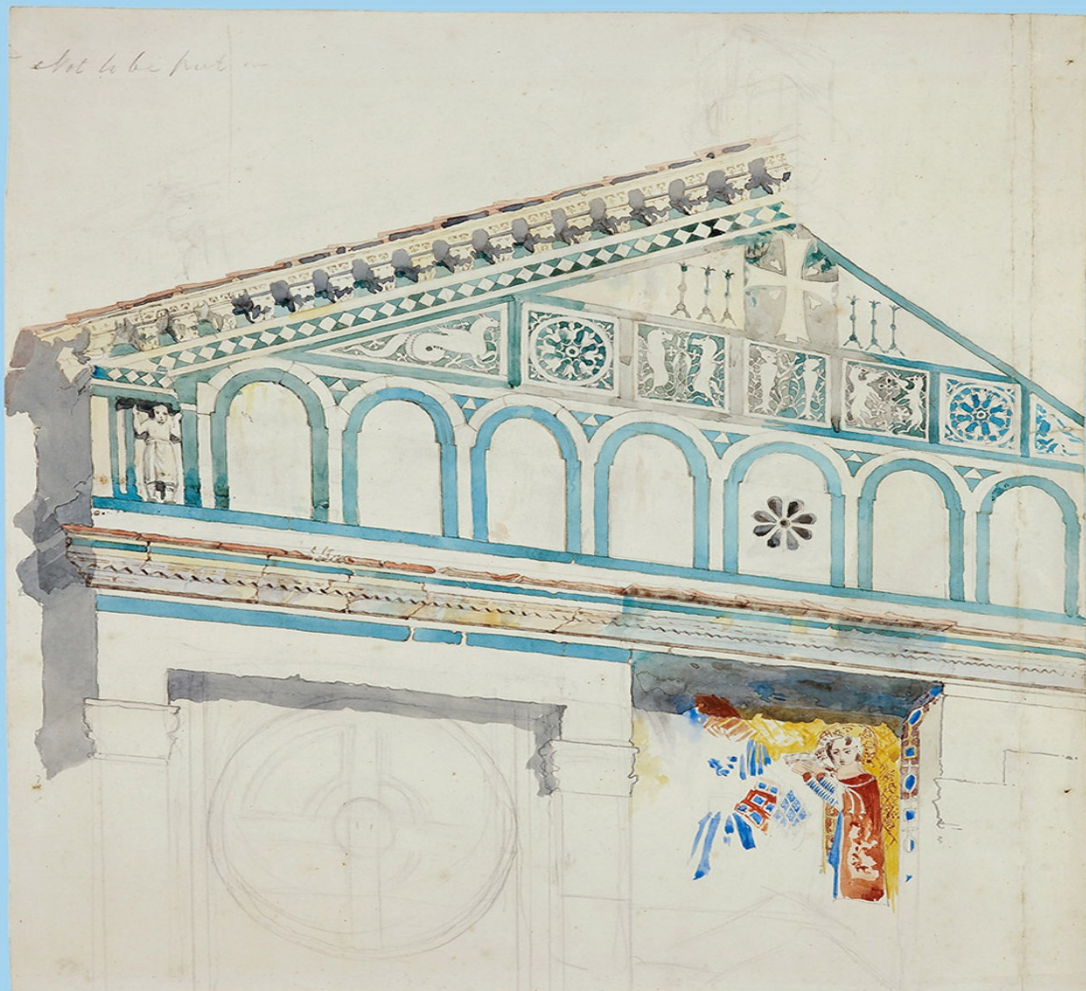


Adelphi eBook

Pavel Muratov

IMMAGINI DELL'ITALIA

I



Pavel Muratov

Immagini dell'Italia

I. VENEZIA - VERSO FIRENZE - FIRENZE - CITTÀ TOSCANE

*Traduzione di Alessandro Romano
A cura di Rita Giuliani
Con un saggio di Katja Petrowskaja*



Adelphi eBook

TITOLO ORIGINALE:

Образы Италии, I

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

In copertina: John Ruskin,
*Parte della facciata di San Miniato
al Monte a Firenze (1846)*
The Ruskin-Library, Museum
and Research Centre, Lancaster

© THE RUSKIN-LIBRARY, MUSEUM
AND RESEARCH CENTRE (LANCASTER UNIVERSITY)

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo del
Mikhail Prokhorov Foundation TRANSCRIPT Programme
to Support Translations of Russian Literature



I destini dei libri di Katja Petrowskaja
è tradotto da Valentina Parisi

Prima edizione digitale 2019

© XENIA MURATOVA

© 2019 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8213-2

I DESTINI DEI LIBRI

DI KATJA PETROWSKAJA

*Ai miei genitori e a tutti coloro
che non sono mai stati in Italia*

Non è facile spiegare al lettore italiano - viziato dall'ammirazione generale tributata al suo meraviglioso paese - il significato del libro che si trova davanti. L'Italia è sempre stata amata in ogni epoca e luogo, è stata decantata, esaltata, tempestata di baci, le sono stati dedicati innumerevoli studi. Eppure, perfino in quest'ultimo ambito, *Immagini dell'Italia* resta un testo eccezionale per intonazione e fascino, per genere letterario e destino. «Nella letteratura russa non esiste nulla di nemmeno lontanamente paragonabile quanto a capacità virtuosistica di sentire l'Italia, competenza e raffinatezza di esecuzione»^a scriveva Boris Zajcev, lo scrittore e amico conoscitore dell'Italia al quale Muratov dedicherà il suo libro, definendolo «un ricordo dei giorni felici». E il punto è proprio questo, i «giorni felici». La stesura del testo risale infatti a più di un secolo fa, al periodo immediatamente precedente la prima guerra mondiale, e le sue pagine sono rimaste impresse nella memoria delle generazioni successive come una traccia di quelle serene giornate di pace. Scaturito nel momento in cui la poesia e l'arte russa sperimentavano la loro massima fioritura, il libro di Muratov sembra scritto da un Rinascimento all'altro. E, unendo un'erudizione sconfinata alla solitudine e all'irripetibilità dell'esperienza individuale, ha saputo incantare e sedurre molti. Cosicché la storia d'amore che i lettori hanno intessuto nel corso del tempo con questo testo potrebbe costituire lo spunto per un racconto a parte.

Nel 1911, quando in Russia appare il primo volume, la passione per l'Italia è all'apice: insegnanti di provincia, ma anche intellettuali bohémien della capitale, oltre a signorine di tutte le età, comitive organizzate e viaggiatori solitari, partono a centinaia ogni anno verso questa meta così

ambita. M'immagino eroi čechoviani, esasperati dal clima, dalla routine e dal rigore insensato della vita al Nord, che di colpo prendono e vanno alla ricerca dell'elemento meraviglioso incarnato dall'Italia. Sull'Italia scrivono versi, guide turistiche, saggi di storia dell'arte, pubblicano innumerevoli libri e appunti di viaggio. E, come se non bastasse, ne scrivono *tutti*.^b

Questa massa invasata di ammiratori dell'arte italiana si attirò le ironie di un amico di Muratov, il poeta Vladislav Chodasevič: «Qui del Rinascimento si preoccupano soltanto i russi. Gli abitanti locali sanno che tutto ciò appartiene al passato, è finito per sempre».^c Dando forma all'immagine di un'«Italia eterna», il libro di Muratov rifletteva esemplarmente questa «italomania» russa e, in parte, come osservava lo stesso autore, costituiva «il tentativo di una generazione di mettersi alla prova sul tema inesauribile rappresentato dall'Italia». In queste pagine tornano in vita pressoché tutte le epoche e le immagini del «sublime, immortale passato» italiano. Tuttavia, non si parla soltanto di arte: dinanzi a noi si srotola la tela dell'esistenza meravigliosa che si conduce in Italia, con le sue fragranze, i suoi paesaggi, le sue movenze e il chiasso delle piazze, vista attraverso lo sguardo di un russo estenuato dalla sete di bellezza. Ai nostri occhi si delinea il viaggio di un individuo reale, vivo.

Per qualche misterioso motivo, nonostante Pavel Muratov sia ben noto agli slavisti italiani (come testimonia l'esistenza a Roma di un centro di studi a lui intitolato e diretto da Xénia Muratova, nipote di Pavel Pavlovič),^d *Immagini dell'Italia* non è mai stato tradotto integralmente in italiano. Una vicenda davvero curiosa, non fosse altro per la capacità di questo testo di concentrare in sé amore e conoscenza (per di più diretta). Ma nemmeno l'originale russo ha avuto un destino facile. La sua pubblicazione coincide con alcuni particolari momenti storici: i primi due volumi escono alla

vigilia della prima guerra mondiale; l'edizione completa in tre volumi vede la luce a Berlino nel 1924, quando milioni di persone sono già fuggite dalla Russia o sono state costrette all'esilio. Il 1924 è una sorta di cartina di tornasole, il momento delle grandi decisioni: restare o tornare? C'è chi rimane da una parte, chi dall'altra. Muratov sceglierà l'emigrazione. Chi si reca all'estero si affiderà all'ormai celebre *Immagini dell'Italia*, ma non per molto. Dopo la rivoluzione gli abitanti dell'ex impero zarista cesseranno infatti di viaggiare per molti decenni, mentre i libri prerivoluzionari o degli *émigrés* spariranno praticamente dalla circolazione.

Dunque *Immagini dell'Italia* diventa suo malgrado un libro di esuli: di chi cioè non tornerà più in patria, ma anche di chi non potrà mai lasciarla. I primi, esiliati da casa, dal proprio paese; i secondi, esiliati dal mondo, in quanto privati della possibilità di vederne altri. Un testo concepito come un viaggio o un invito al viaggio, come uno stimolo a leggere e a partire, si tramuta definitivamente in una sorta di lettura spirituale, di ausilio al viaggio interiore (la letteratura in Unione Sovietica, d'altra parte, non sarà nient'altro che questo). Ossia si trasforma in un'occasione di autotrasfigurazione, di realizzazione personale - riservata ovviamente a quei pochi che potevano leggerlo. Dal 1917 al 1993, in Russia e in Unione Sovietica, il libro non verrà infatti mai ripubblicato.

D'altronde, l'Italia di cui si parla in questo libro non esiste più da tempo. Ne restava appena qualche traccia all'epoca di Muratov (il quale scrive da un mondo all'altro, ed entrambi questi mondi non ci sono più da un pezzo). Sin dalle prime pagine Muratov presenta l'Italia come un ricordo esaltante, i cui contorni riaffiorano nelle città di allora, fendendo il rumore della folla che si assiepa nelle piazze e nei bar. Un ricordo intriso di un secolo intero di poesia russa, a partire dall'immagine coniata da Aleksandr Puškin di una «Italia

beata». Per la coscienza russa è impossibile distinguere l'Italia da questa tradizione poetica - e Muratov dedica per l'appunto le prime pagine del libro a tale fenomeno, pressoché unico.

Immagini dell'Italia rientra in un genere letterario del tutto particolare: è un viaggio attraverso le città italiane, ma anche la riflessione di uno storico dell'arte sul loro *genius loci* creativo; un pellegrinaggio spirituale che vira al trattato lirico e, forse, perfino al romanzo di formazione. Ed è proprio per questo che il libro di Muratov per molti lettori russi si è trasformato in una sorta di lettura-viaggioiniziazione, una peregrinazione dell'anima che si snoda pian piano, un'autorealizzazione nella cultura.

Da Venezia e Firenze l'itinerario di questo viaggio passa per le città della Toscana, indugia a lungo a Roma (la «città della giovinezza», secondo la definizione che ne dà Muratov), tocca il Lazio, Napoli e la Sicilia per poi risalire, nel terzo volume, verso le città settentrionali e riprendere la via di casa passando per Venezia. L'impressione è che Muratov sia stato ovunque. Il carattere organico e spontaneo del suo viaggio richiama alla mente la formula di Nikolaj Gogol': l'Italia è «la patria della mia anima». E, dal momento che si parla di patria dell'anima, il viaggio in Italia, insieme alla scoperta delle sue bellezze e allo studio della sua arte, diventa ricerca delle proprie radici spirituali. Non a caso, a distanza di anni, durante una conferenza Muratov paragonerà inopinatamente il significato dell'arte italiana per l'Europa a quello di Puškin per la letteratura russa: in entrambi i casi, origine e coronamento.

Il libro di Muratov ha per titolo *Immagini dell'Italia*. Difficile pensarne uno più semplice. Eppure vi si cela un duplice significato, che rinvia alle due direzioni in cui si sviluppa il testo. In russo il sostantivo *obraz*, «immagine», è alla radice della parola *obrazovanie* - quell'accumulo lento e

graduale di conoscenze, quel «prendere forma»^s evocato dal tedesco *Bildung*, in cui è implicita un'idea di edificazione o di avanzamento, come nell'equivalente *education*, derivato dal latino. Ma questa parola russa ci conduce anche altrove - dall'«immagine» (*obraz*) si profila l'«immaginazione» (*voobraženie*). In *Immagini dell'Italia*, *obrazovanie* e *voobraženie* si fondono come per miracolo, e la formazione individuale si lega alla capacità di immaginare una forma. Qui l'immaginazione viene sottoposta alla verifica della conoscenza; nel contempo ci si attende che la conoscenza sia a sua volta convalidata dall'esperienza personale e dell'autonomia di giudizio, portando a una sorta di bilanciamento del gusto. Forse anche per questo la lentezza di un simile viaggio non ha nulla a che vedere con il turismo.

Anche se ignora i particolari che hanno condotto alla stesura del libro o la specificità dell'epoca in cui è fiorita la cultura simbolista, il lettore coglie sin dalle prime righe le voci degli innumerevoli autori che hanno trasfuso nelle loro opere l'amore per questo paese; sa di essere capitato in una variante tutta italiana dei Campi Elisi, e che lungo il cammino si imbatte in una serie di «ombre amate»: Stendhal, Balzac, Goethe, Dante, Boccaccio, i viaggiatori inglesi e, ovviamente, Carlo Gozzi, il beniamino di Muratov. Impossibile nominarli uno per uno - e non è neppure indispensabile.

Muratov fonda la propria scrittura sull'impressione personale: la sua è un'Italia intenzionalmente soggettiva, l'autore non esita a tralasciare nomi ed eventi importanti pur di scrivere di ciò che ama. Ed è proprio questo ad avvicinare irrevocabilmente il lettore.

L'individuo, lo studioso, il viaggiatore che è al centro del libro diventa parte integrante di quel mondo dell'arte che va contemplando. «Incantevole musica per liuto»: queste le parole con cui un critico contemporaneo definisce il testo di

Muratov, osservando come in questo caso la storia dell'arte si trasformi a sua volta in un'opera d'arte.^f

Muratov si rifà alla scuola anglosassone secondo cui la sensazione individuale dello studioso costituiva una componente essenziale dell'opera d'arte. Ed è proprio tale capacità di sbarazzarsi del fardello di un «sapere oggettivo» a rendere il suo libro così personale e a trasformare il lettore in interlocutore e compagno di viaggio. Quest'intonazione confidenziale non scaturisce solo dalle impressioni di Muratov, ma anche dall'intensità del dialogo intellettuale da lui intrattenuto con gli amici scrittori e critici d'arte, profondi conoscitori dell'Italia, che lo accompagnarono nelle varie tappe del suo itinerario. Di conseguenza nei suoi scritti si coglie costantemente l'eco di un intero corpus di opere, sia in prosa che in versi. In viaggio Muratov considera tutto: paesaggi e persone, chiese immerse nell'oscurità e piazze che avvampano al sole, pagine e reminiscenze di poesie - insomma, tutto ciò che poteva far suo. Ciò nonostante, gran parte del libro è dedicata a riflessioni sull'arte e sulla pittura.

«Tuttavia, non è un manuale di storia dell'arte» scrive Boris Zajcev nel 1924. «*Immagini dell'Italia* è un libro di iniziazione, di consacrazione all'Italia in quanto categoria dello spirito, un atto di venerazione da parte di un'anima viva nei confronti di un paese collocato al di fuori del tempo. Per l'autore tutto è vivo, tutto è meraviglioso, e non importa se è accaduto cinquecento o mille anni fa, oppure se risplende adesso, nelle parole ingenuie di un contadino o nel sorriso di una fanciulla, nel vuoto della chiesetta dell'abbazia della Misericordia o nell'eternità della Campagna romana. Chi scrive vuole vivere dell'incanto di questa terra - la migliore delle terre, quella italiana - e trasmettere tale esperienza al lettore».^g

Pavel Muratov era uno degli individui più colti della sua

epoca, avendo non soltanto assorbito l'audacia dei decadenti o la volontà dei simbolisti di modellare la loro vita sulle proprie opere, ma anche studiato ingegneria, arte militare, storia, iconologia, pittura francese... Muratov coltivava i propri interessi con zelo inconsulto; tendendo per carattere al riserbo e alla moderazione, infondeva tutta la sua passionalità e perfino un tocco di avventurismo nelle sue ricerche, tanto eterogenee da assimilarlo effettivamente a un uomo del Rinascimento. Boris Zajcev, colui che gli fu più vicino durante il periodo italiano, autore a sua volta di numerosi scritti sull'Italia, lo definì un temperamento fervido e ardente: «Un po' sognatore e un po' poeta, fu anche avventuriero, almeno nella fantasia».^b Lo affascinavano i personaggi visionari, i genii riconosciuti o incompresi. Aveva qualcosa dei personaggi del Settecento, con la sua sete intellettuale e le sue infatuazioni di erudito. Passava spesso da un'occupazione all'altra, da una passione all'altra, dedicandovi tutto se stesso. In fondo, era simile al pellegrino della sua opera, notò acutamente Zajcev. La scrittura di Muratov assume spesso l'intonazione dei suoi personaggi (così come il suo tono personale non può che contagiare chi scrive di lui) e quasi si trasforma nella loro voce. Sarebbe tuttavia fuorviante parlare di stilizzazione: si tratta piuttosto di un metodo per accostarsi il più possibile al tema prescelto, fino alla completa immedesimazione. Non riesco a non pensare all'incredibile affinità che si intravede talvolta fra l'ingegnere militare Muratov e Carlo Gozzi: anche lui aveva scelto dapprima la carriera militare, prestando servizio in Dalmazia, per rivendicare poi con audace caparbia il diritto di Venezia alla favola e al fantastico. La dignità del soldato e la meticolosità nella realizzazione dei propri sogni: ecco cosa avvicina Gozzi al Muratov che scrive di Gozzi - oltre, ovviamente, all'incanto che trapela dalla loro voce.

Il primo interesse di Muratov in qualità di scrittore fu la guerra russo-giapponese - e, come molti altri russi, all'inizio

era ottimista sul suo esito. Subito dopo scrive un libro sul sistema elettorale inglese e si immerge nello studio dell'arte francese. Perfino l'Italia, cui consacrò la sua vita, cominciò a essergli di intralcio quando in lui, così ammise, «si fece strada» l'interesse per l'icona russa, alla quale dedicò anni di lavoro e innumerevoli studi, fondando quella che può essere considerata la prima rivista sull'argomento. Nei suoi scritti sull'arte contemporanea si avverte il presentimento di un radicale cambio di paradigma. Traduce dall'italiano, rivede testi, scrive racconti «à la manière de», ma anche un romanzo e pièce teatrali. A un certo punto la sua vita prende una piega avventurosa e Muratov si ritrova in Giappone. Anche dalle impressioni annotate laggiù si potrebbe benissimo trarre un libro di immagini. Nel paese del Sol Levante Muratov incappa in difficoltà finanziarie, scompare e riappare negli Stati Uniti, dove tiene una serie di conferenze. Alcune svolte della sua biografia risultano chiare agli studiosi, altre sono invece del tutto incomprensibili.

Come che sia, nel 1939 Muratov è in Inghilterra. Pur continuando a emigrare, si tratta di una specie di ritorno: l'Inghilterra era stata una delle sue prime passioni. Qui riprende a occuparsi di storia militare e scrive insieme al giornalista e diplomatico William Allen i due volumi di *The Russian Campaigns*, opera incentrata – per quanto possa sembrare paradossale – su quelle forze che avevano sconfitto il nazismo, ma anche, molto tempo prima, distrutto la sua vita e quella della sua generazione.

L'esistenza di Muratov si chiude in modo sorprendentemente simile a quella di un personaggio di *Immagini dell'Italia*: l'avventuriero e seduttore veneziano Casanova. Come lui, Muratov trascorre gli ultimi anni rinchiuso in biblioteca, tra i libri prediletti, nella tenuta del suo amico e, verosimilmente, mecenate Allen. La sua ultima passione fu il giardinaggio, cui si dedicò come al solito in modo pressoché professionale. Il suo ultimo libro sarà

Caucasian Battlefields. A History of the Wars on the Turco-Caucasian Border, 1828-1921, scritto insieme ad Allen e uscito postumo. Tuttavia, anche questo saggio di storia militare lascia trasparire in controluce qualcos'altro: il capitolo sulla città turca di Erzurum pare un'eco del puškiniano *Viaggio a Arzrum*, la risposta a un poeta che lo zar non lasciava (e non lascerà mai) uscire dai confini dell'Impero e che, tra l'altro, aveva deciso di prender parte a quella campagna militare proprio per sottrarsi al suo controllo. Perché nemmeno Puškin è mai stato in Italia.

Fu così che Muratov finì per scrivere un libro destinato a un pubblico di esuli, un libro che parlava di una patria acquisita e di una perdita, di giorni felici trascorsi per sempre, come se calcasse le orme di Dante, guardando all'indietro. D'altronde, il suo testo conteneva fin dall'inizio un vago soffio di irraggiungibilità, quasi trattasse di qualcosa di inafferrabile, di irrimediabilmente passato. La sua Italia è una chimera che balugina in lontananza, il sogno di tutti i navigatori, ma anche di tutti i viaggiatori, l'immagine di un Sud meraviglioso vagheggiata dall'abitante del Nord. Se solo potessimo strapparci da qui e irrompere in quel paradiso terrestre! Ma in traduzione è possibile rendere l'incanto tutto particolare che trapela dalla lingua di questo libro, il fascino che è in grado di esercitare sul lettore? Già un secolo fa la lingua di Muratov si orientava verso un ideale ormai inesistente, non stilizzato, ma inevitabilmente trascorso. Muratov può essere annoverato fra i tardi simbolisti ed è autore di innumerevoli opere, eppure fu proprio *Immagini dell'Italia* a diventare un evento letterario capace di fondere metodo simbolista, sottotesto romantico e orecchio poetico. L'intonazione del pellegrino di Muratov trasforma l'Italia nel fiore azzurro, irraggiungibile, della lirica, e questo libro di considerevole ampiezza in un poema. A dar forma alla sua immagine è proprio quest'afflato romantico, il fatto che Muratov avesse perduto la propria patria, che per decenni il suo potenziale lettore non avesse

potuto viaggiare, e, come se non bastasse, che il libro stesso fosse introvabile. E infine la sensazione che, persino in questa situazione di irreperibilità, il miracolo del suo rinvenimento fosse comunque destinato a ripetersi, restituendoci quella preziosa reliquia sopravvissuta per un soffio a mille cataclismi. Anche il mio incontro con Muratov è avvenuto sullo sfondo di questa scenografia.

2

Durante la mia infanzia cambiavamo casa in continuazione e, quando mi resi conto per la prima volta di vivere in una specie d'immensa biblioteca, abitavamo già in ulica Florencii, «via Firenze». Una via costruita da poco - l'antica città di Kiev si era slanciata con pieno impeto sulla riva sinistra del Dnepr solo dopo la fine della seconda guerra mondiale. Via Firenze era lambita da un canale e, nonostante i casermoni sovietici che l'accerchiavano, le sue acque e il nome della via illuminavano la nostra esistenza del loro scintillio. Ogni tanto capitava che ci scrivessero all'indirizzo ulica Venecii, «via Venezia». Ma le lettere arrivavano lo stesso, perché a Kiev non c'era una strada chiamata così e noi da soli rappresentavamo tutta l'Italia.

I libri si spostarono a lungo all'interno dell'appartamento, finché non si fermarono in una determinata posizione all'epoca della mia adolescenza, come se anche il loro scheletro, insieme al mio, avesse raggiunto una forma definitiva. Alcune stanze ne erano completamente tappezzate, gli scaffali lasciavano libero soltanto lo spazio che bastava a letti e scrivanie.

Nella nostra biblioteca non c'erano edizioni di lusso o volumi con riproduzioni a colori. Mancavano molti titoli, in compenso avevamo un intero armadio riservato alla poesia, dov'erano allineate anche rare prime edizioni d'inizio

Novecento. Un prodigio inaudito nella nostra realtà sovietica, quasi uno scricigno uscito da una fiaba. Similmente a molti altri come noi, avevamo in casa i classici russi e praticamente tutto ciò che usciva su Puškin, ordinato in due librerie Zeiss. E anche le opere complete di molti autori, Dostoevskij, Čechov e Majakovskij, e una vasta collezione di letteratura antica. Da non si sa dove spuntavano fuori anche *tamizdat* e *samizdat* - libri proibiti in Unione Sovietica, battuti con la macchina per scrivere su carta semitrasparente. Ma le edizioni prerivoluzionarie si contavano sulle dita delle mani e a me sembravano schegge di un universo remoto.

Fra i volumi antecedenti la prima guerra mondiale e la rivoluzione del 1917 (o, come si diceva allora, «la grande rivoluzione socialista di ottobre»), tre mi sono rimasti particolarmente impressi. Erano le tre balene su cui si reggeva non il mondo, come voleva un'antica leggenda, bensì il legame con il passato.

La prima balena era l'annata rilegata del 1837 del periodico «Severnaja pčela», con il necrologio di Puškin composto in un carattere piccolissimo, come si trattasse di una notizia insignificante. Eppure alla *morte del poeta* era impossibile rassegnarsi - quell'evento lontano continuava a colpirmi per la sua attualità, come se la morte di un poeta non andasse mai in prescrizione, a maggior ragione se l'avevano ucciso. Ed ecco, il suo necrologio era lì, in casa mia.

La seconda la trovai nello scaffale tolstojano - un esemplare manoscritto, accuratamente rilegato, della *Confessione* di Lev Tolstoj, che aveva valso al suo autore la scomunica. Uno scrivano di professione l'aveva impeccabilmente trascritta in bella calligrafia. Era una specie di *samizdat*, ma richiamava alla mente anche la prassi spirituale della ricopiatura a mano dei testi da parte dei

monaci amanuensi.

Ormai non ricordo più che cosa mi avesse tanto impressionato in *Immagini dell'Italia*. Mi sentivo attirata come da una calamita magica. E, chissà perché, anche adesso che scrivo queste righe il cuore comincia a battermi forte. A casa avevamo la prima edizione delle *Immagini*, in due volumi, pubblicati nel 1911 e nel 1912. Era riposta in un armadio marrone, severo e smilzo, simile anch'esso a quei libri di una volta che effondevano solidità e buona fattura. A un volume mancava la costola. Strano, a mio padre piaceva restaurare i libri e sapeva farlo da vero professionista. Eppure sentivo che quell'imperfezione aveva un senso. La costola staccata era parte inscindibile dell'opera, una testimonianza storica.

Avrò avuto sedici anni quando lessi l'introduzione sull'amore degli scrittori russi per l'Italia, sull'Italia medesima, «patria dell'anima» per Gogol', su Venezia, l'«aurea porta» da cui molti viaggiatori russi passavano per entrare in quel paese fatato. I volumi recavano il timbro della biblioteca dell'Istituto delle nobili fanciulle di Kiev, la prima scuola femminile della mia città, aperta nel 1843 e costruita da Vikentij Beretti, nato a Roma e morto a Kiev. Dopo la rivoluzione - sempre quella del 1917 - l'Istituto venne chiuso e negli anni Trenta fu adibito a sede dell'NKVD; nei suoi sotterranei la polizia politica giustiziava gli arrestati. Conoscevo bene quell'edificio situato nel cuore della città poiché vi avevo trascorso quasi dieci anni: ai nostri tempi ospitava attività per i bambini, ma soprattutto per le bambine, e io ci andavo dopo la scuola a lezione di danza e poi, tre volte alla settimana, al corso di canto corale - ed è lì, in mezzo ai suoi specchi offuscati, ai divani di velluto e ai lampadari di cristallo, che noi siamo cresciute. Ma le *Immagini dell'Italia* col timbro della biblioteca dell'Istituto delle nobili fanciulle di Kiev le trovai quando ormai la «formazione» del mio immaginario, in quello che

all'epoca, in omaggio alla rivoluzione, si chiamava Palazzo d'Ottobre, era giunta a compimento; dunque la sensazione era che mi avessero donato il libro di Pavel Muratov al termine degli studi presso l'Istituto delle nobili fanciulle, una sorta di premio, attinto direttamente dalla biblioteca, a dispetto di tutte le guerre, rivoluzioni e repressioni.

Già di primo acchito si capiva che era il frammento di un mondo andato in frantumi, un relitto conservatosi per miracolo, superstite di un'epoca remota. Lo dimostravano la sua stessa esistenza, le riproduzioni di Pietro Longhi, Bellini, Michelangelo e Giotto, le immagini di ignoti palazzi e fontane. I frequentatori dei salotti veneziani ci guardavano come fossero vivi. Proprio all'inizio c'era un affresco di Bellini scolpitosi per sempre nella mia memoria, al punto che quella riproduzione in bianco e nero divenne per me l'originale.

La semplice presenza di quel libro al settimo piano di un appartamento sovietico in ulica Florencii affacciato sul canale bastava di per sé a mutare il nostro sguardo sul mondo. Forse era il senso concreto della storia, il contatto sfiorato con individui che se n'erano andati per sempre o con quelle fanciulle nobili che lo leggevano alla vigilia della partenza per l'Italia. Ma i responsabili della dissoluzione dell'Istituto e della sua biblioteca l'avevano mai letto? E il successivo possessore era forse caduto vittima delle purghe? Com'è che la rete del commercio statale o clandestino se n'era rimpossessata? Non volevo pensarci, eppure non potevo fare a meno di chiedermi a seguito di quali violenze quel libro incantevole fosse finito in casa mia.

Tuttavia, molto più che la testimonianza delle cesure tragiche e delle privazioni della storia, esso divenne per me un modello di bellezza, il lasciapassare per quel mondo meraviglioso a cui io sentivo di avere diritto.

Mio padre comprò il primo volume di Pavel Muratov a un mercato delle pulci di Kiev nel 1948. Aveva sedici anni ed era appena tornato insieme ai suoi genitori nella città da cui era stato evacuato nell'estate del 1941. Kiev all'epoca era totalmente distrutta, e il mio papà adolescente, dalla via dove abitava, intitolata a Lev Tolstoj, era arrivato a piedi fino al mercatino di Evbaz, salendo su per la collina e poi ridiscendendo attraverso il centro, allora ridotto a un cumulo di macerie (compresa la casa in cui era cresciuto in ulica Engelsa, ex Ljuteranskaja), per ritrovarsi infine in una gigantesca piazza affollata, cinta da minuscole casupole, sporca e inospitale. Incredibile che si chiamasse ancora Evbaz, Evrejskij bazar, sebbene tutti gli ebrei rimasti in città durante la guerra fossero stati fucilati, come pure la nonna di quel giovane bibliofilo. In seguito, al posto del mercato avrebbero costruito un meraviglioso circo di pietra, simile a una cattedrale, e di fronte il grande magazzino Ukraina. E proprio da questo luogo, ribattezzato piazza della Vittoria, si snoderà l'interminabile Prospettiva della Vittoria, per perdersi chissà dove, nell'infinito.

All'epoca al mercato si trovava di tutto: matite tedesche strappate al nemico, sottobicchieri d'argento di prima della rivoluzione, vecchie coperte, sapone fatto in casa e chiodi venduti singolarmente, preziosissimi in una città distrutta. Tuttavia, la merce più ambita era una fettina di pane con un minuscolo pezzo di salame o di lardo, che costava cinque rubli. Muratov fu acquistato a quindici rubli, il prezzo di tre pezzi di pane e lardo.

Già a quei tempi i libri prerivoluzionari erano una specie di Atlantide sommersa. C'era stata la guerra e tutto ciò che non era stato confiscato dalle autorità sovietiche era riaffiorato in superficie a seguito dello sfacelo ed era stato trascinato a riva. Parte della popolazione viveva di sciacallaggio, e la città, che celava nei suoi recessi intere biblioteche, mostrava a tutti le sue viscere. E dal ventre squarciato di Kiev

sgusciarono fuori tesori inghiottiti da decenni. Quel giovane aveva avuto un colpo di fortuna. Iniziò a leggere il primo volume mentre tornava a casa, nel maggio del 1948, attraversando la città distrutta.

Nei capitoli fiorentini di Muratov c'è un episodio in cui il poeta inglese Robert Browning acquista sulla piazza antistante la chiesa di San Lorenzo un volume su un delitto commesso secoli prima, che gli ispirerà il poema *L'anello e il libro*. Il poeta percorre tutta la città, passando per Palazzo Strozzi e la basilica di Santa Trinita, senza staccare gli occhi da quelle pagine.

Difficile immaginare adesso quale tesoro mio padre avesse portato a casa allora: il libro dell'*émigré* Muratov non solo non fu mai ripubblicato in epoca sovietica fino all'inizio degli anni Novanta, ma non era neppure consultabile in biblioteca.

Ai polacchi, per quanto imbavagliati dai sovietici, era andata decisamente meglio. Il libro di Muratov, proibito in Unione Sovietica e accessibile in russo soltanto per pochi fortunati prescelti dal destino, uscì nella Repubblica popolare di Polonia nel 1972 grazie alla straordinaria caparbità del traduttore Paweł Hertz, che aveva già reso in polacco Thomas Mann, Marcel Proust e Ivan Turgenev. Sempre in quello stesso anno verrà espulso dall'Unione Sovietica Iosif Brodskij, che di lì a breve rivelerà al mondo una sua Italia personale, sia in prosa inglese che in versi russi.

Nel destino del traduttore polacco di *Immagini dell'Italia* si riflette quello di generazioni di suoi lettori. Paweł Hertz era approdato in Italia in giovane età, poi aveva studiato a Parigi, dove aveva iniziato a comporre versi e a tradurre i poeti francesi. L'estate del 1939 la trascorse in Polonia dai genitori. Lo scoppio della guerra gli impedì di tornare in Francia. Fu arrestato a Leopoli dall'NKVD e deportato in

Siberia. Paradossalmente, il lager staliniano lo salvò dalla sorte cui andarono incontro gli ebrei polacchi. Più tardi, nella biblioteca di Samarcanda in cui lavorava, s'imbatté nella prima edizione di *Immagini dell'Italia*, di cui serberà per sempre il ricordo. Al ritorno diventa uno tra i migliori traduttori polacchi; al tedesco e al francese affianca anche il russo, appreso in esilio. A distanza di anni, in una libreria antiquaria, scova l'edizione berlinese del libro di Muratov, lo traduce e, a costo di grandissimi sforzi, ottenuto il benestare di Mosca (altrimenti sarebbe stato impossibile), riesce a pubblicarlo in polacco. In Unione Sovietica *Immagini dell'Italia* sarebbe rimasto introvabile per altri vent'anni.

Wojciech Karpiński, scrittore polacco, storico e critico, uno dei primi ammiratori di Muratov - quello «polacco» degli anni Settanta -, ha rilevato un dato curioso, e cioè che chiunque scriva di lui ha immancabilmente la sensazione di aver trovato una sorta di reliquia di cui gli altri ignorano l'esistenza, di essersi imbattuto in un evento miracoloso. Il libro di Muratov continua tuttora a svolgere la sua funzione iniziatica, nelle sue pagine c'è qualcosa che rende l'individuo partecipe di un «immaginario spirituale comune».

Immagini dell'Italia è pervaso dal presentimento della fine. Lo studioso britannico Clive James, nel suo libro *Cultural Amnesia*, lo definisce uno dei testi fondamentali di quell'epoca di crisi che aveva investito l'Europa intera.¹ E si chiede stupito come mai Muratov sia dimenticato da tutti, per quale motivo nelle università americane e inglesi nessuno si occupi di lui. Colloca il suo viaggio di formazione in un contesto più ampio - Burckhardt, Gregorovius, Goethe e John Addington Symonds - e osserva con una certa arroganza che comunque Muratov, «sua» recente scoperta, è molto meglio di Goethe! È sorprendente come Clive James e molti altri studiosi cambino tono e registro quando parlano di Muratov. Si lasciano andare a un entusiasmo pseudoadolescenziale, tendono al lirismo e a uno stile

lievemente arcaico.

Anche Karpiński affianca *Immagini dell'Italia* ad altri testi «della fine», «del presentimento» - le *Elegie duinesi* di Rilke, *La montagna incantata* di Thomas Mann, *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, *La terra desolata* di Eliot. È in questa prospettiva - ritiene il critico polacco - che bisogna analizzarlo per comprenderne la profondità e l'attualità che conserva a tutt'oggi: «Non è solo un libro notevolissimo sulla storia dell'arte italiana; è anche una magnifica narrazione sul ruolo che la cultura svolge nella nostra vita e sul senso stesso dell'esistenza».¹

3

Il lettore troverà molte pagine inebrianti e altre che gli sembreranno più deboli. Quello di Muratov è infatti un libro estremamente soggettivo, diseguale; tuttavia, per quanto possa sembrare strano, perfino queste piccole pecche gli donano. Muratov giunse in Italia nel 1908 e ci tornò altre sedici volte, senza lasciarsi mai prendere dalla fretta. Al contrario: il suo viaggio attraverso le vedute della cultura italiana comunica l'illusione di un tempo pacifico, perfettamente cristallizzato, di un paese che appartiene a tutti i secoli e a tutte le epoche. Nella sua versione integrale, il libro inizia e finisce con Venezia, coincidendo con l'itinerario dell'autore, dal momento che i viaggiatori russi raggiungevano l'Italia e tornavano in patria passando proprio di lì. La struttura circolare di *Immagini dell'Italia* crea un soggetto metaletterario. Muratov, della morte, scrive così: «Rivedere lo scintillio silente della laguna veneziana e terminare i propri giorni entro il cerchio del suo orizzonte». A realizzare il soggetto di una «morte a Venezia», in cui la vita viene a coincidere con la creazione, sarà Iosif Brodskij con le sue ultime volontà: essere seppellito sull'isola di San Michele.

Nell'ultima scena veneziana del terzo volume gli strilloni corrono già per le calli con la notizia dell'attentato all'arciduca d'Austria: «In quegli ultimi giorni di quiete per l'Europa, molti furono còlti da presentimenti. Venezia, colma della sua eterna pensosità, si rivelò ad altri per riapparire in sogno nei minuti che precedono la morte e in anni di sofferenze». Ha inizio una nuova epoca, su cui Muratov spenderà molte parole amare. L'immagine di Venezia si sovrappone per sempre all'ultimo istante di pace. Dal fronte, in una lettera inviata da Czeŕstochowa, Muratov scriverà nel novembre 1914: «La guerra è innanzitutto guerra contro la vita spirituale, contro qualsiasi sottigliezza e complessità».

Come anche in passato, a piacermi di più in assoluto sono i primi capitoli veneziani: l'analisi delle allegorie del Bellini, dove le «acque lettee» non sono solo una componente del quadro, ma anche il momento in cui il lettore o il viaggiatore trapassa all'«altro mondo». Come se, attraversando le acque della laguna, il lettore trasportasse la propria anima in una condizione diversa dell'esistenza. La Venezia di Muratov è innanzitutto il Settecento - la Venezia che si congeda dalla favola, le dice addio. Ovvero le maschere e gli incantesimi di Carlo Gozzi, che, contrastando l'avanzata del razionalismo francese e dell'età borghese di Goldoni, allestisce un ultimo, sontuoso, pirotecnico spettacolo nella sua città natale. Le case da gioco e i salotti, il carnevale e il Ridotto, la vita quotidiana e il suo rispecchiamento nell'opera ingenua di Pietro Longhi. E qui rispunta l'eroe di sempre, Casanova, il beniamino della fortuna che conosce però anche i suoi rovesci, appassionato erudito ed esoterico. Muratov dedica pagine acutissime alla sua vecchiaia malinconica trascorsa fra le quattro mura di una biblioteca, una vecchiaia illuminata da una memoria stupefacente per quanto riguarda i libri e le donne: Casanova ricorda perfino quella manciata di parole pronunciate da una sconosciuta che aveva attirato la sua attenzione qualche decennio prima.

Con rapide pennellate Muratov ricrea in breve l'immagine di artisti e luoghi, l'atmosfera del tempo, la vita culturale. Uno dei capitoli veneziani è dedicato a Tintoretto e a Carpaccio, gli unici due pittori locali rappresentati in maniera soddisfacente (secondo lui) nella loro città natale. Per ammirarne le opere non è necessario girare tutta l'Italia o recarsi in altri paesi d'Europa. Elencando i quadri di Carpaccio, Muratov si sofferma su una tela esposta nel nuovo museo della città: due cortigiane si asciugano i capelli dorati circondate da uccellini e cani, mentre un fanciullo ricciuto gioca con un pavone... e a questo punto l'autore riporta non solo la «ricetta» per ottenere il colore dell'oro, ma anche il decreto risalente al 1514 (ovvero all'anno in cui il quadro fu dipinto) che imponeva alle cortigiane di pagare le tasse (a quanto pare, di cortigiane a Venezia ce n'erano undicimila). Ancora un paio di divagazioni e dinanzi a noi già fluisce lo spettacolo della Venezia decorata a festa, le gondole addobbate di velluto e broccato, le vesti di seta purpurea tempestate di pietre preziose - insomma, tutta quell'epoca «grandiosa» in cui ogni cosa sembrava esistere esclusivamente per rallegrare lo sguardo. «Di questi tempi la vita non offre all'occhio simili feste,» scrive Muratov «e noi non conosciamo tessuti, ma soltanto brandelli».

La Venezia di quel tempo ci appare come una repubblica indaffarata e boriosa, intenta a coltivare spasmodicamente tutte le sue energie creative e a esercitare un controllo ferreo sui cittadini. Anche l'arte rientrava in questo sforzo generale che trovava riscontro nell'eccezionale produttività di Tintoretto, ma anche nel fatto che persino le orge nel giardino di Tiziano si tenessero solo perché «uno sguardo illuminato vi aveva visto la condizione ideale per il concepimento di Veneri e Baccanali destinati a glorificare Venezia». Rileggendo le pagine su Tintoretto, mi torna alla mente una poesia che riflette con precisione straordinaria quest'atmosfera. L'ha scritta nel 1912 (dunque quasi

contemporaneamente a Muratov) il conte Vasilij Komarovskij, che non aveva mai messo piede in Italia: «Ardono le scale, sono cocenti i marmi, / ma tu vai nella chiesa dove i Tintoretto / alla gialla lacca mescolano oro purpureo, / e d'incenso azzurrognolo è pervasa la penombra».

Ogni città ci viene presentata insieme al suo paesaggio e ai suoi ritmi; una guida sempre diversa ci accompagna alla scoperta del suo contesto storico-culturale. A Firenze ci ritroviamo sulla scalinata di San Miniato a salire gli stessi gradini cantati da Dante. Ai nostri occhi si apre la vista su una Firenze che non è soltanto la grandiosa città quattrocentesca, ma anche la città che il poeta esule contempla da quella collina. La visita di Firenze ha inizio dalla scala del Purgatorio e dall'immagine di Dante che incarna il tipo - o, forse, addirittura l'archetipo - del pellegrino: «Amaro è il pane altrui ... e pesanti i gradini delle altrui scale». Non c'è pellegrinaggio italiano ove non riecheggii il suo nome o non rimbombino i passi del suo poema: «Ogni ascesa sotto i cieli toscani fa pensare al suo cammino sul monte del Purgatorio». In Muratov la topografia fiorentina sembra comporsi di terzine e la tonalità marrone dei palazzi locali gli ricorda il mantello dell'esule. Dall'alto di San Miniato gli si para davanti l'immagine nitida di una città perfetta, eppure basta una breve passeggiata verso la chiesa di San Niccolò, alle porte di Firenze, a rammentargli la vicinanza della campagna. Incredibile quanti accenti differenti possa assumere l'amore di Muratov per le città, e fino a che punto egli si riveli in grado di cogliere l'attimo in cui il viaggiatore, «da semplice curioso», si trasforma in pellegrino.

Nell'arte quattrocentesca Muratov cerca la soluzione all'enigma delle origini, nel tentativo di risalire alle fonti di un Masaccio o di un Donatello. A turbarlo sono gli elementi inattesi, inspiegabili. Vagando per la città, intravede una

sopravvivenza fisica del Quattrocento in ogni bassorilievo, nei chiostrini dei conventi, nel disegno di una colonna. E riesce a restituire anche la particolare percezione del tempo, dell'attimo, che pervadeva la città e la sua arte all'epoca di Lorenzo il Magnifico. Muratov non solo discerne gli aspetti più nascosti; sa anche scrostare la patina della reverenza tributata quasi per obbligo ai genii.

Mi torna in mente spesso anche la nuvolosa Pisa: Muratov consiglia di visitarla in una giornata di pioggia, «per apprezzarne al meglio la particolare bellezza. Facile a farsi, poiché si tratta di una delle città più piovose d'Italia». Strangolata dalle guerre con Genova, Pisa si è congedata da un pezzo dalla sua storia gloriosa, di cui resta la singolare architettura protorinascimentale che la caratterizza. A Pisa si respira l'aria del passato, ma anche quella di un futuro irrealizzato. E, rileggendo adesso la descrizione che ne dà Muratov, non riesco a non pensare al *Campo Santo* del genio tedesco Sebald, alle catastrofi della seconda guerra mondiale che hanno annientato parte degli affreschi del camposanto pisano. Il tempo corregge le letture. Ma una città è anche il suo indistruttibile paesaggio, e Muratov, dalla sua prospettiva d'anteguerra, ha ragione: «Nessun oltraggio recato dalla storia ha potuto privarla dell'arco, placido e fiero, che l'Arno disegna fra le sue mura».

Da giovane, chi appartiene alla mia generazione nemmeno poteva immaginare che un giorno avrebbe viaggiato. Siamo cresciuti in un paese da cui si poteva uscire solo per emigrare, non per viaggiare in quel senso inebriante che ci era noto dai libri e che per qualsiasi occidentale costituiva invece un'ovvietà.

Immagini dell'Italia incarna molto di ciò che amiamo. E, nel suo genere, in russo resta tuttora insuperato.¹ Le sue pagine richiamano talmente tante cose da essere forse troppe perché noi lettori possiamo rendercene davvero

conto; resta comunque la sensazione di avere tra le mani un groviglio fittissimo, che potremmo districare ancora a lungo.

Ricordo perfettamente il momento in cui la mia generazione ha avuto per la prima volta la possibilità di recarsi all'estero. Difficile che si andasse in Italia senza Muratov: tutti lo divoravano e, dopo averlo «scoperto», lo suggerivano ad altri. La lettura di quel libro aveva un che di rituale - di cospirativo, quasi. Malgrado la sua immensa popolarità (le ristampe, per quanto frequenti, non bastavano mai), ciascuno aveva l'impressione di essere l'unico a leggerlo, forse perché il momento dell'esperienza individuale prevaleva su quello dello studio vero e proprio.

Può suonare paradossale, ma per me *Immagini dell'Italia* è un libro-poema, nel senso conferito da Nikolaj Gogol' a questo termine. Era stato Gogol' a rivelare al lettore russo Roma; la passione per la Città Eterna (riflessa nella centralità dei capitoli romani in Muratov) ha inizio con lui. Gogol' aveva scritto *Le anime morte*, il suo poema in prosa, a Roma, da una «meravigliosa lontananza» e con l'intenzione di creare un testo che, come quello di Dante, abbracciasse inferno, purgatorio e paradiso. In conformità a questo piano, il primo volume è incentrato sull'inferno - al purgatorio e al paradiso tocca molto meno spazio. Poi Gogol' brucia il manoscritto della seconda parte. Forse una conseguenza del suo dono «in negativo», dell'incapacità di creare personaggi positivi, o del fatto che il purgatorio e a maggior ragione il paradiso, considerate le circostanze oggettive della realtà russa, non si confacevano a uno scrittore satirico? A ogni buon conto, è evidente che il libro di Muratov sull'Italia è a modo suo un possibile finale «paradisiaco» di questo progetto, un luogo dove l'anima vorrebbe poter rimanere, preferibilmente da viva.

Malgrado la nota nostalgica insita nella figura del pellegrino, *Immagini dell'Italia* esprime uno spazio europeo

condiviso, una casa comune per chiunque sia disposto a partire alla ricerca della bellezza e delle sue immagini.

IMMAGINI DELL'ITALIA

I. VENEZIA - VERSO FIRENZE -
FIRENZE - CITTÀ TOSCANE

*All'amicizia di Boris Konstantinovič Zajcev
dedico questo libro - un ricordo dei giorni felici*

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Questo libro è un tentativo di descrivere l'Italia per immagini - immagini delle sue città e dei suoi paesaggi, del suo genio storico e artistico. Le immagini qui fissate possono altresì definirsi «memorie». Nell'anima di ognuno di noi, l'Italia stimola con forza straordinaria la facoltà di ricordare. I giorni trascorsi in Italia non dileguano senza lasciare traccia e, sullo sfondo di un passato grande e imperituro, il passato individuale risalta con maggior nitidezza. Il passato dell'Italia costituisce il tema principale di questo libro. Un passato nel quale vi è più vita - vita autentica ed eterna - che nel presente. Il presente dell'Italia non suscita un'avversione tale da annichilire la fede nel futuro del suo popolo, che ancora conserva molti splendidi tratti. Ma, a nostro avviso, l'anima di questo popolo si esprime in modo più pieno e veritiero nell'arte del passato, nella sorte dei suoi personaggi storici e nel suo antico legame religioso con le immagini della natura circostante.

L'Italia è uno di quei grandi temi che non cessano mai di sedurre il pensiero e l'immaginazione delle persone più diverse, generazione dopo generazione. È un intero mondo, e chiunque vi s'inoltra compirà un suo personale cammino. Ogni libro sull'Italia - se solo l'Italia vi figura come meta di una sorta di «pellegrinaggio dell'anima» - contiene immancabilmente molte pagine liriche. In questo libro, l'individuale e il personale hanno trovato espressione non soltanto nel tenore generale della prosa, ma anche nella scelta di determinate immagini fra quelle offerte dal patrimonio, sterminato e inesauribile, delle immagini italiane. Ciò si comprende fin dall'organizzazione del materiale. In «Venezia», per fare un esempio, viene riservato molto spazio alla Venezia del XVIII secolo. Vogliamo tuttavia credere che simili modulazioni soggettive di pensieri,

interessi e simpatie non risulteranno troppo personali. A ogni modo, non vi è in esse alcuna intenzione del genere. A me pare invece che, nella scelta e nell'approccio ai temi, si riveli senza volerlo lo spirito della nostra epoca. C'è, quanto meno, la speranza che questo libro esprima un atteggiamento verso l'Italia non isolato, ma condiviso da altre persone del nostro tempo. Per comprendere la consistenza spirituale dell'attuale generazione non sarà inutile un libro che, almeno in parte, la metta «alla prova» su un tema eterno com'è l'Italia.

Ecco, dunque, l'obiettivo che ci siamo posti, al di là dell'ambizione di riuscire nelle singole raffigurazioni. Esso, va da sé, non ne esclude un altro, ossia parlare di argomenti e fatti che trasmettano al lettore informazioni in grado di rendere più interessante il suo soggiorno in Italia. Dove possibile, ho cercato di descrivere il contesto storico-culturale nel modo più completo ed esaustivo. Questo ha ispirato, ad esempio, la scansione dei capitoli in «Firenze» e «Roma». Altrove ho semplicemente seguito l'itinerario del mio viaggio. Vorrei davvero credere che le immagini dei borghi toscani e umbri e delle vallate lungo il corso superiore del Tevere susciteranno in qualcuno il desiderio di vedere quei luoghi meravigliosi.

Non mi è dato giudicare la riuscita dell'opera. Posso solo auspicare che avrà un suo posto nella letteratura russa sull'Italia. Sarà uno dei libri dedicati all'Italia nella nostra modesta biblioteca italiana. Mi sembrava dunque appropriato farne una rapida panoramica nella prefazione. Vorrei inoltre rammentare le splendide pagine e i versi che i nostri scrittori e poeti hanno dedicato all'Italia. È doveroso che, in esergo a queste *Immagini dell'Italia*, figurino le loro immagini, partorite nel corso di un secolo di prosa e di poesia russa.

... Adriatiche onde!

Oh, Brenta! No, io vi vedrò,

e d'ispirazione colmo di bel nuovo

udirò il vostro magico richiamo!...¹

Così scrisse Aleksandr Puškin, che tuttavia non ebbe la fortuna di vedere la «felice Ausonia», l'«Italia beata».² A quel tempo la gente pensava all'Italia, i poeti la sognavano:

L'anima corre anelante
alle fiere vestigia di Roma.
Sogno vallate, boschi fragranti,
sogno colonne di palazzi infranti!³

Così Evgenij Baratynskij. In questi versi trova espressione l'aspirazione poetica di un'intera epoca, un'aspirazione che riecheggia anche in Dmitrij Venevitinov e nella contessa Evdokija Rostopčina.⁴ Ma quei pochi che, allora, ebbero occasione di visitare l'Italia, non ne scrissero molto. Per Konstantin Batjuškov il viaggio coincise con un periodo di dubbi e una complessa crisi spirituale. In qualche modo egli ne aveva il presentimento già quando, in una lettera, scriveva: «Conosco l'Italia pur non essendoci stato. Non vi troverò la felicità: la felicità non è in nessun luogo; sono certo, anzi, che avrò nostalgia delle nevi di casa e delle persone per me più preziose».⁵ Quanto a Nikolaj Jazykov, l'Italia fu offuscata dalla sua grave malattia. Essa gli regalò soltanto l'istante, sereno e bellissimo, di una serata sul litorale di Genova:

L'ombra dei monti si adagia sulla baia sonnolenta...⁶

Nell'immaginario russo degli anni Venti e Trenta, l'Italia è in primo luogo Napoli e Venezia. Sorrento è la patria di Tasso, il litorale adriatico è la dimora della sua poesia. Durante il soggiorno a Napoli, Batjuškov traduceva Tasso. La mente di Puškin volava verso le rive del Brenta e del Po,

ove il notturno vogatore più non declama Tasso,
ove sotto la cenere son sopite spoglie di antiche città,
ove spandono il loro profumo i cipresseti.⁷

In Italia Baratynskij ebbe in sorte di vedere soltanto Napoli, dove morì poco dopo aver rivolto l'ultimo saluto all'amico d'infanzia, il suo «aio italiano» Giacinto.⁸

L'Italia attirava la gente dell'epoca soprattutto in quanto Sud, in quanto «paradiso arcaico», per dirla con Puškin.⁹ Un viaggiatore russo di allora, Avraam Norov, ne visitò la parte più meridionale. Il suo *Viaggio in Sicilia nel 1822* è un libro eccellente.¹⁰ Ne trapelano intelligenza, grande sensibilità e spirito di osservazione. Norov sapeva cogliere la bellezza di una terra classica; le reminiscenze storiche suscitavano la sua venerazione. Conosceva bene i poeti latini e Dante. Le sue riflessioni sull'architettura greca mantengono ancora tutto il loro interesse. Se si parla di Sicilia, questo libro non ha eguali nella letteratura russa. Aleksandr Čertkov, che ripercorse i passi di Norov quindici anni più tardi, non fu in grado di replicare l'intensità delle sue impressioni e la pregnanza dei suoi pensieri.¹¹

Con gli ultimi poeti del periodo puškiniano, Karolina Pavlova e il principe Pëtr Vjazemskij, si chiude la prima fase dei rapporti tra letteratura russa e Italia. Il viaggio di Pavlova non si tradusse in versi felici per il suo libro.¹² Il principe Vjazemskij, invece, fu autore di una delle più belle poesie russe dedicate a Venezia.¹³ Presso la tomba della figlia, sepolta a Roma, egli unì il proprio dolore alla malinconia della Città Eterna:

Qui mi si svelò Roma, qui in lacrime compresi
il pianto e la polvere di ruderi e sepolcri;
qui allo strazio imponente, profondo delle mura
fece eco la mia solitaria afflizione!¹⁴

Di fatto, quando Vjazemskij scrisse queste righe si era chiusa da tempo anche la seconda fase della relazione spirituale tra la Russia e l'Italia, una fase che era stata caratterizzata da un entusiastico anelito verso Roma.

In senso stretto, nella storia della cultura russa ci fu un'unica epoca, ossia il decennio tra il 1838 e il 1848, in cui

l'Italia rappresentò per gli scrittori, quasi visceralmente, un tema prediletto. Per la verità, non tanto l'Italia, ma Roma. In quel decennio, in Russia, non un solo cuore sensibile, non un solo intelletto brillante avrebbe potuto restare indifferente a questo grande tema. Libri e lettere dell'epoca, scritti da persone diverse e con scopi differenti, sotto un certo aspetto si somigliano: tutti testimoniano devozione alla maestà e alla bellezza di Roma. Un sentimento condiviso da intellettuali quali Michail Pogodin e Stepan Ševyrëv, innovatori in campo scientifico come Fëdor Buslaev, artisti come Aleksandr Ivanov e Fëdor Tolstoj, genii epici come Nikolaj Gogol', ingenui poeti lirici come Apollon Majkov e Jakov Polonskij, storici della Chiesa come Andrej Murav'ëv, scrittori politici come Aleksandr Herzen.¹⁵

Negli anni Venti l'Italia aveva rappresentato un sogno inattuabile di poeti, una visione lontana, un'immagine sfuggente. Adesso, per i russi, Roma diviene un luogo straordinariamente vicino e familiare. I russi non solo la vagheggiano, non solo la vedono, ma la vivono. Per gli anni Quaranta della nostra storia, se Mosca è la prima dimora, Roma può considerarsi la seconda. E forse proprio per questo la Roma del tempo trova migliore espressione non tanto nei versi e nelle opere in prosa, quanto nelle lettere e nei diari. La cosa migliore nei versi degli *Schizzi di Roma* di Majkov è l'ingenuo sentimento «domestico»; la peggiore è invece l'intenzionale pittoricità delle descrizioni. Serve un'enorme autodisciplina per dipingere quadri di Roma degni di *Malaria*¹⁶ di Fëdor Tjutčev:

Amo l'invisibile,
arcano Male che impregna ogni cosa -
i fiori, la polla diafana come cristallo,
i raggi iridescenti e il cielo stesso di Roma!¹⁷

Tra le note di viaggio su Roma e l'Italia lasciate dai russi degli anni Quaranta, destano interesse le memorie di Buslaev. Egli visse a lungo a Ischia e a Sorrento, presso la

famiglia del conte Stroganov. A Roma trascorse gli anni migliori della sua giovinezza e, tornatovi una seconda volta trentatré anni più tardi, scrisse in una lettera: «Per me Roma non è una città estranea; è parte della mia vita ... Roma è la patria stessa del mio esistere spirituale».¹⁸ Buslaev aveva vissuto a Roma negli stessi anni di Ševyrëv, di Nikolaj Stankevič¹⁹ e di Gogol'. S'incontrava con Gogol' all'Antico Caffè Greco, e fu lui a dargli da leggere i *Fioretti*²⁰ di Francesco d'Assisi.²¹

Nulla esprime l'atteggiamento di questa generazione verso Roma meglio di una riga tratta dal libro di Pogodin *God v čužich krajach* [Un anno in paesi stranieri]. Lo scrittore si sta approssimando alla Città Eterna, quando a un tratto il postiglione ferma i cavalli e indica, in lontananza, un punto appena visibile: la cupola di San Pietro. «Ebbi un fremito, mi alzai in piedi e m'inchinai»²² scrive Pogodin.

In un primo momento, trovare in Herzen la medesima venerazione per Roma può apparire strano. Nell'ambito della prosa russa, tuttavia, quelle dedicate a Roma nelle *Pis'ma iz Francii i Italii* [Lettere dalla Francia e dall'Italia] sono pagine esemplari. Ecco un passo sulla Campagna romana: «Quanto più a lungo vivi a Roma, tanto più tende a scomparire il suo versante gretto, e l'attenzione si concentra su aspetti di straordinaria finezza. Gli androni sudici, l'assenza di comodità, le vie anguste, l'insensata disposizione di certe dimore e le botteghe deserte si notano sempre meno, mentre altri versanti della vita romana iniziano a risaltare con nitidezza crescente, come piramidi o montagne che emergano dalla nebbia. È appunto il caso della *Campagna di Roma*.²³ In un primo momento essa ti colpisce con il suo aspetto desolato, l'assenza di campi coltivati, l'assenza di boschi. Tutto è misero, inospitale, come se non ti trovassi affatto nel cuore dell'Italia. Simili distese brulle ricordano piuttosto il litorale istriano; ma a poco a poco ci si abitua a questo eterno deserto, a questa selvaggia cornice di Roma. Il suo silenzio, le sue lontananze opaline, le azzurre montagne all'orizzonte divengono sempre più familiari... Da una parte

avanza lento un asino, con le sue campanelle tintinnanti; un pastore dalla chioma corvina, con indosso un grembiule in pelle di montone, siede mestamente e osserva; una donna in vesti sgargianti e con un fazzoletto bianco appuntato sul capo trasporta ortaggi, si ferma per riposare reggendo il carico con gesto grazioso e guarda lontano, e i suoi occhi neri esprimono un tale struggimento, una tale pensosità che lei stessa neppure sospetta. Ed è come se la medesima pensosità si adagiasse, ampia e greve, sulla distesa infinita dei campi, sui monti, sul profilo merlato degli acquedotti - che si perde, estendendosi per miglia, in una lontananza indistinta -, sul pastore e sulla contadina. Sempre malinconica, sempre inospitale, la *Campagna*²⁴ conosce un solo momento lieto, al tramonto del sole: allora viene inondata da una luce splendida, che muta ogni due o tre minuti; a un tratto spunta la rugiada, al color porpora succede la notte, l'orizzonte scompare e non si vede più nulla, a eccezione di un falò di pastori, appena distinguibile, e due o tre ruderi nelle vicinanze».²⁵

Le lettere di Herzen sono animate da viva simpatia per il popolo italiano. Il cuore dello scrittore ne era oltremodo attratto - una disposizione naturale che in lui i francesi, invece, non suscitavano. Con sorprendente acume, Herzen comprese in cosa consistesse l'intramontabile democraticità di questo popolo: «Negli italiani è particolarmente sviluppato il senso del rispetto verso se stessi, verso l'individuo; non rappresentano la democrazia, come i francesi, ma ce l'hanno nel sangue, nei costumi; e per uguaglianza non intendono un generalizzato asservimento». Poco oltre scrive: «Provo infinita gratitudine per essere capitato in Italia in un momento così solenne della sua esistenza, un momento pervaso dell'elegante maestosità tipica di tutto ciò che è italiano: il palazzo come la capanna, la signora in ghingheri come l'accattone vestito di stracci».²⁶

In ogni pagina di queste lettere ci colpisce la briosa vivacità intellettuale. Herzen era dotato di straordinaria perspicacia, era in grado di cogliere al volo l'essenza stessa

delle cose. Chiunque parta alla volta dell'Italia dovrebbe imparare a memoria la sua calzante descrizione dell'individualismo italiano: «Tratti marcati, caratteri definiti, spiccata identità di ogni cosa - montagne, vallate, prati, città, vegetazione e popolazione di qualunque paesino - sono una delle principali peculiarità, uno degli elementi distintivi dell'Italia. Colori e caratteri indefiniti, sogni nebulosi, tratti incerti, contorni evanescenti e desideri vaghi sono attributi del Nord. In Italia tutto è definito e nitido: ogni lembo di terra e ogni cittadina hanno la loro fisionomia, ogni passione il suo obiettivo, ogni ora la sua luce, dalla quale l'ombra è separata come da una lama. Sopraggiunge una nube e si fa scuro, in modo quasi angosciante; poi il sole risplende e veste d'oro ogni cosa, al punto che l'anima esulta».²⁷

Prima di passare a Gogol' vorrei qui ricordare un libro degli anni Quaranta, curioso e da tempo caduto nell'oblio. Esso reca un titolo un po' strano: «Roma e l'Italia nel Medioevo e nell'evo moderno, sotto il profilo della storia, dei costumi e dell'arte. Opera del principe A. Volkonskij, membro dell'Accademia romana dell'Arcadia». Il titolo poco corrisponde al contenuto. Ospite tardivo dell'asilo dell'Arcadia sulle pendici del Gianicolo, il principe A. Volkonskij raccolse qui passi di testi storici e cronache di antica vita italiana che avevano colpito la sua immaginazione. Quest'opera un tantino caotica, tuttavia, ha un tratto elegante, da «amatore»: ne spira la fascinazione dell'autore per l'Italia e per la festosa, pittoresca policromia dell'antica vita italiana. Per certi versi, alla lontana, il principe Volkonskij rammenta Stendhal. O, per lo meno, il suo libro contiene, tradotte in modo ameno e accurato, le cronache che raccontano «la morte della duchessa di Paliano», «i compassionevoli casi e la morte di Vittoria Accoramboni, consorte di Don Paolo Giordano e contessa di Bracciano, così come la morte di Ludovico Orsini, strangolato con un laccio di seta cremisi»²⁸ - insomma, quelle stesse cronache che servirono da soggetto alle novelle di

Stendhal. C'è poi il racconto sulla morte dell'«uxoricida Guido Franceschini, al quale fu spiccata la testa»: si tratta dell'unica versione russa del soggetto che ispirò il grande poema *The Ring and the Book*²⁹ di Robert Browning.³⁰

Ed eccoci finalmente a Gogol'. In Gogol' s'incarnò con energia straordinaria, pressoché primigenia, l'attrazione per l'Italia e per Roma che si era impadronita dei russi negli anni Quaranta. Ma questo è ancora poco! È difficile incontrare in qualunque letteratura - ed è difficile persino da immaginare - un amore entusiastico per l'Italia come quello che provò Gogol'. Le sue lettere, scritte da Roma a diversi destinatari, rappresentano un monumento imperituro di tale sentimento oltremodo radioso e profondo.³¹ Già due settimane dopo l'arrivo egli scrive: «Qui è la mia eterna dimora ... Il cielo è prodigioso, bevo la sua aria e dimentico il mondo intero».³² Poco più tardi, in una lettera confida a Prokopovič: «Di Roma t'innamori lentamente, un po' alla volta e per sempre. Insomma, mentre tutta l'Europa è fatta per guardare, l'Italia è fatta per vivere ... Ecco la mia opinione: chi è stato in Italia dirà addio agli altri paesi. Chi è stato in cielo non vorrà più la terra».³³

Dopo l'Italia, Svizzera e Germania sembrano a Gogol' «insignificanti, volgari, disgustose, grigie, fredde...».³⁴ Durante il viaggio annota: «Ho appena messo piede in Italia e già mi sento meglio. È bastata una boccata della sua aria benedetta».³⁵ E di ritorno a Roma scrive a Marija Balabina: «Quando, finalmente, ho veduto Roma per la seconda volta - oh, quanto mi è sembrata più bella di prima! Era come rivedere la patria dalla quale mancavo da anni e nella quale vivevano soltanto i miei pensieri. Ma no, in realtà non è così: non è la mia patria che ho veduto, ma la patria della mia anima, dove l'anima mia viveva ancor prima di me, prima che io venissi al mondo...».³⁶

Roma suscita in Gogol' un sentimento d'incommensurabile vastità, un sentimento «epico», e, se pensiamo che a Roma fu composta l'epopea delle *Anime morte*, le righe di queste lettere spalancano davanti a noi il tema, rimarchevole e

imponente, del ruolo che ebbe Roma nell'opera di Gogol' – argomento non ancora affrontato dalla critica russa. Qui è doveroso dire soltanto che il grande lavoro di Gogol' trasse nutrimento dalla sua felicità romana: «Non mi sono mai sentito così immerso in una beatitudine tanto serena. Oh Roma, Roma! Oh Italia! Quale mano mi strapperà da qui! ... Nell'anima ho il cielo e il paradiso».³⁷ Altrove egli scrive, riecheggiando Chateaubriand: «Quando ogni cosa vi volterà le spalle, quando non sarà rimasto più nulla che vi leghi a un qualsiasi cantuccio del mondo, venite in Italia. Non c'è sorte migliore che morire a Roma; qui l'uomo si trova di un intero miglio più prossimo a Dio».³⁸

È curioso che, nelle lettere, Gogol' non descriva quasi mai l'Italia. Egli non desidera altro che trasmettere il proprio entusiasmo al suo cospetto, infiammare l'anima dell'interlocutore di quell'amore di cui arde la sua stessa anima. Più di tutto parla del cielo italiano e dell'aria italiana. È come se per lui vedere Roma non fosse abbastanza, come se avesse bisogno di respirare il suo stesso respiro. Ma Gogol' era anche il più grande pittore della letteratura russa, e percepiva i colori con un'acutezza sconosciuta a tutti gli altri nostri scrittori. Il suo occhio coglieva costantemente un luccichio argenteo nel cielo e nelle nuvole di Roma. In una lettera a Marija Balabina tratteggia un quadro della primavera romana:

«Di nuovo lo stesso cielo, ora argenteo, ammantato da una sorta di serico bagliore, ora azzurro, come ama mostrarsi attraverso le arcate del Colosseo; di nuovo gli stessi cipressi, verdi obelischi, e le cime a cupola dei pini che talora sembrano fluttuare nell'aria; e la stessa aria pura, la stessa lontananza nitida, la stessa eterna cupola che tondeggia maestosa nell'aria...

«Dove altro trovare, nel bel mezzo di una città, un simile divino, paradisiaco deserto? Che primavera! Dio, che primavera! Ma voi sapete bene cosa sia la primavera giovane e fresca tra le rovine decrepite, tappezzate di edera e fiori selvatici. Come sono belli, ora, i lembi di cielo azzurro tra i

rami degli alberi appena coperti da una fresca verzura giallastra, e persino i cipressi scuri come ali di corvo, e più in là gli azzurri colli di Frascati, di Albano e di Tivoli, opalescenti come turchese! Che aria! Appena sollevi la punta del naso, sembra che almeno settecento angeli ti volino dentro le narici. Una primavera stupefacente! Guardo, e non ne ho mai abbastanza. Ora tutta Roma pullula di rose...».³⁹

Della primavera italiana, Gogol' scrisse anche a Žukovskij: «In altri luoghi la primavera ha effetto soltanto sulla natura: voi vedete rianimarsi l'erba, l'albero, il ruscello. Qui il suo effetto si estende a ogni cosa: si rianima il rudere, si rianima il panno della giubba di un birbaccione, si rianima il muro inargentato dal sole di una modesta casupola, si rianimano gli stracci dell'accattone, si rianima il saio del frate con il cappuccio all'indietro».⁴⁰ A chi cerca in Gogol' immagini dell'Italia, non farà male leggere anche qualche passo dal frammento *Roma*.⁴¹ Là le donne di Albano hanno «sonore voci argentine».⁴² Là s'incontra un cielo «non più argenteo, ma dell'ineffabile colore dei lillà a primavera».⁴³ Là si trovano quadri della Campagna: «Era bellissima, la silenziosa e deserta campagna romana costellata di vestigia di antichi templi, che si stendeva tutt'intorno in una quiete inesprimibile, qui avvampando dell'oro ininterrotto di fiorellini gialli che si fondevano in un tutto, là scintillando come brace attizzata per le corolle scarlatte dei rosolacci».⁴⁴ O impressioni della Campagna, al calar del sole, da una terrazza a Frascati: «In nessun luogo, mai gli era capitato di vedere la campagna farsi fiammante, al pari del cielo».⁴⁵ O ancora: «... i monti diafani, leggeri come aria, soffusi di una luce quasi fosforescente».⁴⁶

In una tenera e scherzosa lettera in italiano a Marija Balabina, Gogol' scrisse: «*Le capre e gli scultori spasseggiano, signora, sulla Strada Felice, dove ho la mia stanza (n. 126, ultimo piano)*».⁴⁷ La casa nella strada che oggi si chiama *via Sistina*⁴⁸ e il Caffè Greco nell'animata *via Condotti*,⁴⁹ di cui Gogol' era un habitué, sono oggi luoghi di sacre reminiscenze per ogni pellegrino russo in Italia.

Nell'anima russa Gogol' scoprì un sentimento nuovo: l'affinità con Roma. Dopo di lui l'Italia non può più essere per noi una terra straniera. Dopo di lui arriveranno altri che, nelle proprie lettere da Roma, scriveranno, com'egli scrisse a Danilevskij: «Vuoi sapere dove andrò in estate? Da nessuna parte, da nessuna parte se non a Roma. Il bordone da pellegrino non c'è più. Ricorderai che il mio bastone è stato portato via dalle onde del lago di Ginevra. Ora sto a casa, nessuna smania mi attira lontano, no, al massimo farò un salto a Semeren'ki (ossia a Napoli) e a Tolstoe (ossia a Frascati o ad Albano)».⁵⁰ Che anche altri, dopo di lui, godano momenti simili a quelli che egli trascorse nel giardino della Volkonskaja: «Ti scrivo questa lettera dalla grotta della villa della principessa Volkonskaja, e proprio ora si è rovesciata, per la vita e la gioia delle rose e di tutta la sgargiante verzura che mi circonda, una fitta, meravigliosa, fastosa pioggia estiva»;⁵¹ che altri ripercorrano i suoi passi: «Le mie passeggiate si spingono molto più in là, nel profondo della campagna. Più sovente visito le terme di Caracalla, *Roma vecchia*⁵² con i suoi templi e i suoi sepolcri, e i campi aperti, *Villa Mattei, Villa Mills...*»;⁵³ così la letteratura russa non perderà una parte grande dell'anima di Gogol', da lui riassunta nell'invocazione: «Bellissima Italia, Italia mia adorata...».⁵⁴

Dopo Gogol', per un intero cinquantennio l'Italia non è più stata nel cuore e nella mente degli scrittori russi. Questo periodo rappresenta in un certo senso la terza fase nella storia dei rapporti qui esaminati. Basti dire che dai grandi scrittori dell'epoca - Tolstoj, Dostoevskij e Turgenev - l'Italia quasi non è stata considerata. In Tolstoj non ne troviamo il minimo accenno, in Dostoevskij abbiamo soltanto poche osservazioni frettolose. *Il canto dell'amor trionfante* di Turgenev è scritto nella lingua ideale per chi volesse tradurre le novelle italiane. La Maremma fa capolino in *Fantasmì*, e Venezia in *Alla vigilia*; in *Acque di primavera* s'incontrano empatiche descrizioni di caratteri italiani, e vi è poi il ricordo del «festoso splendore dei Colli Albani» e di

«una giornata trascorsa serenamente» nel frammento che racconta l'escursione con Ivanov ad Albano e Frascati.⁵⁵ Ma è tutto. Unico libro di grande vivacità è stato *Italija* di Vladimir Jakovlev, uscito negli anni Cinquanta.⁵⁶ La cosa migliore sono i bellissimi quadri di vita popolare napoletana e la freschezza dei sentimenti. L'autore in persona, all'occorrenza, era in grado di lanciarsi in una tarantella!

A questo periodo risalgono anche i primi studi critici russi sull'arte italiana. Nel 1869, sulla rivista «Vestnik Evropy», apparve un serio e circostanziato articolo di Dmitrij Kačenovskij dal titolo *Florencija i eë starye mastera* [Firenze e i suoi antichi maestri].⁵⁷ Un po' dopo, all'inizio degli anni Ottanta, Aleksej Vyšeslavcev pubblicò un'intera serie di volumi sull'arte italiana. Le sue opere abbracciano per intero la storia del Rinascimento, da *Džiotto i Džiottisty* [Giotto e i giottisti] a *Rafael'* [Raffaello].⁵⁸ Si tratta di un lavoro vasto, di grande utilità per far conoscere agli studiosi russi il corso della storia artistica italiana. Purtroppo, esso è scarsamente originale. L'autore si rifà di continuo a scrittori stranieri la cui autorità reputa indiscussa, in particolare agli storici della pittura italiana Crowe e Cavalcaselle. A tratti gli scritti di Vyšeslavcev sembrano una mera compilazione, o addirittura una traduzione della loro opera. Difficile comprendere la strana e, senza dubbio, falsa modestia che lo indusse a dichiarare nella prefazione: «Astenendoci da impressioni personali, ci siamo avvalsi dei lavori di autori che arricchiscono costantemente la scienza della storia dell'arte».⁵⁹ O ancora: «Ci asterremo dall'arbitrio d'impressioni personali e ci atterremo rigidamente alle conclusioni e ai pareri dei moderni storici dell'arte».⁶⁰ Ma dell'Italia e dell'arte italiana non si può scrivere senza impressioni personali, senza un proprio punto di vista. In caso contrario, dovremmo biasimare il lettore russo che conosce *Lazurnyj kraj* [Il paese azzurro] di Vasilij Nemirovič-Dančenko⁶¹ meglio delle opere dell'esperto, colto e serio Vyšeslavcev! Entrambi sono nomi tipici degli anni Ottanta, del periodo di nostro maggior estraniamento dall'Italia, e in

generale, a quanto pare, da ogni valore culturale.

Nel decennio successivo s'inaugura un nuovo capitolo della storia culturale russa, quello che stiamo vivendo e per il quale ancora non è stato trovato un nome. Una cosa che non si può negare, tuttavia, è la significativa ripresa culturale. Nella nostra letteratura si è aperta una quarta fase dei rapporti con l'Italia, e crediamo che dopo questo rinnovato interesse - sia pur privo dell'ardente entusiasmo dell'epoca di Gogol', ma forse più costante, attento e ampio - l'Italia non uscirà mai più dal campo visivo della vita spirituale russa.

A questo nuovo sodalizio tra letteratura russa e temi italiani molto hanno contribuito due scrittori, attratti, negli anni Novanta, dalla grande figura di Leonardo: Dmitrij Merežkovskij e Akim Volynskij.⁶² L'Italia ha dato a Merežkovskij tutta una serie di poesie, alcuni racconti storici e la seconda parte di una trilogia.⁶³ Nel suo *Leonardo* gli scorci dell'Italia non sono molti, poiché tutto è strettamente connesso ai pensieri e alle azioni degli uomini. In un certo senso, in Merežkovskij la figura di Leonardo ha messo in secondo piano persino l'Italia. Ma questo romanzo ben scritto offre a tratti un sentimento della vita italiana in epoca rinascimentale di sorprendente brillantezza e verosimiglianza. L'aspetto più rilevante, va da sé, è che l'immagine di Leonardo sia tratteggiata in modo vivido e intimo, e che forse il romanzo consenta di comprenderla anche meglio rispetto al lavoro specialistico di Volynskij. Pur non condividendo molti dei punti di vista generali di quest'ultimo, certo non ne negheremo i meriti, in quanto primo autore russo a scrivere un libro rimarchevole su un grande tema italiano. Ma non sono solo l'ampiezza dell'obiettivo e l'originalità della ricerca a destare in noi profondo rispetto: ancor più caro ci è il suo genuino entusiasmo verso il tema scelto.

L'esempio di Merežkovskij e Volynskij non è rimasto un caso isolato. A loro sono seguiti altri scrittori della cerchia che ha dato vita al patrimonio culturale di «Mir iskusstva» e

di «Novyj put'». Oltre ad alcune poesie italiane, Zinaida Gippius ha scritto le note di viaggio *Na beregu Ioničeskogo morja* [Sulla riva del mar Ionio].⁶⁴ Poi è uscito il meraviglioso libro di Pëtr Percov *Venecija* [Venezia],⁶⁵ e Rozanov ha pubblicato su «Mir iskusstva» una parte delle sue *Ital'janskije vpečatlenija* [Impressioni italiane], in seguito raccolte in volume.⁶⁶ In questo libro, strano e tipicamente russo, non c'è molto dell'Italia. In un certo senso l'autore, che era in grado di percepire con profondità unica nel suo genere il modo di vivere russo, persino in Italia continuava a guardare alla Russia. Non solo i suoi pensieri, ma anche i suoi occhi erano rivolti verso casa. Il suo non era un peregrinare spontaneo; nel suo tempo libero c'era un che di 'sabbatico', e il suo viaggiare sembrava piuttosto un «essere assente». Ma sarebbe cieco chi non cogliesse anche in queste sue pagine, e specialmente dove Rozanov si accosta all'antichità, la purezza di un pensiero adamantino e l'impronta di un'immaginazione geniale.

L'Italia era destinata a risorgere anche nella nuova poesia russa, che talora guarda con grande amore e venerazione all'epoca di Puškin. Motivi italiani s'incontrano in Konstantin Bal'mont.⁶⁷ In *Kormčie zvezdy* [Stelle guida] di Vjačeslav Ivanov⁶⁸ abbiamo un ciclo di «sonetti italiani» e *Laeta*,⁶⁹ composta a Roma, eco dei *Tristia*⁷⁰ di Ovidio. Temi di Ivanov sono l'Adriatico, il lago di Nemi, Subiaco, le opere di Raffaello, Leonardo e Michelangelo, Siracusa «dai ricci di viole»⁷¹ e infine *la Pineta*,⁷² il bosco nei pressi di Ravenna per sempre legato alla memoria degli ultimi anni di vita di Dante:⁷³

Tale mi è apparso, o morta Ravenna,
il tuo celebre bosco, tu che nella bellezza dei santuari
sotto l'oro di musivi guardiani sei caduta nell'oblio!

E tale era il tuo sonno, e la pena delle lande
dove Morte spira mitemente, cullando sotto l'ala
la Vita, corrusca come un flebile lume votivo.⁷⁴

Gli estimatori dell'Italia hanno accolto male questi versi di Valerij Brjusov:

Ma ancor sei bella, Italia, pur
con il belletto rosa preso a prestito
e un'esitante impudenza negli occhi.⁷⁵

Ma ora sanno che, sei anni più tardi, il poeta è tornato in Italia e ha dedicato a Venezia una poesia bellissima, *Opjat' v Venecii* [Di nuovo a Venezia].

Nell'ultima raccolta di versi di Aleksandr Blok si ritrova il medesimo motivo del biasimo nei confronti dell'Italia di oggi alla luce dell'Italia della memoria.⁷⁶ Bisogna augurarsi che in un prossimo futuro anche questo poeta non ignori la vecchia Italia, che nell'Italia nuova continuerà a vivere in eterno. Impossibile poi non ricordare qui il ritratto sorprendentemente caloroso della Roma cristiana nella *Komedija ob Aleksee, človeke božiem* [Commedia di Alessio, uomo di Dio], opera dell'autore dei *Canti di Alessandria* Michail Kuzmin.⁷⁷

Se dovessimo individuare un tratto comune a tutti coloro che hanno scritto dell'Italia in quest'ultima, quarta fase della sua storia letteraria in Russia, esso sarebbe l'amore per Firenze. E questa caratteristica li differenzia dai predecessori. Nell'ambito della nostra letteratura, ai tempi di Puškin e persino a quelli di Gogol' Firenze non esisteva. I primi riferimenti di un certo rilievo si trovano soltanto nell'articolo di Kačenovskij e nei *Dosugi* [Svaghi] di Buslaev.⁷⁸ In seguito è divenuta per noi un santuario dell'arte innanzitutto in quanto patria di Leonardo. Anche in Merežkovskij troviamo alcune tra le prime immagini della città toscana: «Il profilo di Firenze spiccava nel cielo sereno simile all'arabesco in oro satinato sul frontespizio dei libri antichi - un profilo unico al mondo, familiare come il vivo volto di una persona...

«Leonardo notò che ogni città, proprio come ogni persona, ha un suo odore particolare. Firenze aveva un odore di

polvere umida come le iris, misto a un odore fresco, appena percettibile, di vernice e colori di quadri antichissimi...».⁷⁹

Firenze rimarrà per sempre la patria dell'umanesimo, religione dei valori creati dall'opera dell'uomo. In uno degli esponenti della corrente umanistica degli studi russi, essa ha suscitato un autentico entusiasmo culturale. Negli *Očerki florentijskoj kul'tury* [Saggi di cultura fiorentina] di Ivan Grevs, l'autore si rivolge a un viandante «ideale» che «sta compiendo un pellegrinaggio nei luoghi sacri della creazione umana».⁸⁰ E Grevs sa guidarlo non solo ai monumenti storici e artistici, ma anche alla comprensione dell'anima stessa di Firenze. Per caratterizzare la prodigiosa città, Grevs prende in prestito da Taine le definizioni «completa» e «bella»,⁸¹ e vi unisce gli attributi di «originalità individuale e vigorosa vitalità». E subito dopo scrive: «Sarebbe il caso di aggiungere che è profonda, misuratamente espansiva, capace di disporre a un intimo dialogo».⁸²

In uno scrittore russo più recente, Boris Zajcev, l'Italia e Firenze in particolare hanno destato un torrente di pensieri ed emozioni. Per la tensione e per l'elevatezza della nota spirituale che vi risuona, essi hanno l'eguale nella nostra letteratura forse soltanto in Gogol'. Zajcev ha scritto dell'Italia nel racconto *Spokojstvie* [Serenità] e negli scritti su Firenze, Siena, Pisa e Fiesole, sparsi su varie riviste.⁸³ E in tutto ciò che ha scritto c'è, secondo le sue stesse parole, «un eterno inebriamento del cuore»⁸⁴ per l'Italia.

Come Gogol', già attraversando il confine svizzero anche Zajcev prova un'«effervescenza nel petto» e ripete: «Eccola, ci siamo».⁸⁵ Come per Gogol', la prima folata di vento italiano è luminosa, e l'aria dell'Italia è «sublime aria di Dio, stupefacente levità dello spirito».⁸⁶ L'unica differenza è che la sua «stella» non è Roma, ma «la prodigiosa città di Firenze», la «luminosa, rosea, divina Firenze, la Cipride botticelliana con i genii dei venti e la chioma dorata».⁸⁷ Le giornate fiorentine sono per lui giornate speciali: «Mi attende un beato rigoglio di luce, arte, ineffabile grazia che giammai potrò dimenticare».⁸⁸ «Il *disfacimento* non può

sfiorare questa città, poiché una sorta d'idea immortale e unificante si è incarnata in essa e trasmette la vita».⁸⁹ «Il ricordo delle serate fiorentine è legato ai più bei momenti dell'esistenza. In esse vi è l'intensa dolcezza che si prova alle soglie del trapasso; e, quando lo spirito dell'uomo è tanto scosso e sciolto, diviene parimenti sensibile all'estasi e alla morte, come una spada a doppio filo. "Morire a Firenze è buona cosa", poiché in vita l'hai amata più di tutto. Ed essa ti porta l'estasi e, insieme, l'ombra della tomba».⁹⁰

Chi viaggia per l'Italia ritroverà molto di ciò che ha scritto Zajcev. Egli ha condiviso il senso di limpidezza autunnale, sonorità e spaziosità suscitato dalle vie di Pisa, e le proprie riflessioni sul destino storico dell'antica città. «Oh, la fierezza, il tradimento, la sciagura e persino l'umiliazione, e nello stesso tempo una sorta di naturale maestà si percepiscono qui come in nessun altro luogo».⁹¹

«Lasci Pisa con un sentimento d'inquietudine; qui hai amato e, in essa, qualcosa ti ha colpito per sempre, e non potrai mai dimenticarlo. Come se avessi guardato in uno di quei laghi, profondi e tristi, sul fondo dei quali si annida un che d'indicibile».⁹² Assieme a Zajcev, sulle alture di Fiesole il viaggiatore proverà come «lo spirito si rallegri di quella vastità, e una gioia luminosa lo ecciti; c'è un tratto divino in una simile, abbacinante estensione del mondo ai tuoi piedi; davvero sembra quasi di vederlo tutto, pare di trovarsi su alture non semplicemente fisiche. Così, forse, s'inebriano gli uccelli scendendo in volo dalle montagne».⁹³ E, assieme al protagonista di *Spokojstvie*, il viaggiatore sentirà la vicinanza di un paese straniero, l'Italia, e proferirà con lui all'unisono: «Sì, mi trovo in un paese straniero, che però è anche mio; perché tutti i paesi hanno un unico padrone, e ovunque egli si rivela al mio cuore. Anche qui avverto la sua presenza».⁹⁴

Non rimane che aggiungere qualche parola sul contributo degli autori esteri. Il lettore vedrà da sé quanto questo

lavoro sia in debito nei confronti di diverse opere in lingua straniera. La letteratura occidentale sull'Italia è infinitamente ricca, accurata e varia, e ovviamente io non ho potuto consultarne che una minima parte. La mia bibliografia italiana risulterebbe incompleta e casuale, per cui non ho ritenuto necessario esporla qui. A quei libri che ho avuto la fortuna di conoscere e amare, il lettore troverà riferimenti al momento opportuno. Qui dirò soltanto che dagli scrittori inglesi mi è toccato imparare non solo a conoscere l'Italia, ma anche a scrivere dell'Italia. I sublimi esempi di John Addington Symonds e di Walter Pater mi sono stati costantemente davanti agli occhi. Alla loro memoria, per tutto ciò che di riuscito c'è in questo mio tentativo, va la mia più devota riconoscenza.

Mosca, marzo 1910

I
VENEZIA

ACQUE LETEE

Ci sono due Venezie. Una è quella che ancora oggi ha qualcosa da celebrare, ancora oggi fa chiasso, sorride e pigramente si dà buon tempo in piazza San Marco, in piazzetta o sulla riva degli Schiavoni. È questa la Venezia dei piccioni, delle fiumane di forestieri, dei tavolini davanti al Caffè Florian, delle botteghe con i loro articoli di vetro luccicante. Per tutto l'anno, con l'eccezione di due o tre mesi invernali, vi si svolge una vita dedicata all'ozio incessante, quale non esiste altrove. Basta vedere, di mattina, le ondate di gente che attraversano il ponte della Paglia; basta udire quel fievole brusio di lingue diverse, quel fievole fruscio di passi sulle lastre di marmo! Ma ecco che l'orologio segna il mezzodì. È ora di unirsi alla folla e andare in piazza, a guardare i mori che battono la campana sulla *torre dell'Orologio*.¹ Questo è uno dei rituali dell'oziosità veneziana, e chi l'ha compiuto potrà gioire, a cuor leggero, della liberazione da tutte le faccende terrene. Non rimane che fare un giro in gondola, o sedere a fianco di qualche vecchietto sotto le arcate di Palazzo Ducale, o entrare a San Marco per guardare distrattamente i mosaici, i pavimenti antichi, i gruppi eterogenei di persone sempre nuove. Poi scende la sera. Si accendono i lampioni, i piccioni vanno a dormire, il Florian e il Quadri occupano la piazza con i loro tavolini. Gli strilloni corrono lungo le Procuratie. In bella mostra collane, specchietti, vetri - ingenui oggetti sfavillanti che nessuno penserebbe mai di vendere o acquistare fuorché a Venezia. La musica suona e la folla mormoreggia come un fiume scorrendo sulle lastre di pietra. La basilica di San Marco scintilla di riflessi variopinti, e in alto il cielo è il cielo azzurro della sera italiana. Qui il tempo vola tal quale un bimbo, senza crucci né pensieri.

Questo modo di vivere ha una sua grazia, ma porta con sé,

ineluttabilmente, attimi di malinconia. Ci si stanca presto della musica, delle vetrine luccicanti, dell'eterno brusio di una folla estranea. Venezia sovente ti fa sentire solo, non offre consolazione e non insegna alcunché, come invece Firenze o Roma. Ma la città non si esaurisce nella piazza e nella piazzetta. Basta allontanarsi un poco da San Marco per sentirsi sommergere da emozioni del tutto differenti. Le calli ti sorprendono con il loro aspetto grave, silente. Di tanto in tanto riecheggiano dei passi, che qui sembrano provenire da una grande distanza. Riecheggiano e si spengono, ma della loro cadenza rimane la traccia, trascinando l'immaginazione nel regno dei ricordi. Ciò che sulla piazzetta era niente più che un dettaglio pittoresco (la gondola nera, lo scialle nero sulle spalle di una veneziana) qui assume un connotato austero, quasi solenne, di rito secolare. E l'acqua! L'acqua misteriosamente calamita e inghiotte tutti i pensieri, così come inghiotte qui ogni suono, finché il silenzio più fitto non scende sul cuore. Su un qualunque ponticello che attraversa un angusto canale - sul ponte del Paradiso, per fare un esempio - è facile smemorarsi, perdendosi nell'ascolto, vagando a lungo con lo sguardo in una verde distesa di tenui, ondegianti riverberi. In tali momenti si rivela un'altra Venezia, che ai numerosi avventori del Florian rimane ignota, e che la vita di piazza San Marco, facile e infantilmente oziosa, non lascia supporre.

Questa Venezia si riconosce al meglio durante le peregrinazioni in città, in cerca di un nuovo Tintoretto o di un Carpaccio mai veduto prima. Solo da principio è difficile raccapezzarsi nel dedalo delle calli e dei rii veneziani, poi ci si fa l'abitudine, e si comincia persino ad apprezzarne l'inopinata logica. Così, procedendo come il cavallo sulla scacchiera, con frequenti deviazioni dalla linea retta, si capiterà nello sperduto quartiere della Madonna dell'Orto, dove c'è un luogo stupefacente: una piscina a cielo aperto, senz'anima viva, accanto all'ex abbazia della Misericordia. L'immobilità di queste acque poco profonde, la solitudine, gli enormi edifici abbandonati sulla riva - tutto, qui, trasmette

un senso di quiete ultraterrena. Tutto rammenta un sogno remoto, dimenticato. Non lontano, le Fondamenta Nuove, con vista su Murano e sulle vette innevate delle Alpi friulane. Dietro quelle montagne c'è tutto ciò che abbiamo lasciato nella nostra vita precedente, tutto ciò da cui ora ci separa lo specchio della laguna.² L'isolamento di Murano, circondata dalla laguna, è completo. La piccola isola è divisa in due da un ampio canale che si attorciglia a guisa di nodo. Una sorta di fiume, che tuttavia non fluisce da alcun luogo e in alcun luogo sbocca. Sulle rive piatte stanno case vetuste e per lo più disabitate; qua e là ci s'imbatte in una vegetazione misera, vestigio di antichi giardini. L'agonia dell'esistenza, o una sorta di suo lento disfacimento, ammantava ogni cosa. I volti delle operaie nelle vetrerie sono pallidi come cera, e il contrasto con gli scialli neri li fa sembrare ancora più pallidi. Non sono forse ombre? Non è forse un'ombra anche la gondola che ci riporta dolcemente verso Venezia, senza rumore? E queste stesse acque, non sono forse acque di morte, di oblio?

La Venezia di oggi è solo il fantasma della vita che fu, e l'eterna festa in piazza null'altro che un banchetto di estranei in un luogo abbandonato dai suoi proprietari. La Venezia di allora vive soltanto nelle creazioni dei suoi pittori giunte fino a noi. E, per quanto possa apparire strano, anche nell'arte ben presto cominciamo a distinguere due Venezie. È risaputo che la pittura veneziana nutre un grande amore per l'aspetto festoso e ameno della vita, per l'ornamento sontuoso, le stoffe pregiate, i banchetti, le processioni, gli abiti orientali, i servitori dalla pelle scura e le donne dalla chioma dorata. Carpaccio e Gentile Bellini hanno raffigurato tutto ciò nel secolo XV; Tiziano, Bonifacio Veronese e Paolo Veronese, nel XVI; Tiepolo, nel XVIII. Eppure, accanto a questi pittori, Venezia ne vantava anche altri: Giorgione, Tintoretto, Giovanni Bellini. Costoro poco concessero al piano esteriore dell'esistenza, e dedicarono le migliori energie a sondarne le profondità. Giovanni Bellini (o, come lo chiamano da queste parti, il Giambellino) era un veneziano

autentico. Non solo nacque e crebbe qui, ma qui la sua pittura raggiunse altezze tali che Venezia a lungo non volle conoscerne altra, e decine di artisti seppero solo replicarla, riprodurla e finanche contraffarla. Giambellino era compreso e amato, e la sua arte esprimeva la trama più pura del tessuto spirituale veneziano.

Giovanni Bellini dipinse un'infinità di Madonne, molto semplici, assortite, né tristi né sorridenti, ma sempre immerse in una pensosità immutabile e grave. Anime contemplative e serene, nelle quali alberga quel senso di pienezza che deriva dall'equilibrio - e non era forse tale l'artista stesso? A un primo sguardo, la sua opera appare oltremodo immobile, smorta, quasi priva d'interesse. Ma Bellini è uno di quei maestri che impariamo a conoscere con il tempo. Vi è in lui un'energia tutta particolare, fatta non soltanto di colori e di forme, ma di un'intera gamma di sensazioni ed emozioni, che per certi versi determinano l'atmosfera delle sue tele. Nessun artista è altrettanto capace di far convergere ogni pensiero dell'osservatore verso un indefinibile raccoglimento, inducendo una contemplazione astratta, rapita. Una contemplazione non soggetta a passioni, e priva di fini. O, meglio, dal fine inconoscibile, poiché essa stessa si fa sublime fine artistico. L'immaginazione onnicomprensiva di Bellini sovente si rivolge alle cose semplici, ed egli mescola volentieri ciò che è grande con ciò che è piccolo. Sovente raffigura un paesaggio, la campagna e le montagne alle quali, a Venezia, non si cessa mai di pensare. Sullo sfondo della *Trasfigurazione* si vede una strada lungo la quale un contadino pungola dei buoi;³ sullo sfondo di una delle sue Madonne passa un cavaliere, due figure discutono sotto un albero e una scimmia siede sull'ara di marmo dov'è tratteggiata la firma dell'artista.⁴ Tutto ciò è emblematico della sua profonda attitudine riflessiva, di quell'effusione di pensieri e sentimenti che occorre al confine tra la veglia e il sonno, tra la vita e la morte.



Fig. 1 Giovanni Bellini, *Madonna con Gesù Bambino (Madonna Lochis)*.

Giovanni Bellini amava altresì dipingere allegorie. Alcune si trovano all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ma la più rimarchevole, opera geniale oltre ogni dubbio, è ora conservata agli Uffizi.⁵ Vi è raffigurata una tipica terrazza veneziana, con un pavimento a lastre variopinte, cinta da una balaustra marmorea. Nel mezzo, un cancelletto aperto che affaccia su un ampio specchio di placide acque. Sull'altra riva, rocciose montagne disseminate di grotte, un villaggio e, oltre, un castello (paesaggio alquanto singolare); sopra tutto questo, un cielo di morbide nubi che si riflettono nello specchio scuro delle acque. Sulla terrazza, alcune figure. In un angolo, un trono di marmo sul quale è assisa la Madre di Dio, con il capo reclinato e le mani giunte. Alla sua sinistra, una donna abbassa il capo incoronato; a destra, più vicino a chi guarda, una seconda donna, alta, giovane e slanciata, con uno scialle nero, quel medesimo *zendaletto*⁶ che le veneziane indossano ancora oggi. Dietro la balaustra marmorea, due vecchi: si tratta certo degli apostoli Pietro e Paolo. Paolo ha in mano una spada, mentre Pietro osserva, intenerito, il gruppo che occupa lo spazio centrale della terrazza. In un vaso di terracotta cresce un alberello dalla chioma fitta. Quattro bambini vi giocano intorno. Uno ha afferrato il tronco quasi volesse scuoterlo, gli altri hanno in mano le mele d'oro che ne sono già cadute; dall'altra estremità della terrazza avanzano lentamente verso di loro san Giobbe, le mani giunte in preghiera, e un san Sebastiano adolescente, nudo e di femminea bellezza. Sulla riva opposta, oltre il placido specchio delle acque, si vedono diverse creature ai limiti del fantastico. Vicino all'acqua, in una grotta, un pastore con capre e pecore. Un eremita si allontana da una croce solitaria scendendo una corta scala, in fondo alla quale sembra attenderlo un centauro. Ancora più in là, presso le case del villaggio, due figure pungolano un asino, e una donna conversa con un vecchio. E ancora si vede un personaggio maschile, difficile a interpretarsi, in ampia veste e bianco turbante all'orientale, sulla riva a lato della terrazza e del gruppo dei santi: la figura si trova oltre

la balaustra e, nell'allontanarsi dalla Madonna, pare uscire dal campo visivo del quadro.

Il soggetto di quest'opera è rimasto a lungo oscuro. Si credeva appartenesse al genere della *Santa Conversazione*,⁷ che ricorre di frequente nella pittura coeva. Oppure la si definiva «allegoria dell'albero della vita», e in effetti vi sono valide ragioni per ritenere centrale, anche sul piano semantico, il gruppo di bambini che giocano sotto l'albero. Solo pochi anni orsono, le ricerche dello storico dell'arte tedesco (scomparso di recente) Ludwig,⁸ il quale consacrò l'intera sua breve esistenza allo studio della pittura veneziana, hanno consentito d'individuare la fonte di tale allegoria. Il soggetto è tratto dal *Pèlerinage de l'âme*, un poema francese del XIV secolo. I bambini sono anime del Purgatorio, e l'albero mistico con le mele d'oro simboleggia Cristo. Per le anime pregano i santi patroni Giobbe e Sebastiano e gli apostoli Pietro e Paolo. Prega per loro anche la Madre di Dio, mentre la Giustizia, deposta la spada nelle mani di Paolo, reclina con mitezza il capo incoronato. Dietro la balaustra marmorea s'intravede il fiume Lete. Di conseguenza, sarebbe più corretto intitolare il dipinto «Le anime del Purgatorio».

Così vuole la più recente interpretazione del quadro di Bellini, diversi dettagli del quale, tuttavia, alla luce dell'antico poema francese ancora non si spiegano. La figura della veneziana con lo scialle nero, l'altra figura con il turbante orientale e le strane creature che popolano il paesaggio, come il centauro e l'eremita, sono interamente frutto dell'immaginazione belliniana. E, forse, la chiave per comprendere questo quadro si trova non tanto in ciò che qui è raffigurato, quanto nel sentimento stesso che permea ogni cosa. Acque letee: tali sono quelle che riflettono le nubi dorate! Ed ecco che, a un tratto, comprendiamo la lenta cadenza delle visioni belliniane. Comprendiamo la profonda meditazione contemplativa nella quale sono immersi i suoi santi, e l'eterea delicatezza dei giochi infantili con le mele auree dell'albero mistico dalla scura chioma. Nella terra che

si apre oltre lo specchio sonnolento delle acque letee, noi riconosciamo la terra delle nostre preghiere e dei nostri rapimenti. Là, tra rocce solitarie, vagano le nostre anime quando il sonno le rende libere; come l'anacoreta, esse cadono ai piedi dell'alta croce di legno, o in oscure grotte incontrano centauri e pastori dalle vaghe sembianze umane, o per le strade d'ignoti villaggi vedono le immagini incarnate di una parabola evangelica. Al sorgere del sole esse tornano a immergersi nelle acque letee, per approdare, con il loro fardello di malinconia, alla riva dell'esistenza.

Nel quadro di Bellini viene fissato un raro istante di equilibrio tra la vita e la morte. Da qui la sua purezza, la sua quiete profonda e inesprimibile, la sua religiosa solennità. A differenza dei nostri sogni, le immagini create dall'artista non smarriscono una compiutezza vivida e tangibile. L'immaginazione belliniana le ha rivestite di colori e forme che a noi rammentano luoghi dove le acque erano altrettanto placide, le nubi altrettanto luminose e affusolate, le montagne in lontananza altrettanto incantate e il marmo altrettanto bianco e diafano. Tutto ciò è esistito davvero, tutto ciò mi è già apparso - viene da pensare quando si posa lo sguardo sul quadro di Bellini; e il pensiero di Venezia immancabilmente soggioga l'anima. Poiché Venezia vi aleggia in ogni dettaglio: nelle variopinte lastre della terrazza come nel marmo della balaustra e del trono, nel sorriso delle acque immote, in quel cielo trasparente e nello sguardo che vola verso i profili delle montagne, nello scialle nero sulle spalle della donna giovane e slanciata. E quella donna, intenta a rimirare il mistero delle anime uscite dal mondo, e che contempla il mondo nell'incanto del congedo, non è forse la personificazione stessa di Venezia? Non è forse la sua anima, serena e radiosa, che rivive nell'immagine creata dal più sognatore, dal più astratto fra gli artisti veneziani?

Per noi, gente del Nord che entra in Italia attraverso le auree porte di Venezia, le acque della laguna si tramutano in autentiche acque letee. Durante le ore trascorse davanti alle

antiche tele che adornano le chiese veneziane, o mentre scivoliamo in gondola o vaghiamo per le calli silenti, o persino in mezzo alle maree di una folla chiassosa in piazza San Marco, noi beviamo il vino dell'oblio, dolce e soave. Tutto quanto è rimasto alle nostre spalle, tutta la nostra vita precedente diviene un fardello leggero. Tutto quanto abbiamo vissuto si tramuta in fumo, lasciando solo un po' di cenere, così poca da entrare nel porta-amuleti che il pellegrino tiene nascosto sul petto. C'è l'Italia ad attenderlo: l'Italia, così vicina, oltre la distesa della laguna!



Fig. 2 Giovanni Bellini, *Allegoria della Prudenza o della Verità*.

Il pensiero del bellissimo paese sul quale sta scendendo la notte - là, oltre le placide acque, oltre le pianure nebbiose solcate dal Brenta - si ridesta con forza inusuale ogni volta che a Venezia si fa sera. Tra le luci e l'animazione della piazza, quel pensiero sopravviene inatteso e ti conduce lontano, tanto lontano che le voci e le risate della folla oziosa riecheggiano nelle orecchie come il flebile mormorio di un mare remoto. In questa folla ci sono sempre diverse persone, appena giunte in Italia, che vivono all'unisono l'effondersi del medesimo sogno. La luce del sorriso nel loro sguardo svagato rivela un'anima affrancata: un'anima che già ha sperimentato il potere delle acque letee.

TINTORETTO

Tra i grandi maestri veneziani, solo di Carpaccio e Tintoretto ci si può formare un'idea ben definita a Venezia. Per conoscere davvero Tiziano, infatti, bisogna recarsi a Madrid. Bellini non si può giudicare prima di aver visitato gli Uffizi e Brera. Le opere di Giorgione e Veronese sono sparse in tutta Europa. Soltanto Carpaccio e Tintoretto sono ancora a casa. E la rappresentazione stessa di Venezia è inscindibile dal ricordo dei quadri del primo, con i loro toni verdastri, proprio come si vedessero attraverso l'acqua del mare; e delle tele scurite, ma dai colori pur sempre rutilanti e fiammeggianti, del secondo.

Al cospetto del *San Giorgio* di Carpaccio, nel piccolo e accogliente oratorio di San Giorgio degli Schiavoni, si trascorre una delle più meravigliose mattinate veneziane. Chi rimane colpito dalla cavalleresca magnificenza delle scene o dall'incanto romantico dei paesaggi non mancherà di cercare anche altrove il diletto artista, di cui è inevitabile innamorarsi fin dal primo sguardo. Ecco allora che, nella locale galleria d'arte,¹ la sala dov'è magistralmente esposto il ciclo delle grandi tele di Carpaccio raffiguranti la leggenda di sant'Orsola si fa inesausta sorgente di delizie. Nella stessa galleria si trova anche il *Miracolo della croce*. In questo quadro l'antica Venezia torna a nuova vita. La tavolozza, raffinatissima nell'armonizzare toni rosa e oro con il verde, preannuncia il radioso futuro del colorismo veneziano. Carpaccio è presente anche sull'isola di San Giorgio Maggiore, dove, in una raccolta cappella al piano superiore del monastero, un san Giorgio biondo e riccioluto infilza il drago.² Questo dipinto è persino migliore di quello del piccolo oratorio: il giovane cavaliere è ancora più bello e il paesaggio romantico, con il suo rotondo lago di montagna, tanto più incantevole. L'artista si può ammirare poi a San

Vidal³ e, infine, un suo curioso dipinto è conservato presso il nuovo Museo civico.⁴ Due cortigiane⁵ siedono su una balconata ad asciugare le chiome testé tinte di biondo, il famoso biondo dorato delle donne veneziane. Si gingillano con uccellini e cani; un bimbo riccioluto gioca con un pavone e, accanto, si vede un paio di calzature a suola alta, accessorio di una moda scomoda e ricercata. Forse queste donne hanno provato la ricetta tramandata fino a noi da un antico libro: «Tuolli centaurea onze 4, draganti gumma rabicha ana onze 2, sauon saldo onze 1, lume de feza L. 1 e fa bolire, e puo' te unzi li capelli al sole».⁶

Nel 1514, cioè proprio negli anni in cui Carpaccio dipinse questa tela, il Senato veneziano decise d'imporre una tassa a tutte le cortigiane. Secondo un censimento, erano circa undicimila.⁷ Una cifra che, in un attimo, ci proietta nelle vertiginose dimensioni della vita veneziana di allora. Quale profluvio di oro, pietre preziose e perle, autentica passione delle veneziane; quanti specchi, pellicce e merletti per abbigliare e adornare tutte queste donne, e tutte le patrizie! Nessuna epoca e nessun luogo hanno conosciuto la ricchezza e varietà di tessuti che caratterizzarono Venezia nel XVI secolo. Per le grandi festività e celebrazioni, gli interni dei palazzi e delle chiese, le facciate delle case, le gondole e persino le piazze venivano decorate e rivestite di velluti, broccati e tappeti preziosi. In occasione delle processioni lungo il Canal Grande, centinaia di gondole venivano ricoperte di seta scarlatta. Per noi è difficile, se non impossibile, raffigurarci tutto questo. Ormai non siamo più in grado di apprezzare la bellezza di pregiati tessuti colorati che rivestono ampie superfici o scendono a cascata da alti soffitti. Di questi tempi la vita non offre all'occhio simili feste, e noi non conosciamo tessuti, ma soltanto brandelli. Ecco perché il nostro concetto dello sfarzo delle feste veneziane non può che essere approssimativo, come lo è l'idea del mare in un uomo cui siano familiari solo ruscelli e fiumiciattoli.



Fig. 3 Vittore Carpaccio, *Gloria di San Vidal* (particolare).

L'epoca veneziana più grandiosa, gloriosa e opulenta si colloca negli anni tra la lega di Cambrai e la battaglia di Lepanto, ossia tra il 1508 e il 1571. Vita e attività di Tintoretto abbracciano questo arco di tempo. Per nascita, egli non apparteneva al consesso degli insigni senatori e delle patrizie dalla ricca chioma che, in seguito, avrebbe ritratto tanto di frequente. Figlio di tintore e giovane tintore egli stesso, era nato in un remoto quartiere nei pressi della piscina della Misericordia, ora abbandonata. Ancora oggi vi mostrano la sua casa natia, di fronte alla chiesa della Madonna dell'Orto, dov'è sepolto. Vi si giunge attraverso uno stretto canale costeggiato da un antico edificio, in tempi andati deposito di mercanti orientali; sulla facciata sopravvive un bassorilievo, raffigurante un uomo in turbante che conduce un cammello.⁸

In questo quartiere remoto e tranquillo, dal quale si aprono alla vista la laguna e, più in là, le montagne innevate, Tintoretto trascorse tutta la propria vita. Da quel poco che si sa, egli stesso preferiva tenersi «in disparte» dal mondo. Non era amico di Aretino, come invece Tiziano, e non prendeva parte alle sue orge. C'è un non so che di ferino nelle fisionomie di Aretino e Tiziano, mentre il volto di Tintoretto è quanto mai umano, luminosamente umano. Egli si presenta come un vecchio alto e vigoroso, dai lineamenti dolci e nobili, con una barba canuta e occhi scintillanti. Aveva un'indole franca e intransigente; coloro che non lo amavano dovevano temerlo. Quando Aretino prese a sparlare di lui con soverchia impudenza, Tintoretto lo minacciò con la pistola, e quello si tacque.⁹ Quest'uomo, che non si tirava indietro davanti a nulla né nell'arte né nella vita, amava la musica. Suo svago prediletto erano i concerti domestici, ai quali prendeva parte con la figlia, eccellente musicista e discreta ritrattista.¹⁰

La casa di Tintoretto, dove si viveva di spirito e meditazione e, di sera, spesso suonavano la spinetta e il liuto, somiglia a un'oasi nel mezzo di una festa soggetta a un rigido controllo, un'oasi nel cuore della Venezia di allora,

tutta affari e parata. Non va dimenticato che qui l'epoca aurea coincise con un incremento delle vessazioni da parte dello statalismo veneziano. Il Senato non si limitò a imporre una tassa alle cortigiane: ne disciplinò l'attività in tutto e per tutto. Lo Stato sorvegliava ogni cosa; senza timore di esagerare, si può dire che conoscesse ogni singolo passo di ogni singolo cittadino. Vigilava sulle commesse, sui costumi domestici, sull'importazione del vino, sul fervore devozionale, sui peccati segreti, le nuove mode, le antiche usanze, i matrimoni, i funerali, i balli e i pranzi. Consentiva solo quanto ai suoi occhi era necessario, e appunto nel discernimento tra ciò che si poteva o non si poteva fare esso dimostrò una sorprendente saggezza. Lo volesse o meno, ogni cittadino era al servizio della «serenissima» Repubblica, e doveva portare il proprio contributo. Tutto ciò che oggi, nei dipinti, sembra niente più di un felice e casuale accostamento di figure dall'abbigliamento sfarzoso, servitori esotici e tessuti pregiati, racchiudeva allora una recondita valenza politica; l'«utile patrio» informava celatamente ogni evento. Persino le orge nel giardino di Tiziano, forse, potevano svolgersi soltanto perché uno sguardo illuminato vi aveva visto la condizione ideale per il concepimento di Veneri e Baccanali destinati a glorificare Venezia.

Ci si può stupire della forza, della ricchezza, dell'ingegno e della concretezza dello Stato veneziano. Si può ben apprezzare la sottigliezza che mise in campo per sottomettere ai propri fini il talento individuale. Nondimeno ha un tratto ambiguo, capace di smorzare gli entusiasmi, il pensiero che tutto quello splendore e tutta quell'opulenza erano per metà prassi e, solo per un'altra metà, autentico divertimento. Dà un senso di angoscia il pensiero dell'incredibile, onnicomprensiva operosità di quei patrizi corpulenti e barbuti, così scaltri, capaci di servire la patria persino attraverso la grazia femminile e la bella vita. Con loro, la macchina del governo funzionava fin troppo bene, con precisione disarmante, senza lasciare nulla al caso, all'irrazionalità, a un'amabile sventatezza. Nella Venezia del

XVI secolo era assente quella malinconia, appena accennata dietro a un sorriso, che illuminò invece il secolo XVIII, quando il fatiscente meccanismo statale sarebbe divenuto semplice ingranaggio di un prodigioso teatro comico. Nella Venezia di Tiziano non c'era traccia di malinconia, né di sorriso: ecco perché è così difficile provare empatia verso un'opulenza che, pure, rapisce lo sguardo.

Il governo veneziano riuscì ad asservire anche il genio nient'affatto mondano di Tintoretto. Egli dipinse per le sale di Palazzo Ducale gigantesche tele celebrative, che, per dimensioni, superano tutto quanto era stato dipinto in passato. I suoi innumerevoli ritratti, oggi sparsi nelle gallerie europee, immortalarono le fisionomie di un'intera generazione di dogi, senatori e ammiragli veneziani. Per Tintoretto, lo statalismo veneziano aveva, di buono, la capacità di ottenere il massimo possibile da ognuno dei suoi operai. E su quest'artista, che professava la religione del lavoro, Venezia era in grado di riversare lavoro in quantità. Egli non rifiutava mai, non trattava sui compensi e, in alcuni casi, dipingeva addirittura gratis. Esiste una congerie di aneddoti che illustrano quanto il suo lavoro fosse rapido e disinteressato. Anche se il punto, qui, non sta certo nel disinteresse. Tintoretto anelava al lavoro perché la sua anima traboccava d'intenti artistici e ardeva del fuoco della creazione. L'immaginazione lo infiammava. Non a caso, Vasari lo definì «il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura».¹¹

Tintoretto lavorò con passione e prestezza per tutto il corso della sua lunga vita, e produsse moltissimo. Oltre che a Venezia, in diverse città si contano più di trecento opere di sua mano, o a lui ragionevolmente attribuite. La sua città natale, a tutt'oggi, è ricchissima delle sue tele. Il tempo, tuttavia, non si è mostrato clemente: le tinte si sono scurite com'è accaduto a pochi dei suoi colleghi. Nella penombra delle chiese veneziane, questi quadri mostrano il volto dell'oblio, quasi della fine di ogni cosa; eppure, oltre quelle tenebre, sotto la polvere e la patina di fumo l'energia è

ancora vibrante, l'ispirazione ancora luminosa. Il tempo non ha il potere di soffocare l'ardore. L'ispirazione pare addirittura più brillante e nitida in virtù del fatto che di rado Tintoretto ultimava le sue opere, e che per certi versi schizzava tutto insieme, sull'onda di un estremo impulso spirituale, senza il tempo di dare forma compiuta alle immagini dalle quali era posseduto. Non sempre il pennello riusciva a tener dietro a quel «terribile cervello», e non tutto quanto Tintoretto realizzò è, fino in fondo, buono o riuscito. Le eroiche fatiche di quello spirito onnivoro talora sfociavano in un fallimento. Talora la confusione pervade lo spazio della tela, ed ecco che, nella loro frenesia, le immagini fanno pensare a torme caotiche di soldati sconfitti, in fuga dopo una grande battaglia. Eppure la grandezza delle aspirazioni è evidente persino nei fallimenti, ai quali certo non girerà le spalle chi conosce gli esiti più felici della sua folgorante immaginazione.

Quando si passeggia per Venezia, non esiste scopo più nobile della ricerca di Tintoretto. Bisogna andare in molte chiese, perlustrare l'intera città dalla Madonna dell'Orto a San Trovaso, da San Zaccaria a San Rocco, e persino prendere la gondola per l'isoletta di San Giorgio Maggiore. Ma, in primo luogo, è d'obbligo visitare un edificio a due piani denominato Scuola di San Rocco, magnifica architettura dell'inizio del XVI secolo. A Venezia, a partire dal secolo XIII, il termine «scuola» indicò una confraternita laica che svolgeva opere benefiche o di altra natura sotto l'egida di un santo, eletto a patrono. L'edificio in questione apparteneva appunto alla Confraternita di San Rocco, la cui Cancelleria, negli anni Sessanta del XVI secolo, commissionò a Tintoretto la decorazione di pareti e soffitti. Il lavoro svolto dall'artista è colossale. Oltre ai soffitti e a innumerevoli pannelli decorativi, egli dovette dipingere circa venti grandi composizioni. Tra queste, l'enorme *Crocifissione* nella Sala dell'Albergo. Il Golgota è un intero universo, un universo di movimento tragico dove le singole figure e persino gli uomini a cavallo si perdono come granelli di

polvere, mentre sopra le loro teste l'evento si scatena, come un uragano, in un cielo sconvolto dai nubi. Su un'altra parete della medesima sala abbiamo il *Cristo davanti a Pilato*, una delle più belle immagini di Cristo nell'arte, con la sua veste bianca immersa nella calda tenebra che si addensa tutt'intorno, memorabile nella sua solitudine, sereno, posto sui quei gradini dalla mano del destino. Lo spirito di Tintoretto è restituito poi, con particolare fedeltà, dall'*Annunciazione* dipinta per la Sala Terrena. Non un angelo, ma un'intera schiera, simile a una lingua di fuoco, irrompe come una tempesta nella tranquillità della stanza di Maria, luogo ideale per la riflessione, con un povero pavimento in pietra e una sedia impagliata. Il muro è crollato, e dal fragore dello schianto emerge con gioia parentica un canto di *Ave Maria*.¹²

Un'altra *Crocifissione* di Tintoretto si trova nella chiesa di San Cassiano. Croci, scale, poche figure in primo piano, una selva di lance e, sullo sfondo, un cielo infinito come l'oceano. Si tratta di una delle opere più grandi di Tintoretto, dove l'artista attinse la perfezione in entrambi i versanti del suo genio: il colore e la composizione. La magnificenza pittorica del cielo, verde con nuvole rosee e dorate, è superiore persino a qualunque lavoro del Veronese. Nessuno avrebbe saputo concepire una composizione tanto aggraziata ed essenziale, che enfatizza l'azione tragica di poche figure imponenti tese verso il cielo sopra l'esile striscia di terra scura e la selva di lance. Per apprezzare appieno la maestria di Tintoretto nella composizione, bisogna vedere poi la *Presentazione al Tempio*, nella chiesa della Madonna dell'Orto. Impossibile rendere questa scena più significativa di quanto non abbia saputo fare Tintoretto, collocando le figure su un'alta scalinata monumentale! Ma può anche darsi che nelle sue composizioni si palesi non tanto una studiata maestria, quanto un'affinità particolare con la profondità e la rilevanza dei temi biblici. Essendo anch'egli una sorta di eroe e di profeta, sapeva parlare di eroi e di profeti nel loro stesso linguaggio, senza doverlo trasporre in

un discorso più umano e composto, come faceva invece Tiziano. Leonardo, senza dubbio, nell'*Ultima cena* illustrò le parole del Vangelo con la massima intelligenza, compiutezza e pregnanza. Nondimeno, un altro aspetto del grande evento - la trepidazione e il presagio, lontane folgori di una tempesta imminente - era più nelle corde del Tintoretto che dipinse l'*Ultima cena* per la chiesa veneziana di San Polo. Quando scelse, a scapito della narrazione psicologica, di trasportare sulla tela la luce palpitante, i guizzi dorati del sole al tramonto dietro un orizzonte bluastro e le tenebre crescenti, che già inghiottono l'alta figura di Giuda, egli si dimostrò più artista di Leonardo.

Il lirismo di Tintoretto è legato alla mitologia classica. Anche la sua anima irrequieta talora si abbandonava a limpidi momenti contemplativi. In momenti simili egli dipinse, per la Sala dell'Anticollegio, quattro tele che rappresentano le più pregevoli decorazioni di Palazzo Ducale. *Mercurio e le Grazie, Minerva e Marte, Bacco e Arianna, La fucina di Vulcano*: questi i quadri dipinti nel 1574,¹³ che dunque si collocano alla fine del percorso compiuto dal Rinascimento italiano. «Non pochi tra i miei lettori, dopo aver veduto questo quadro a Palazzo Ducale,» scrive Symonds a proposito del *Bacco e Arianna* «concorderanno con me che si tratta, se non del più grande, quanto meno del più bel dipinto a olio esistente ... In Tintoretto deve essere sopravvissuto qualche tratto dell'antica facoltà mitopoietica, rendendolo capace d'instillare nel racconto greco l'intensa vitalità della bellezza».¹⁴ *Bacco e Arianna* e *Mercurio e le Grazie* sono dipinti con perfezione ineguagliabile. Il sole dorato, le ombre leggere e i rami verdi, nel secondo quadro del ciclo, appartengono al regno della magia figurativa; la loro forza non si può trasmettere a parole. Ogni artista dovrebbe formarsi alla grande scuola della *Tentazione di Adamo* e dell'*Uccisione di Abele* esposti all'Accademia, o della *Susanna*, che oggi si trova al museo di Vienna. Persino in riproduzione fotografica, quest'ultima sembra intessuta di

gemme; ma soltanto dal vero si tocca con mano la compresenza di tutte le cose più belle al mondo: il colorito eburneo del corpo femminile, la chioma dorata, la seta, i fili di perle, lo specchio, il *treillage* avvinto di rose vellutate, l'ardente vegetazione fulva del giardino. L'aroma di bellezza che ne spira, denso e pungente, è l'aroma dei profumi portati a Venezia dai mercanti orientali, e come quelli è tanto forte da dare un senso di vertigine.

Nella raffigurazione della bellezza terrena e materiale, Tintoretto fu altrettanto profondo e autorevole. Anzi, nei ritratti la spiritualità della sua arte si espresse con afflato persino superiore. E benché essi siano sempre dipinti in modo ineccepibile, le questioni prettamente pittoriche passano qui in secondo piano. Ombra, calore, macchie di rosso fiammante sul volto, una verde finestra sul mare: tutto ciò dà vita a un insieme coloristico di straordinaria bellezza. Ma qualcosa di ancora più importante si ritrova nel movimento interiore del volto ritratto, nello sguardo. Simile arte ha per oggetto lo spirito dell'uomo, e soltanto Tintoretto poteva azzardarsi a fissarlo su tela. Egli non abbellisce i propri ritratti, non è didascalico. Se nella Galleria Colonna, a Roma, vediamo un vecchio che suona la spinetta, se il mare si apre alla vista da una finestra alle spalle di Vincenzo Zeno e dell'ammiraglio Venier, rispettivamente a Palazzo Pitti e agli Uffizi, è esclusivamente perché l'anima di questi personaggi non vive soltanto dentro di loro, ma anche nelle note della spinetta o nella verde distesa del mare. Tintoretto non fa psicologia: il carattere lo interessa poco poiché, nell'insieme unitario dello spirito umano, esso rappresenta un attributo effimero e casuale. Alcuni di questi patrizi erano buoni, altri malvagi, alcuni perfidi, altri magnanimi. Ma ha rilevanza? Non è forse più importante quanto costoro avevano in sé di umano, eterno e universale? L'energia vitale che muoveva i loro corpi grevi, ampiamente drappeggiati in rossi mantelli, che conferiva allo sguardo un penetrante fulgore e orientava lo sciame dei pensieri nelle loro fervide menti?



Fig. 4 Tintoretto, *Presentazione di Maria al Tempio*.

Tintoretto fu l'ultimo grande artista del Rinascimento italiano. L'umanità irrequieta e trepidante della sua arte getta un ponte sul profondo baratro che ci separa dagli artefici del Rinascimento. I quali, ai nostri occhi, sono una sorta di semidei come Leonardo, o di eroi del mito come Shakespeare. Creature che si possono venerare, ma che al semplice sguardo dell'uomo non è dato vedere nel loro reale sembiante. Il volto di Tintoretto, invece, appare quasi familiare: è un volto luminoso e umano. La sua fisionomia ricorda i tratti di Browning o di Tolstoj, dei grandi uomini del nostro tempo, dei nostri pensatori e dei nostri poeti.

IL SECOLO DELLA MASCHERA

*Dust and ashes, dead and done with,
Venice spent what Venice earned.
The soul, doubtless, is immortal -
where a soul can be discerned.*

ROBERT BROWNING¹

1

Perché amare il Settecento? Oggi che lo speciale interesse per quest'epoca sta scemando, tale domanda si affaccia spesso alla mente. In autunno o al principio della primavera, benché desolata, Versailles conserva grande dignità e una malinconica bellezza. Tutto ciò che è rimasto di quello stile di vita è permeato di stupefacente bellezza. Siamo soliti considerare l'arte del XVIII secolo un tutt'uno con la vita del tempo e con le sue vestigia immateriali, che conferiscono a ogni dettaglio dell'epoca una fragranza di vive reminiscenze. Caso a parte, per esempio, è quello della pittura olandese, che per noi rappresenta oggi un fatto puramente estetico. Essa non attrae l'immaginazione verso coloro che la crearono o per i quali esisteva. Per quanto concerne il Rinascimento italiano, poi, troppo grande è l'intervallo di tempo che lo separa da noi. Troppo poco ne sappiamo da fonti che non siano quadri o libri; piuttosto che su musei o documenti, tuttavia, generazione dopo generazione la memoria si basa sulla tradizione immanente nelle cose, nei minimi particolari di vita quotidiana, usi e gusti. Nella nostra vita sono forse sopravvissute tracce e frammenti della tradizione che risale al secolo XVIII. Continuiamo a sentirci suoi eredi diretti, ecco perché per noi è così facile rammentarlo. Abbiamo la costante impressione che, quando

eravamo bambini, qualcuno ci abbia narrato di quei tempi, ripetendo a sua volta, già vecchio, racconti uditi durante l'infanzia e ancora vivi nella memoria.

Ogni reminiscenza è fatta di gratitudine, di un magnetico rapimento. Il passato indossa vesti intessute di eterei fili spirituali. Esso si presenta all'immaginazione in un peculiare gioco di chiaroscuri, al cospetto del quale studiare alla luce intensa della storia scritta sui libri diviene un'attività quanto mai ordinaria, noiosa. Certo rinunciare del tutto è impossibile, non fosse altro perché le nostre biblioteche straripano di libri dell'epoca, che prima o poi ti capitano tra le mani. Conosciamo troppo bene la vita interiore di quel tempo per sgombrare la mente da simili nozioni. E non è forse singolare che mentre tale vita interiore - autentica anima dell'epoca - ci appare povera, vuota e banale, noi consideriamo significativo, interessante, meraviglioso tutto quanto ne rappresentava l'aspetto esteriore? Siamo in grado di trarre diletto dalle sublimi illustrazioni, dai capitoli e dalle copertine delle opere di Voltaire; siamo pronti, magari, ad apprezzare ancora il suo stile; ma a chi, oggi, interessano l'essenza di Voltaire, la sua filosofia e finanche il suo *esprit*?² Le «idee» settecentesche ci appaiono troppo elementari, sono troppo integrate nello stile di vita contemporaneo. Sono evidentemente giuste o evidentemente sbagliate, e in un caso come nell'altro non vale la pena rifletterci. Eppure, secondo l'opinione corrente, tali idee rappresentano l'orgoglio e la più alta acquisizione da parte di quegli stessi uomini capaci di stimolare nella nostra immaginazione un'attitudine sognante. Dietro le idee si delineano caratteri e persone: sguardi intelligenti e lucidi, labbra piegate in un sorriso consapevolmente sarcastico, profili austeri, arroccati nell'amor proprio. Il puerile entusiasmo di un'espressione come «trionfo della ragione» ci fa soltanto sorridere. In realtà non fu la ragione, ma il cerebralismo a trionfare, e con quanto gretto autocompiacimento! A quei tempi nei cuori albergava un'aridità mortifera, e nel suo complesso la vita dei «filosofi» era un estenuante giorno senza fine, sul quale

nulla d'ignoto gettava la sua ombra rigenerante.

Neppure la lettura di un libro notevole quale *Les Liaisons dangereuses*³ di Choderlos de Laclos riesce a sottrarci a simili considerazioni. Questo libro, poco conosciuto in Russia, riflette a meraviglia la propria epoca. In esso si attingono le vette che furono concesse alla letteratura del XVIII secolo. A stento i romanzieri odierni hanno eguagliato la brillante intelligenza, il freddo e lucido spirito di osservazione, la minuziosa e spassionata inventiva esibita nel raccontare questa vicenda di tentazioni mondane. È una palese ingiustizia che, nella storia del romanzo, il grandioso nome di Laclos sia stato dimenticato. Le complesse costruzioni di Balzac appaiono fragili, se raffrontate alla meccanica di precisione che caratterizza la struttura di questo romanzo epistolare. E la ragione è evidente: Balzac smarrisce di continuo l'equilibrio perché è in balia di emozioni e simpatie genuine, appassionate. Laclos non prova simpatia, ed è ignoto se il suo cuore di pietra fosse capace di emozioni. Fa venire in mente il puškiniano «*Homme sans moeurs et sans religion*».⁴

Le gesta dei protagonisti di Laclos - il visconte de Valmont, insidioso seduttore, e l'ancora più insidiosa marchesa de Merteuil, libertina e intrigante - sono, nella sostanza, gesta del pensiero analitico. Tutte le loro azioni si fondano sulla conoscenza dell'uomo e su una convinzione: che con l'intelletto si possa penetrare nei più reconditi anfratti dell'animo umano. Poiché, va da sé, misteri, caso e destino non esistono, e ancora non erano calate le «nebbie scandinave» che, in seguito, un discepolo del secolo XVIII quale Edmond de Goncourt avrebbe deplorato.⁵ Non esistono ostacoli per il «filosofo», divenuto padrone di quel certo ingranaggio che muove la società e gli individui. Nelle sue mani capaci, questi ultimi si fanno obbedienti marionette. Laclos credeva fermamente nella propria definitiva conoscenza della natura umana, così come vi credevano Valmont e tutti i gli uomini dell'epoca. Cinquant'anni dopo, Balzac fu obbligato a introdurre nella *Commedia umana*

immagini gigantesche ma malferme, silhouette che poco avevano di umano. Nel 1780, invece, si era ancora convinti che un intelletto indagatore potesse misurare ogni cosa, che tutto dovesse soggiacere alle ciniche deduzioni di una psicologia rigida e lineare. Nel romanzo di Laclos, ogni singola riga va dritta allo scopo. In queste lettere, in questo ciclo di teoremi consequenziali, nulla viene detto alla buona, tanto per «muovere l'aria». Nel libro l'aria, in verità, sembra affatto mancare, e il suo algido e affilato cerebralismo riesce intollerabile, soffocante.

In ultima analisi, il visconte de Valmont e la marchesa de Merteuil sono personaggi davvero terribili. Un aspetto di certo impreveduto per Laclos, a prescindere dal fatto che avesse scritto il libro come monito (questo si legge nella prefazione) oppure, com'è più verosimile, per compiacersi della propria conoscenza dell'uomo e dei suoi costumi. È un aspetto che si avvicina a quel singolare capovolgimento, nella considerazione del XVIII secolo, iniziato quando quest'ultimo scivolò solennemente nel passato sotto i cannoneggiamenti napoleonici. Nel nostro concetto di determinati caratteri di quell'epoca si annida un sentimento abbastanza raccapricciante. Essi colpiscono l'immaginazione con la loro ambivalenza, a dimostrazione che, anche allora, poche cose in realtà erano univoche quanto apparivano ai contemporanei. Le incisioni del tempo mostrano il visconte de Valmont come un giovane dalla carnagione rosea e dal volto rotondo, lontano mille miglia dal genio tenebroso raffigurato da Beardsley. Ma già tempo addietro, ben prima della nascita dell'arte caustica e raccapricciante di Somov,⁶ il Settecento era divenuto fomite d'immagini ambigue e fantastiche. Era stato il crollo stesso del vecchio stile di vita a sprigionare, tutt'a un tratto, l'insita magia destinata a turbinare sopra le culle di Ernst Theodor Hoffmann, di Edgar Allan Poe e del geniale autore della *Donna di picche*.

Il XVIII secolo fu la patria del Romanticismo: non soltanto di quello sentimentale e «mite» di Rousseau e Chateaubriand, ma anche del romanticismo fantastico nel

suo complesso. Per una sorta di nemesi storica, questo secolo di tenace Illuminismo e di fede nella ragione avrebbe prodotto semi destinati a crescere sotto forma di alberi stravaganti e fuori del comune: un'intera selva romantica incantata, folta di ombre e prodigi. Bastava compiere pochi passi in avanti e poi voltarsi a osservare quella vita per ravvisare già - in mezzo alla calca dei «filosofi», degli spiriti arguti, degli uomini politici e dei naturalisti - il folle Kreisler, Coppelius e l'uomo che aveva perduto il suo riflesso;⁷ per vedere, insomma, tutto ciò che avrebbe visto Hoffmann. Bastava trovare una visuale nuova, variare determinate proporzioni di figure, gruppi, accessori e ambienti nel panorama del XVIII secolo perché tutte le corti, i salotti, le case da gioco, i teatri, le sale da concerto, le locande e le accademie divenissero a un tratto, assieme alla variegata folla che li gremiva, uno spettacolo favolosamente irreale. Avvertire tutto ciò al meglio richiedeva una deviazione dalla strada maestra della storia, accantonando enciclopedie, riforme finanziarie e dibattiti sulla costituzione. Oltre al vantaggio di vivere qualche anno più tardi, in questo a Hoffmann furono di aiuto le sue peregrinazioni per le strade secondarie della Germania, già battute da una gioventù romantica e ispirata, e per le piccole capitali tedesche, dove si era affatto scrupolosi nello stare al passo con i tempi per tutto quanto atteneva a inchini, parrucche e fibbie, e altrettanto ossequenti nel tenersi indietro rispetto alle idee alla moda. Ma, ancora di più, a Hoffmann fu di aiuto il soggiorno in Italia, a Venezia.

Con il suo ragguardevole libro,⁸ Vernon Lee ha brillantemente dimostrato che nel XVIII secolo l'Italia non era immersa nell'apatia, come si è soliti credere: non solo era ancora la culla del genio artistico, ma aveva dato al mondo un'arte nuova, la musica. Benché, come il resto d'Europa, imitasse gusti e costumi francesi e assimilasse uno stile di abbigliamento altrui, e persino un altrui stile di pensiero, l'Italia era rimasta sostanzialmente se stessa, in tutto e per tutto diversa dalla Francia. Non poteva

compenetrarsi sul serio della «filosofia» settecentesca, non poteva comprenderne l'*esprit*,⁹ né far proprio il tipico cerebralismo francese, arido e insensibile. Alle idee dell'epoca non aggiunse nulla di suo e, del resto, tra tutto quanto veniva importato d'oltralpe, niente le interessava meno delle idee. Forse per questo, in nessun luogo come in Italia lo spettacolo del secolo XVIII mette in mostra un'attrattiva e un'inventiva non offuscate da riflessioni serie e da crucci riguardo al futuro. Ciò che a Parigi era solo una quinta, dietro la quale mal si occultava il corso di terribili eventi storici, in Italia era autentica scenografia teatrale: dell'opera, della commedia di costume, della commedia fantastica, della Commedia dell'arte. In nessun luogo o epoca, come nell'Italia del Settecento, la vita è stata tanto simile a uno spettacolo teatrale. Null'altro che la consapevolezza di partecipare a un'eterna commedia, recitata per strada e nelle piazze, con vista su mare, montagne e giardini, fece sì che gli italiani dell'epoca si travestissero con tanta passione, e con tanta allegrezza indossassero una maschera nei giorni di carnevale. In quest'esistenza «irreale» vi era tutto il necessario per generare Hoffmann. Ed è anzi sorprendente che, nella torma di viaggiatori che gremiva Venezia, la più fantastica tra le città dell'Italia di allora, e dell'Europa tutta, di Hoffmann ve ne fosse uno solo.

Se pure, in generale, non si prova amore per il secolo XVIII, è difficile sottrarsi al fascino della Venezia settecentesca. Con intensità e purezza sbalorditive, qui si era conservata la quintessenza artistica di un'epoca, un distillato sempre fragrante di un'altra vita. Venezia era allora la seconda capitale d'Europa, e divideva equamente con Parigi tutte le celebrità della scena, dell'arte e dell'amore, tutti i viaggiatori illustri, gli eccentrici, gli avventurieri e i curiosi, tutti i raffinati intenditori della vita e tutti quanti erano dediti a raffigurarla. Venezia, però, aveva un tratto che la distingueva: tra le sue file, infatti, non contava sputasentenze, moralisti ipocriti, affaristi e noiosi

beffeggiatori.

Il Settecento era il secolo della musica, e nessuna città d'Europa, nemmeno in Italia, poteva competere con Venezia in fatto di sensibilità musicale. Uno dei più ragguardevoli compositori dell'epoca fu il patrizio veneziano Marcello. Venezia convertì quattro monasteri femminili in scuole musicali di eccellenza, e la parola «conservatorio», che in senso proprio indicava un ricovero per i poveri, divenne da allora la denominazione convenzionale di ogni accademia di musica. Queste istituzioni erano guidate dai migliori musicisti dell'epoca: Domenico Scarlatti, Hasse, Porpora, Jommelli, Galuppi. Su tutti coloro i quali ebbero occasione di ascoltare il coro degli Incurabili o l'orchestra dei Mendicanti, formata esclusivamente da bambine e fanciulle vestite di bianco, con fiori di melograno tra i capelli, questi concerti produssero un'impressione incancellabile. «Non avevo idea che esistesse una voce simile» scrive Goethe. «Non mi viene in mente nulla di più piacevole e toccante di quella musica» scrive Rousseau. «Lasciando Venezia, poche cose rimpiangerò più di questo conservatorio dei Mendicanti!» esclama Beckford.¹⁰

Si è soliti definire il Settecento come un secolo di festeggiamenti senza fine. Questo giudizio, tuttavia, poco si concilia con l'enorme lavoro che pose le basi del capovolgimento destinato ad avere luogo a Parigi. Non ha più senso pensare che Parigi stava lavorando con intensità inaudita perché lavorava per l'Europa intera? Per l'Europa apparecchiava nuove mode e nuove scoperte scientifiche, nuovi cibi e nuove idee, nuovi epigrammi e nuove teorie politiche. Anche Venezia ne beneficiava, almeno in parte; ma, di suo, non faceva un bel nulla. Perché la vita veneziana del XVIII secolo era davvero una festa senza fine. «Venezia» scrive Monnier «ha accumulato troppa storia, ha iscritto troppe date e versato troppo sangue; troppo lontano e troppo a lungo ha lanciato le sue formidabili galere; troppo ha sognato progetti grandiosi e troppi ne ha realizzati... Terminata la settimana, la domenica è giunta e la festa

comincia. La popolazione è una popolazione di festa: poeti e parassiti, parrucchieri e usurai, virtuosi, dame galanti, ballerine, attori, croupier, ruffiani, tutto ciò che vive di piacere o che lo alimenta. Il beato momento dei concerti e degli spettacoli è un momento di festa. E la scenografia che fa da sfondo a questo quadro, a questo momento, è una scenografia di festa. La vita diserta i grandi, opprimenti palazzi e diviene pubblica e comune, spandendosi intorno allegramente come in un luogo di mercato, insediandosi nella piazza, nella piazzetta e negli immediati dintorni: sotto le arcate, davanti ai negozi, lungo il Canal Grande, nei caffè, nei casini, al Broglio,¹¹ dove i patrizi ordiscono i loro piccoli intrighi, e al Ridotto,¹² dove, seri come a una seduta del Consiglio, tengono il banco a volto scoperto. Le notti non esistono, o meglio esistono solo notti insonni. Vi sono sette teatri, duecento caffè sempre aperti, un numero infinito di casini dove le candele si accendono alle due del mattino e cavalieri e dame dell'alta nobiltà si mescolano a ogni sorta di sconosciuti ... Ai tavolini dei caffè sono seduti cinquecento avventori, che diffondono nell'aria un tintinnio di chiacchiere e cucchiaini da sorbetto. Sotto le arcate passano mantelli di seta grigia, blu, rossa, nera; passano farsetti verdi all'ungherese, orlati d'oro e foderati di pelliccia, zimarre color porpora, giamberghe a fiorami, stole dorate, parrucche di scena; passano manicotti di leopardo, ventagli di carta, turbanti, egrette e piccoli tricorni da donna, audacemente inclinati sull'orecchio; una popolazione fantasmagorica, da bazar orientale, da porto di mare, dove tutte le mode s'incrociano e si avvicendano, dove tutti gli idiomi coesistono e si mescolano; e dove, se non fosse per il campanile, l'inglese Beckford penserebbe di trovarsi a Babele».¹³

Il Settecento fu il secolo della maschera. Ma a Venezia la maschera assurse quasi a istituzione statale, fu l'estrema invenzione di un apparato che ormai aveva perso ogni significato. Dalla prima domenica di ottobre fino a Natale, dal 6 gennaio al primo giorno di Quaresima, nel giorno di San Marco, per la festa dell'Ascensione, in occasione

dell'elezione del doge e di altri funzionari, a ogni veneziano era consentito indossare la maschera. Giornate di teatri aperti, di carnevale - un carnevale che, a conti fatti, si protraeva per sei mesi. «E, finché dura, tutti vanno in giro mascherati, dal doge alla servetta. In maschera si gestiscono gli affari, si patrocinano le cause, si compra il pesce, si scrivono lettere, si va in visita. In maschera si può azzardare, si può dire qualunque cosa: la maschera è autorizzata e protetta dalla Repubblica. In maschera si ha libero accesso ovunque: ai salotti, agli uffici, ai conventi, ai balli, a Palazzo Ducale, al Ridotto. Di tutto questo si può leggere tranquillamente la descrizione in poltrona, ma bisogna avere il quadro ben chiaro: niente più barriere, l'autorità non esiste, il titolo non conta; niente più patrizi dalle lunghe maniche e facchini che ne baciano l'orlo, né spie, monache, sbirri, gentildonne, inquisitori, funamboli, mendicanti o forestieri. Solo un titolo e un personaggio: *Sior Maschera*».¹⁴ Bisognerebbe averne un quadro ben chiaro, certo; ma come si fa a sfuggire alle eterne faccende del quotidiano, come si fa a immaginare un'intera città di centocinquantamila abitanti, un'intera popolazione in preda a una tanto magnifica follia, alla quale il mondo non aveva mai assistito prima, e che, certo, non vedrà mai più? Non ci resta che rileggere le pagine dei fortunati viaggiatori dell'epoca, e attraverso quelle vecchie annotazioni rivivere l'entusiasmo di Goethe, de Brosses, Beckford, Archenholz. Ma non solo, per nostra fortuna. La Venezia del XVIII secolo è ancora viva nelle immagini che, con cura e dedizione, ci ha tramandato il suo ultimo artista: Pietro Longhi.

2

Il Settecento annovera non pochi artisti eccelsi. Vi erano uomini di grande impeto, come Tiepolo, di rara leggiadria, come Guardi, e di raffinata attitudine visiva, come Canaletto. Dal punto di vista della pittura, Pietro Longhi non regge il

loro confronto. Non era quel che si dice un grande maestro. Nondimeno, non c'è artista che regga il confronto con lui nella raffigurazione della vita veneziana. Ovviamente, non è poi così rilevante che i suoi quadri di genere rappresentino un documento prezioso per la storia del costume. Longhi non era un mero cronista: era un autentico poeta. Egli riproduceva sì, in modo fedele, ciò che vedeva; ma ciò che vedeva, guarda caso, era l'incantevole sublimato della sua epoca. Longhi percepiva tutte le opportunità artistiche offerte dalla vita che gli scorreva attorno. E se non fu in grado di trarne opere magistrali, non si può fargliene una colpa. Non per questo i suoi quadri sono meno caldi, fragranti, straordinariamente coinvolgenti.

Longhi seppe capire quale fosse il «fulcro» artistico della coeva vita veneziana: la bellezza della maschera. La maschera è protagonista in quasi tutti i suoi quadri. L'idea stessa di Longhi non può prescindere dall'idea della «bautta», che chissà come divenne l'uniforme d'ordinanza del carnevale veneziano. In senso ampio, la *bautta*¹⁵ è un domino, ma la bautta veneziana aveva un taglio preciso e un'unica combinazione cromatica possibile: nero e bianco. In questo si rivela una meravigliosa consuetudine con le leggi dell'arte, ancora in auge nella città delle gondole nere e del nero scialle, detto *zendaletto*.¹⁶ La bautta consisteva in una maschera di raso bianco, dalla puntuta silhouette triangolare e con profondi incavi per gli occhi, e in un ampio mantello nero con una pellegrina di merletto dello stesso colore. Alla maschera era cucito un velo di seta nera che copriva per intero la parte inferiore del volto, il collo e la nuca.¹⁷ Sul capo si portava un tricorno nero, adorno di un gallone d'argento. Con la bautta s'indossavano calze bianche di seta e scarpe nere con fibbia.

Nelle sale aperte di recente del Museo Correr si può vedere un manichino interamente abbigliato in bautta. Vi sono raccolti anche altri vestiti veneziani dell'epoca, svariati accessori di vita quotidiana, un curioso teatrino di marionette e mobili del famoso Brustolon, oltre ad alcuni

lampadari e specchi sontuosi, meravigliose produzioni delle vetrerie di Murano. Il raffronto tra la grande maestria di simili opere e il cattivo gusto dei vetri muranesi di oggi è motivo d'infinita tristezza. Sentimento ben noto a chi abbia visitato il museo dell'isola e abbia attraversato le sue sale deserte, dove a creazioni di divina bellezza si affiancano testimonianze della nostra decadenza. Gli antichi vetri di Murano e gli antichi specchi veneziani sono magnifici! La loro fragile bellezza - l'esile suono dei pendenti dei lampadari, l'opaco splendore degli specchi, il gioco di adamantini scintillii nelle decorazioni in vetro che li incorniciano - era in perfetta armonia con il Settecento veneziano, con la sua arte e con la sua vita irreale, simile all'illustrazione di un disegnatore. Maschera, candela e specchio: ecco l'immagine di Venezia nel XVIII secolo.

Maschere, candele e specchi sono motivi ricorrenti nei quadri di Pietro Longhi. Alcuni adornano le nuove sale del Museo Correr, dando il tocco finale all'eleganza del monumento che Venezia ha infine eretto al Settecento. Tra questi, una serie di dipinti che illustrano scene al Ridotto. Con questo nome s'indicava una pubblica casa da gioco, autorizzata dal governo, dove tenere il banco era consentito solo ai patrizi, ma chiunque poteva giocare. Il Ridotto rappresentava il cuore della vita veneziana di allora. Qui s'intessevano intrighi amorosi e muoveva i primi passi la carriera degli avventurieri. Qui avevano degna conclusione le cene conviviali e le sedute scientifiche. Qui si veniva dopo un giro in gondola, dopo il teatro, dopo ore di buon tempo in un caffè in piazza, dopo un incontro nel proprio casino privato. Qui si veniva con la nuova amorosa, per godere la gioia di una nuova relazione. Non di rado l'amante era una monaca travestita, ma nessuno avrebbe potuto riconoscerla sotto l'enigmatica bautta, che lasciava in vista solo la mano con il ventaglio e un piedino nella scarpetta scollata. Nel 1774, quando il Senato decise infine di chiudere il Ridotto, Venezia cadde nello sconforto: «Tutti sono diventati ipocondriaci,» si scrisse allora «gli ebrei gialli come poponi, i

mercanti di merci non vendono più nulla, i venditori di maschere muoiono di fame, e a certi gentiluomini barnabotti, avvezzi a mischiar le carte dieci ore al giorno, si sono aggrinzate le mani; assolutamente i vizi sono necessari all'attività di uno Stato».¹⁸

I quadri di Longhi ci mostrano il Ridotto nei suoi giorni di gloria. Le sale sono immerse nella penombra, malgrado il fulgore delle candele degli innumerevoli lampadari che pendono dai soffitti. Qua e là, un fioco brillio di specchi. Seduti ai tavolini lungo le pareti, vediamo patrizi dalle grandi parrucche. Una folla di maschere riempie le sale. Le bautte sfilano l'una dopo l'altra, come uccelli notturni fantastici e vagamente sinistri. Ombre spigolose sottolineano gli enormi nasi e i profondi incavi per gli occhi delle maschere, grossi manicotti di ermellino enfatizzano un'impressione straniante, favolosa, onirica. In mezzo alla folla di bautte compaiono popolane in gonna corta e corsetto scollato, che indossano divertenti maschere da Colombina di forma perfettamente circolare. Si vedono bambini vestiti da piccoli Arlecchini, terrificanti personaggi mascherati con alti copricapo e figure che, nei loro travestimenti, richiamano alla mente i mari d'Oriente. Tutti questi dettagli danno luogo a gruppi d'inaudita bellezza e bizzarria, di tetra opulenza; al punto che la mente rifiuta di crederle semplici scene di genere, riproduzioni accurate della realtà.

Nelle scene del Ridotto, Longhi toccò gli aspetti più fantastici della Venezia settecentesca. Si ha come l'impressione che, attorno ai tavoli da gioco, la vita s'impregnasse dell'aura di magia sempre celata nelle carte e nel denaro, e che le sue immagini sconfinassero nel delirio, nell'allucinazione. Tra la folla che riempie il Ridotto si aggiravano tutti gli spiriti del secolo XVIII, facendosi beffe della sua filosofia. Creature alquanto sinistre ma, in definitiva, benauguranti: pericolosi buffoni o diabolici Arlecchini, piuttosto che autentici nemici dei piaceri dell'uomo. E per conoscere meglio la mite gaiezza e la luminosa indolenza di una tipica giornata veneziana, non è

neppure necessario uscire dal Museo Correr: basta proseguire la disamina dei quadri di Longhi. Mattino nel parlatorio del monastero di San Zaccaria. Dietro le grate a quadri un intero sciame di candide fanciulle. I volti sono pigiati contro le grate, per meglio guardare i visitatori e per conversare sottovoce (quando è il caso...). Si cerca sempre di offrire loro un po' di svago: in tutti i quadri che raffigurano visite alle monache compaiono teatrini di marionette. Gli stessi visitatori sono rivolti verso l'ingenuo sollazzo, e si godono l'ingenua musica di accompagnamento. Solenni prelati e dame in ghingheri, con una tazza di caffè in mano, guardano condiscendenti minuscole figure che danzano una furlana. Talora danzano non solo le marionette, ma anche dame e cavalieri, che si sono levati le bautte e scostati le maschere. Sotto le volte del monastero riecheggia allora la musica di un'orchestrina. Imbrunisce, ardono le candele: il ballo nel parlatorio di un monastero è una delle licenze carnevalesche predilette dai veneziani.

I quadri di Longhi ci offrono una panoramica della vita nelle case e per le calli della Venezia settecentesca. Una dama intenta alla toilette del mattino. Poco più tardi, accomodata sul sofà con una pelliccia sulle spalle, beve la cioccolata, ascoltando il nuovo sonetto del poeta di casa. Segue una serie di scene mattutine con il parrucchiere, lo specchio, il sarto che ha portato una nuova stoffa. Oppure, davanti a un'avvenente donna dal volto rotondo, con il collo adorno di un nastrino nero, compare un messo recante una lettera d'amore, un gigantesco negro in caffetano rosso che indossa un bianco copricapo di pelliccia con la piuma. O ancora un cicisbeo, espletando la modesta funzione di *cavaliere servente*,¹⁹ corre ad avvisare la signora che la gondola aspetta di sotto. La veneziana e gli studi: un anziano maestro di ballo le fa lezione mentre un giovane, inesperto musicista suona il violino; seduta al clavicembalo, in attesa del maestro di musica - un tipo eccentrico, un po' gobbo, dalla parrucca fuori moda -, dimentica di mandare via il levriero, che senza dubbio accompagnerà le arie di Paisiello

e Cimarosa con i suoi latrati; durante l'ora di geografia, in risposta alle riverenti domande dell'insegnante, tormenta impietosamente con il compasso un mappamondo (senza nemmeno accorgersi che, nel frattempo, un altro ospite contempla, con tanto d'occhi, l'esagerata scollatura del suo abito).

La veneziana sfoggia le proprie doti di sera, a un concerto in casa, nella conversazione salottiera con dotti abati, al ballo. Longhi dipinge balli che odorano di cipria, profumi e cera di candele. Spesso i suoi personaggi giocano a carte attorno a tavolini rotondi; d'estate vanno a caccia, o organizzano scampagnate. Di loro egli sa tutto: sa com'è la veneziana quando si ammala, quando perde i sensi, quando accoglie una maschera in visita. Nel ciclo intitolato *I sette sacramenti*, Longhi affronta il compito più arduo nell'ambito del genere, ossia la raffigurazione dei momenti essenziali nella vita di un uomo, dal battesimo all'estrema unzione. Nondimeno, è all'aperto che Longhi dà il meglio di sé. La Venezia del XVIII secolo non offriva gran varietà di temi agli amanti della vita domestica, poiché la vita si svolgeva tutta all'aperto. Nessuno, qui, se ne restava in casa. De Brosses racconta che usciva quattro volte al giorno per godersi lo spettacolo della vita veneziana.²⁰ Ed è probabile che Longhi passasse intere giornate per strada, seguendo le pittoresche vicende delle nere bautte, gonfiate dalla tiepida brezza marina.

Le maschere vanno e vengono sotto le arcate di Palazzo Ducale, si fermano a osservare il castello dei burattini, o, a tempo perso, pedinano una passante. Una giovane dama in domino a volto scoperto s'imbatte in una vecchia indovina, tende la mano e ascolta, sorridendo, le consuete lusinghe. All'uscita di un palazzo in penombra, una venditrice di essenze offre la propria merce a bautte che incedono maestose. Una compagnia di aristocratici mascherati - e sfaccendati - sosta davanti al teatro dei burattini o presso la pedana di un ciarlatano. Ma ecco diffondersi una notizia: è arrivato a Venezia il gigante Cornelio Magrat, e le maschere

si accalcano attorno al nuovo «prodigio». Accorre anche l'artista Pietro Longhi, ritrae il gigante e le maschere che lo circondano, fissando la data precisa del grande evento. Dopo il gigante è la volta di un leone; dopo il leone, di un rinoceronte; e dopo il rinoceronte, di un elefante. E Longhi raffigura il leone, l'elefante e il rinoceronte.

Passeggiando per Venezia, Longhi osserva il buon popolo veneziano. Dipinge le lavandaie, le venditrici di frittelle, la furlana eseguita con accompagnamento di tamburello in una calle remota. Nei suoi quadri, come nei libri dell'epoca, il popolo veneziano non appare mai infelice, o angustiato: esso è sempre e comunque partecipe della festa della vita. Ecco dove risiede la profonda differenza tra Parigi e la Venezia settecentesca. Qui gli aspri conflitti sociali erano assenti, e il veleno dell'odio non inquinava l'aria respirata da una folla eterogenea. È una tipica prerogativa italiana. L'Italia è sempre stata popolare, e tale rimane. Quando menzioniamo la vita indolente e felice della Venezia del tempo, non stiamo nascondendo qualcosa, non stiamo chiudendo gli occhi di fronte al disagio sociale. Se si faceva festa, era festa per tutti, senza distinzioni. La sala di Venezia era la strada, e il suo costume da ballo era la bautta, uguale per tutti. E, ciò che più conta, ognuno poteva goderne, perché ne era capace. Persino nell'animo delle persone più semplici albergavano senso del bello e innata nobiltà del gusto e del piacere: doti che la Francia non conosceva, con buona pace di ogni prolungato e faticoso addestramento a corte. Del resto, solo così può spiegarsi quella creazione del genio popolare italiano che fu la Commedia dell'arte.



Fig. 5 Pietro Longhi, *L'elefante*.

Nel Settecento Venezia fu testimone dell'estrema, prodigiosa fiammata della *Commedia dell'arte*.²¹ La commedia delle maschere si può considerare come la forma d'arte più antica sorta in territorio italiano. Già in epoca romana esistevano spettacoli nei quali recitavano, improvvisando a braccio le proprie parti, «caratteri» espressi da maschere definite. E tali spettacoli continuarono a esistere, sotto il nome di «farse atellane», accanto alle commedie di Terenzio e Plauto. La sorte della commedia d'improvvisazione nel corso del Medioevo è poco conosciuta. Si sa solo che tornò in auge con il Rinascimento e, nella seconda metà del XVI secolo, divenne lo spettacolo prediletto dagli italiani. La passione per tale svago abbracciò tutta l'Italia, dalle Alpi alla Calabria, e si diffuse in seguito nell'intera Europa. Compagnie comiche italiane comparvero in Germania, Inghilterra e Spagna; a partire dal regno di Enrico III, infine, la commedia italiana mise salde radici anche presso la corte francese.

Nel secolo XVII - allorché la pittura già riparava in seno alle accademie, la musica ancora non si era affrancata dalla Chiesa e l'opera era alla ricerca di una sua forma - in Italia esisteva di fatto un'unica arte popolare e vitale: la commedia delle maschere. Essa riassumeva in sé tutto il talento artistico di quel popolo divinamente dotato. Per gli uomini del Barocco, stanchi delle innumerevoli accademie, dei cerimoniali e delle gigantesche parrucche, rappresentava un'autentica oasi di riposo. Persino in un'algida epoca di parata, quale il Seicento, l'Italia fu in grado di trovare un antidoto, e di trasgredire quella laconica opulenza per mezzo dei dialoghi scoppiettanti e ingarbugliati, delle smorfie, delle buffonerie, degli sproloqui e degli sghignazzi della commedia popolare. La *Commedia dell'arte* si accampava nelle austere piazze progettate dagli architetti barocchi, davanti alle ville

dei discendenti dei papi e alle facciate delle chiese gesuitiche. Talora, pur in umili vesti, s'intrufolava in sale grandiose, con soffitti a stucchi e affreschi dei Carracci, dove un'accollita di diplomatici, dotti e prelati si sollazzava alle trovate di Arlecchino e Scaramuccia. E, talora, a queste importanti personalità del XVII secolo sorgeva il desiderio di prendere parte attiva a questo svago del popolo. È giunta fino a noi la memoria di commedie nelle quali l'artista Salvator Rosa, il matematico Torricelli e l'ellenista Dati interpretarono, a Firenze, i ruoli delle maschere principali.²² Fatta eccezione per poche testimonianze, tuttavia, l'antica Commedia dell'arte non ci ha lasciato altro. Del resto, non poteva andare altrimenti, trattandosi di un'arte che esisteva soltanto nelle parole e nei gesti di chi la creava. Questo genere di commedia era destinato a scomparire, senza lasciar tracce, con la morte del suo ultimo attore. Di scritto, si sono conservati alcuni soggetti che raccontano la trama e indicano la sequenza di entrate e uscite. Tuttavia, come afferma Vernon Lee, essi equivalgono alle impalcature informi che rimangono in piedi dopo uno splendido spettacolo pirotecnico: «Di quei luminosi palazzi incantati che all'improvviso scaturiscono dalla terra, di quelle fontane di fiamme, di quei proflui di scintille e di quei fasci di raggi, di tutto quel meraviglioso universo di fuoco non rimangono altro che tristi file di pali e spoglie arcate di fil di ferro».²³ Poiché, nella Commedia dell'arte, l'essenziale non stava nel foglio con la trama della pièce, che veniva appeso dietro le quinte come promemoria per gli attori, ma nei dialoghi, nelle burle e nei dispetti, puro frutto della loro improvvisazione. L'attore, va da sé, non doveva ogni volta improvvisare la parte dall'inizio alla fine. Interpretando vita natural durante uno stesso personaggio, egli familiarizzava con il suo carattere e, gradualmente, accumulava un bagaglio di frasi, gesti e situazioni comiche. Non gli restava che metterli in atto al momento opportuno. «In pratica, gli attori della Commedia dell'arte» scrive Vernon Lee «non erano attori in senso stretto: erano realtà fantastiche, che non avevano

bisogno di parti scritte più di quanto ne avesse bisogno qualunque altra realtà; per natura, quasi inevitabilmente costoro sentivano, agivano e parlavano in modo verosimile e caratteristico. L'esito era scontato: per loro non si scrivevano parti, bastava farli interagire, e l'incontro di Pantalone con Brighella, di Arlecchino con il Dottore, di Pulcinella con Scaramuccia avrebbe prodotto, per gli automatismi dei vari personaggi, un'azione e un dialogo sempre nuovi e sempre naturali».²⁴

Ognuna di queste «realità fantastiche» aveva alle spalle secoli di vita, consuetudini e tradizioni. Una moltitudine di maschere nacque, visse per un breve periodo e poi sparì; ma le maschere principali della commedia italiana si trasferirono, pressoché immutate, dai tempi di Torquato Tasso fino a quelli di Goldoni e di Goethe. Il famoso mercante veneziano Pantalone de' Bisognosi era sempre lo stesso, invidioso, indeciso, mezzo cieco, con uno strano aspetto quasi medioevale: lunga calzamaglia rossa, corta giubba, barba sporgente e mantello con cappuccio. Sempre uguale era il Dottor Balanzone, caricatura dei dotti del Rinascimento, affiancato dai medesimi due servitori, birboni e perditempo: Brighella, in costume gallonato, e Arlecchino, con la sua divisa di pezze multicolori. Al novero delle maschere principali appartenevano poi la servetta Colombina, Tartaglia il pasticciere, l'impertinente Pulcinella e Scaramuccia l'attaccabrighe, e ancora le varianti di Arlecchino, i suoi fratelli, figli e nipoti, ossia i vari Truffaldino, Mezzettino, Coviello. Infine, ogni pièce aveva la consueta coppia d'innamorati, dai tipici nomi teatrali: Lelio e Flaminia, Zelinda e Lindoro, Leandro e Rosaura.

Il legame tra le singole maschere e una precisa città è tipicamente italiano. Vi si rivela, una volta di più, lo spiccato «individualismo» delle città italiane, che ambivano a creare un qualcosa di specifico in ogni campo: nella storia, nell'arte, e perfino nei caratteri comici. Sulla scena, ognuno di questi personaggi parlava il dialetto della sua città. La Commedia dell'arte mescolava l'idioma infantile del veneziano

Pantalone con il linguaggio grossolano del Dottore, il quale, come si conviene a un erudito, era nativo della dotta Bologna. Il bergamasco Arlecchino e il bresciano Brighella dovevano aiutarsi non poco con la mimica, giacché la loro parlata suonava alquanto estranea all'orecchio italiano. Pulcinella, fin dai tempi di Cicerone, era l'immane prerogativa di Napoli. Meneghino era nato a Milano e Fagiolino a Bologna, Stenterello era fiorentino, Pascariello romano.²⁵ È evidente che la maschera italiana aveva una sua geografia, vivacemente intrisa di colori locali quanto quella della pittura e della poesia.

Se diamo uno sguardo alla mappa che ne risulta, noteremo subito una certa predominanza di Venezia. La Commedia dell'arte non è concepibile senza Pantalone e Colombina, veneziani, e senza i due buffoni Arlecchino e Brighella, originari di Bergamo e di Brescia, province veneziane. A Venezia la Commedia dell'arte fiorì prima che altrove, e prima che altrove cominciò a declinare. Qui, nel 1707, nacque Carlo Goldoni, al cui nome è legata un'epoca nuova nella storia del teatro italiano. Goldoni crebbe in mezzo alle maschere, si formò sulla vecchia commedia e, inconsciamente, recepì molte delle sue tradizioni, assimilandone a fondo lo spirito. Ma si sentiva un riformatore, chiamato a far piazza pulita della commedia d'improvvisazione per sostituirla con una commedia nuova: la propria. Dichiarò alle maschere una guerra senza quartiere e, con i suoi successi strepitosi, sottoscrisse la sentenza di morte per quelle creazioni puerili e pittoresche, che tanto a lungo avevano rallegrato l'Italia con la loro spontaneità.

Quando oggi, centocinquant'anni più tardi, rivolgiamo lo sguardo a quei tempi, ci è chiaro che fu un destino storico a guidare Goldoni. Prima o dopo, la Commedia dell'arte avrebbe dovuto lasciar posto alla commedia realistica scritta; in altre parole, Goldoni fu soltanto l'espressione di una necessità storica. Pur provando grande ammirazione per la Commedia dell'arte, non possiamo guardare a Goldoni

come a un malfattore per il semplice fatto che si mostrò nemico delle maschere. Al contrario: se osservata in prospettiva, la sua commedia somiglia molto a una variante della vecchia *Commedia dell'arte*.²⁶ Nei personaggi di Goldoni noi ravvisiamo gli antichi Pantalone e Arlecchino, e comprendiamo che semplicemente egli aveva dato loro un nuovo nome e un nuovo costume, senz'affatto cancellarli. All'epoca dei suoi maggiori trionfi, tuttavia, non si poteva cogliere in modo sereno e conciliante ciò che, in prospettiva, appare evidente. Allora, del resto, nemmeno si capiva di preciso quale cammino Goldoni avesse intrapreso. Quando oggi parliamo di Goldoni, pensiamo solo alle sue graziose e facili commedie di costume, dimenticando che egli scrisse anche tragedie a imitazione dei coevi drammi francesi, insulsi, tronfi e falsi. E perdiamo di vista il fatto che furono proprio queste tragedie a dargli la fama, e che tale fama fu condivisa con l'abate Chiari, versificatore privo di talento e compilatore di lacrimevoli pièce moralistiche.

Attorno al 1755, a Venezia iniziò un triste periodo per chiunque amasse la *Commedia dell'arte*, per chiunque vi vedesse una delle più meravigliose manifestazioni del genio popolare italiano, per chiunque avesse familiare, sin dall'infanzia, quel piacere senza pretese. L'ultima compagnia comica, quella del celebre Arlecchino Antonio Sacchi, fu costretta ad abbandonare la città natale per andare a guadagnarsi il pane nel lontano Portogallo. Nei teatri c'era posto solo per le tragedie di Chiari, tradotte da opere francesi, e per le commedie «riformate» di Goldoni o per le sue pièce, esemplate sempre sul modello francese. Un giorno, nella libreria Bettinelli, situata in un'oscura calle dietro la torre dell'Orologio, si riunirono alcuni letterati, tra i quali lo stesso Goldoni. Inebriato del proprio successo, egli decantò a lungo, deridendo e vituperando la vecchia *Commedia dell'arte*, la svolta che aveva saputo imprimere al teatro italiano. Ma ecco che uno dei presenti, un uomo alto e magro che fino a quel momento era rimasto seduto, in silenzio, su una pila di libri, si alzò ed esclamò: «Ti assicuro

che con le maschere della vecchia commedia riunirò, ad ascoltare la storia dell'amore delle tre melarance, una platea più numerosa di quanto tu non possa fare con tutte le tue Ircane, Bettine e Pamele!». ²⁷ Alla battuta del conte Carlo Gozzi tutti reagirono con una risata, perché *L'amore delle tre melarance* era una fiaba popolare, di quelle che all'epoca le balie raccontavano ai bambini. Ma egli non intendeva affatto scherzare, e presto Venezia se ne sarebbe accorta.

Il caso venne in soccorso di Gozzi: il terremoto di Lisbona, infatti, spinse la compagnia di Sacchi a lasciare il Portogallo. «La nostra nazionale Commedia dell'arte» scrive Gozzi nelle sue memorie «non era mai stata in mani migliori. Il capocomico, il vecchio Sacchi, era un rinomato Truffaldino; il napoletano Fiorilli, pieno di fuoco e di brio, interpretava Tartaglia; Zannoni era Brighella, e il veneziano Derbes un ineguagliabile Pantalone». ²⁸ Poco dopo il loro ritorno, apparve l'annuncio che il teatro San Samuele stava per riaprire i battenti. ²⁹ Carlo Gozzi aveva mantenuto la parola: *L'amore delle tre melarance* andava in scena. ³⁰ La sala era stracolma. Prima che si alzasse il sipario, sulla scena uscì un ragazzino, vestito da Prologo. Si avvicinò alla ribalta e disse che l'autore era tanto strambo da mettere in scena una pièce finora mai rappresentata, in nessun teatro; che chiedeva venia agli spettatori, perché non avrebbe mostrato loro una cosa vecchia, tradotta da un'altra lingua, logora, inorpellata di piume di pavone e di goffe sentenze moralistiche. Quindi il Prologo uscì, e la pièce ebbe inizio. Sulla scena, Truffaldino, re di Coppe, e Tartaglia, suo figlio. Tedio e consunzione stanno lentamente uccidendo Tartaglia. I lacrimevoli drammi del repertorio di Chiari e le esiziali traduzioni di opere francesi l'hanno sprofondato in una mortale malinconia. Il re di Coppe si consulta con i propri ministri: Pantalone, Brighella e Leandro. Chi suggerisce l'oppio, chi idee francesi alla moda, chi un decotto tragicomico di Goldoni. Ma Colombina assicura che tutto ciò farà solo peggiorare la salute del giovane principe. Viene interrogato un oracolo, il quale risponde che soltanto il riso potrà guarire il ragazzo. Il

re di Coppe spalanca le porte del suo palazzo, promettendo una ricompensa a chi sia in grado di rallegrare il principe. Davanti a lui si balla e si cerca in ogni modo di divertirlo, ma nulla funziona: egli rimane triste. Quand'ecco che un'anziana donna si fa avanti insieme ad altri, con la scusa di attingere acqua dal pozzo del re. Pantalone e Brighella la importunano con varie birbonate, mettendo in pratica tutti i classici «lazzi» della commedia italiana. La vecchietta alza il bastone contro di loro e, all'improvviso, casca gambe all'aria. Il principe ride e in un attimo guarisce. Ma la vecchietta si rivela essere la malefica Fata Morgana, che lo condanna ad amare le tre melarance. Seguono altri quattro atti pieni di trasformazioni, di fate e di tutti i tipici prodigi delle fiabe fantastiche per bambini.³¹

Le quattro maschere - interpretate da attori brillanti e infaticabili, che ben comprendevano l'importanza decisiva di quella battaglia per la vecchia commedia popolare - attraversano tutta la pièce. E, grazie a loro, la battaglia di Gozzi fu vinta. Il suo fu un completo trionfo. Il giorno dopo, al teatro San Salvador, durante una rappresentazione di Goldoni vennero lette queste parole: «Per definirsi poeti bisogna fare qualcosa di più che ripetere racconti da balie. Bisogna scrivere commedie, non fiabe per bambini».³² Gozzi raccolse anche questa sfida, poiché sapeva bene che la rinata Commedia dell'arte necessitava di un repertorio nuovo. Egli doveva infondere nuova linfa nelle forme di quell'arte antica. Si legge nelle memorie: «Sapevo con chi avevo a che fare: il veneziano ha il gusto del meraviglioso. Goldoni ha soffocato questo sentimento poetico, denigrando così il nostro carattere nazionale. Era venuto il momento di risvegliarlo».³³ Al Goldoni della commedia realistica, di costume, Gozzi contrappose la propria commedia fantastica. Alla prima fiaba seguirono, in un breve lasso di tempo, *Il re cervo*, *Turandot*, *La donna serpente* e *L'augellino belverde*. Il successo di Gozzi e della compagnia di Sacchi era senza precedenti. Il teatro San Samuele faceva il tutto esaurito ogni sera, mentre gli altri erano mezzo vuoti. «Attori e

pubblico cominciarono a esigere da Chiari delle fiabe teatrali, ma il povero Chiari non era in grado di scriverne. Scappò in America, ritenendo a ragione che Truffaldini e Pantaloni non lo avrebbero inseguito tanto lontano». ³⁴ L'affronto ebbe conseguenze nefaste anche sull'amor proprio di Goldoni, il quale, di lì a poco, a sua volta partì per Parigi, abbandonando Venezia per sempre. Gozzi rimase signore incontrastato del campo di battaglia, e una volta ancora Venezia assistette alla fioritura, sgargiante oltre ogni dire, della Commedia dell'arte, ora sapientemente e finemente combinata con la commedia fantastica. Una volta ancora il brio dell'Italia che fu, schietto e gentile, aveva rianimato la festa veneziana. La sua fiamma si sarebbe estinta solo con la fine della compagnia del vecchio Sacchi e con la scomparsa dell'ultimo amico di Arlecchini e Colombine, il primo romantico della storia: il conte Carlo Gozzi.

4

Ma chi era mai questo Gozzi, e com'erano le sue fiabe in forma di commedia? Quando oggi teniamo in mano il libriccino dove sono riprodotte in antichi, minuscoli caratteri queste *Fiabe teatrali*, ³⁵ uno strano sentimento ci pervade. Ci sono libri che, per l'eternità delle loro idee e delle loro immagini, cancellano in noi il senso del tempo. Altri dai quali traspirano la storia e l'epoca, e in cui rivivono voci e scene di una vita passata. Ma il libro di Gozzi non appartiene ad alcuna di queste due categorie. Vi è in esso un tratto assolutamente personale: una determinata declinazione di pensieri e sentimenti, fin troppo peculiare, che non poteva né trasmettersi nei secoli né amalgamarsi all'epoca. Queste piccole pièce altro non sono che la trascrizione dei sogni (magari sogni a occhi aperti) di uno stravagante visionario. È difficile persino accostarvisi come a opere letterarie in senso stretto. Hanno davvero un oggettivo valore? Per apprezzarle è senz'altro necessario avere in sé «un po' di Gozzi», essere

cioè, almeno un po', stravaganti e visionari. Giacché esiste un universo a parte: l'universo di Gozzi, la cui bellezza rimane invisibile a uno sguardo estraneo e indifferente.

«Siamo nel Paese dove tutto può accadere e dove si posa l'Uccello blu. Si vedono colombe che parlano, re che si trasformano in cervi e codardi che si trasformano in re ... Statue che ridono quando le fanciulle dicono bugie; scalinate con quaranta milioni settecentoduemila e quattro gradini; tavole imbandite che appaiono nel mezzo del deserto e dalle quali provengono voci, mentre al suono di un'invisibile sinfonia il deserto si tramuta in un bellissimo giardino. I personaggi sono re in carne e ossa e re delle carte da gioco, principesse incantate, maghi, negromanti, ministri, visir, draghi, uccelli e sagome che sono di casa in Piazza;³⁶ e ci sono anche le quattro maschere dell'illustre compagnia di Sacchi: Tartaglia, Truffaldino, Brighella, Pantalone. Nel suo palazzo nato dalla notte, la graziosa Barbarina non trova pace: si duole perché, pur avendo ricevuto tutti i beni della terra senza alcuna fatica, non ha in una mano l'acqua d'oro che suona e balla e, nell'altra, il pomo che canta. Norando, principe di Damasco, cavalca un mostro marino. Dilara rivela un piede caprino sotto la veste. Un toro getta fuoco dalle corna e dalla coda. Un drago versa lacrime grosse come nocchie. Un serpente dalle fauci fiammeggianti esce da un sepolcro ... Si viaggia fin sulla Luna in un batter d'occhi. Nella foresta si svolgono cacce con orsi, cervi, cani e colpi d'archibugio. Battaglie crudeli con orribili amazzoni, scimitarre sguainate, fracasso e sangue. Nel mezzo di un deserto, Truffaldino e Brighella disquisiscono della Commedia dell'arte; sotto i rami degli alberi si raccontano l'un l'altro storie di fate; in una tenda, si scambiano versi di Ariosto al chiaro di luna. Tartaglia e Pantalone, entrambi in camicia da notte, con il lume in mano, si punzecchiano nella sala del trono. Si sporge la mano fuori dal padiglione e vi sta piovendo inchiostro. Si assiste a piogge di sangue e di fuoco... a tempeste e scoppi di tuono, terremoti, turbini ... apparizioni, prodigi e miracoli. E quanti più sono i prodigi,

tanto migliore è il risultato. Nulla appare verosimile. Qui nulla è spiegabile secondo le banali leggi del buon senso».³⁷

Togliete il piccolo teatro, nel quale l'aria offuscata dal fumo delle candele lasciava intravedere bautte assortite nello spettacolo, palchi drappeggiati di rosso e fondali di cartone con boschi e palazzi cinesi; togliete le quattro maschere, che di tale spettacolo costituivano l'anima - ed ecco che le pièce di Gozzi appaiono smorte, appassite, proprio come quei fiori còlti ormai da tempo e messi dentro un libro antico, il cui aroma è svanito, i cui colori sono stinti. Ma per la generazione immediatamente successiva a Gozzi esse erano qualcosa di diverso. Bene le conosceva l'inglese Beckford, che nel 1782 aveva scritto la fiaba orientale *Vathek*.³⁸ *Turandot*, tradotta da Schiller e messa in scena in varie capitali tedesche, fu applaudita in tutta la Germania. Hoffmann studiò con cura le sue pièce e ne scrisse un commentario.³⁹ Tieck e altri romantici si formarono su questi testi. Paul de Musset, infine, rivelò agli occhi stupiti della Francia romantica questa figura dimenticata di lontano predecessore di Nodier e di Gérard de Nerval.⁴⁰

Senza la compagnia del valoroso Sacchi non abbiamo più l'opportunità di veder impersonate le fantasie di Gozzi. Ma possiamo ancora penetrare nel mondo interiore di quest'uomo straordinario, rivivendo con grande piacere la sua bellissima esistenza, divertente e triste come la stessa Commedia dell'arte. Prima di morire Gozzi scrisse un'autobiografia intitolata *Memorie inutili*. Egli vi racconta la propria infanzia, gli anni trascorsi in Dalmazia al servizio della Serenissima, gli insuccessi amorosi, le contese familiari, le rivalità teatrali con Chiari e Goldoni; descrive gli amici attori, le imposture di Teodora Ricci (l'attrice di cui s'innamorò in età avanzata) e la propria fine in solitudine, che coincise con la caduta di Venezia. Parla dei suoi rapporti con il mondo degli spiriti e delle fate, di come quelle creature misteriose si vendicassero quando, nelle sue commedie, egli ne faceva con soverchia insolenza oggetto delle beffe di Arlecchino e Brighella.⁴¹ E in tutto ciò che Gozzi

rammenta si ravvisa il candore del bambino, la nobiltà dell'uomo magnanimo, il sottile umorismo del savio e l'ironia del romantico.

Così Gozzi descrive se stesso: «La mia statura è grande, e m'avvedo di questa grandezza dal molto panno che occorre ne' miei tabarri, e da' parecchi colpi ch'io dò colla testa nell'entrare in qualche stanza che abbia l'uscio non molto alto. Ho la fortuna di non essere né scignuto, né zoppo, né cieco, né guercio; dico, ho la fortuna, tuttoché se anche avessi l'uno, o l'altro, o tutti questi difetti, li porterei con quella stessa ilarità di spirito in Venezia, colla quale Scaron⁴² ha portate le sue imperfezioni a Parigi.

«... Escluso sempre il sudicio da me abborrito, s'ebbi in dosso qualche vestito di taglio moderno, fu per opera del sartore, e non mai della mia ordinazione. Chiedete a Giuseppe Fornace mio sarto infedele da più di quarant'anni, se gli ho mai seccati i testicoli, come fanno moltissimi su questo proposito. L'acconciatura de' miei capelli dall'anno 1735 all'anno 1780 in cui scrivo, fu sempre della forma medesima con una costanza eroica, né per forse cento simmetrie cambiate dal delirio del detto buon gusto, e della moda non creduta farfalla, avvenute da quell'anno a questo nelle pettinature, non volli giammai sviato un pelo dalla mia solita pettinatura ... Bench'io abbia l'animo sempre allegro, come si può rilevare da' scritti miei, gl'infiniti pensieri ch'empierono sempre la mia testa in burrasca, o per gl'imbrogli della mia famiglia, o per riflettere alle ragioni delle mie liti nel Foro, o per riparare a qualche disordine, o per architettare una mia composizione poetica, o qualche prosa, mi fecero cadere nel vizio del corrugare la fronte, dell'aggrottare, e incrocicchiare le ciglia per modo, che unito questo vizio al mio passo lento, alla mia taciturnità, e al mio cercare passeggi solitarj, mi fece giudicare da tutti quelli che non m'ebbero in pratica, un uomo serio, burbero, impraticabile, e forse anche cattivo. Molti che m'hanno colto occupato in qualcheduno de' miei molti pensieri colle ciglia brusche incrocicchiate, e lo sguardo oscuro, guardandomi

sottocchio, avranno creduto ch'io pensassi ad uccidere qualche nimico, quando pensava a comporre l'Augel berverde». ⁴³

Il periodo d'intima amicizia con la compagnia di Sacchi viene definito da Gozzi come il più felice della sua vita. Egli afferma: «Non so dire qual numero di *Prologhi*, qual numero di *Addio* in versi da recitarsi al Pubblico le prime, e le ultime sere del corso delle Rappresentazioni loro, abbia scritti per le prime Attrici pro tempore; quante canzonette da innestare e cantare nelle lor Farse, né quante migliaja di fogli abbia empiuti di soliloquj, di disperazioni, di minaccie, di rimproveri, di preghiere, di correzioni paterne, e d'altri discorsi ch'entrano a proposito nelle scene delle Commedie improvvisate, e che i Comici chiamano: *generici*, necessarij agl'Attori, ed alle Attrici non pratici di quell'arte, per riscuotere degli applausi.

«Fui Compare alle Cresime, a' Battesimi, e fui Autore, Consigliere, Maestro, Mediatore di quella Compagnia, e tutto ciò senza erigermi da pedante, e da pretendente, ma sempre pregato, e con una disinteressata, condiscendente, umana, e scherzevole forma. Alcune ragazze di quella comica famiglia, nessuna delle quali era brutta, e nessuna senza qualche buona disposizione al mestiere, mi pregavano di soccorsi, e di qualche scuola, né ricusai di farle esporre scenicamente al Pubblico con delle parti adattate a' loro caratteri da me composte, e da me insegnate loro, con un mirabile effetto in loro vantaggio. Discesi pregato, nell'ore dell'ozio mio a far loro delle reciproche scuole. Le faceva leggere, e tradurre dal francese de' libri proporzionati all'arte loro. Scriveva loro delle lettere inventate sopra a varj argomenti famigliari, i quali argomenti potessero ammaestrarle, e costringerle a riflettere, e a sviluppare i lor sentimenti, obbligandole a formare, comunque uscissero, le risposte. Correggeva i loro errori, ch'erano spesso di que' majuscoli, e inaspettati, ridendo.

«... S'inganna chi crede di poter praticare con delle Comiche senza far all'amore. Convien farlo, o fingere di

farlo. Questa è la via di ridurle al lor bene. Esse sono impastate d'amore. Amore comincia ad essere la lor guida principale da' loro cinque, o sei anni d'età ... Alla mia vista (riguardo a me) gl'amori di quelle ragazze non erano che duelli di spirito, e de' tratti comici, che mi spassavano. Tutte parenti, e tutte gelose dell'avanzamento nell'arte comica, mi guardavano come un pianeta adorato da' principali della Compagnia, e capace di porle in trionfo colle mie sceniche invenzioni.

«La gara che avevano tra esse per vincersi nella bravura, e ne' pubblici applausi, e della quale io mi valeva per vantaggio di loro medesime, della Compagnia da me soccorsa, e dell'opere mie, le faceva dicervellare per guadagnarsi il mio cuore. Avevano forse qualche altra mira suggerita da Imeneo, della quale fui sempre attento con delle chiarissime dichiarazioni a spogliarle. La loro attenzione, le loro proteste, le loro collere, le loro gelosie per me, e talora i lor pianti, avevano tutta la scenica illusione di svisceratezza».⁴⁴

Il corso placido e luminoso di quell'esistenza «da commedia» fu turbato soltanto dall'ingerenza delle forze invisibili che Gozzi, con le sue pièce, era stato tanto sconsiderato da importunare. Questo, almeno, è ciò che racconta egli stesso. E afferma con convinzione che, in definitiva, fu proprio questa circostanza, e non altre, a fargli abbandonare la composizione delle fiabe teatrali: «Non si gioca impunemente con demoni e fate. Una volta che si è stati tanto imprudenti da avventurarsi nel mondo degli spiriti, uscirne non è semplice come si vorrebbe. Tutto andò bene fino alla rappresentazione di *Turandot* ... Le potenze invisibili mi perdonarono queste prime temerarietà. Ma *La donna serpente* e *La Zobeide* attirarono sulla mia audacia l'attenzione del mondo occulto. Esso ascoltò per bene le opere, indeciso se mostrarsi indulgente o disapprovarle. *Il mostro turchino* e *L'augellino belverde* suscitarono i suoi rimbrotti. Una sera che le macchine teatrali fecero assai male il loro lavoro, ebbi un vago presentimento. L'attrice

principale fu còlta da improvvisa emicrania. Per due volte dovemmo cambiare lo spettacolo un'ora prima dell'apertura del teatro, perché, nel bel mezzo di un'improvvisazione, l'eccellente attore Zannoni aveva perso la voce. Questi sinistri avvertimenti avrebbero dovuto aprirmi gli occhi, ma io ero ancora troppo giovane per dare il giusto peso ai pericoli che mi minacciavano ... Il giorno della rappresentazione del mio *Re de' geni*, l'indignazione dell'invisibile nemico si manifestò con chiarezza. Portavo un paio di pantaloni nuovi e sorbivo un caffè dietro le quinte. Il sipario si alzò. Una folla attenta e compatta riempiva il teatro. Lo spettacolo era iniziato e tutto preannunciava un successo, allorché un tremore involontario e un'invincibile apprensione s'impadronirono di me. Un improvvido movimento delle mani mi fece cadere la tazza di caffè sui pantaloni di seta. Mentre mi ritiravo in tutta fretta, costernato, verso le stanze degli attori, scivolai su un gradino e lacerai all'altezza del ginocchio quei pantaloni già malridotti». ⁴⁵

Non sembra forse, questa pagina dalle memorie di Gozzi, il passo di una novella fantastica di Hoffmann? Ancora più sorprendente, nella sua anticipazione di temi hoffmanniani, è il capitolo in cui si narrano le burle delle forze misteriose che perseguitavano Gozzi per le vie di Venezia: «S'io volessi narrare tutte le stravaganze, e tutti i contrattempi a' quali la mia stella mi volle soggetto, avrei lunga faccenda. Furono frequentissimi, e quasi giornalieri. Le stravaganze ch'io soffersi mansuetamente co' successivi miei servi pro tempore potrebbero darmi argomento di formare un volume di parecchi fogli d'aneddoti che farebbero arrabbiare, e ridere. Narrerò la sola stravaganza molesta, pericolosa, e ridicola insieme; ch'io fui preso con somma frequenza da infinite persone in iscambio di chi io non era, con una insistenza ostinata, e ciò che ha di vago questa stravaganza è, ch'io non somigliava punto agl'uomini per i quali era preso ... Non v'è chi non conosca, o non abbia conosciuto Michele dall'Agata noto Impressario dell'Opera, né chi non sappia

ch'egli era un palmo più basso di me, due palmi più grosso, e differentissimo da me ne' vestiti, e nella fisonomia. Ho dovuto soffrire per un lungo corso d'anni, e sino ch'egli visse la seccaggine d'esser fermato per la via per Michele quasi ogni giorno da Canterini, da Canterine, da Ballerini, da Ballerine, da Mastri di Cappella, da Sartori, da Pittori, da dispensieri di lettere, e di ascoltar lunghe doglianze, lunghi ringraziamenti, ricerche d'alloggj, richieste e preghiere di danari in anticipazione, querimonie sulle scarse decorazioni, e sulla povertà de' vestiarj, e co' dispensieri di lettere, di dover rifiutare replicatamente lettere, e fardelli diretti a Michele dall'Agata, gridando, protestando, e giurando ch'io non era Michele, le quali persone tutte partendo a stento si volgevano a me tratto tratto guardandomi fiso smemorati, e dimostrando di credere ch'io fossi un Michele che non volesse esser Michele».⁴⁶

Le persecuzioni da parte degli spiriti prendevano anche altre forme: «Fosse di verno, fosse di primavera, fosse di state fosse d'autunno, ad una pioggia dirotta improvvisa che mi colse fuori di casa, per quante ore mi fermassi, o sotto un porticale, o in qualche bottega ad attendere che quella pioggia cessasse per andarmene a casa asciutto, non v'è esempio ch'io avessi giammai la consolazione di veder cessato il diluvio, anzi lo vidi infuriare sempre maggiormente... Delle dieci le otto volte, per tutto il corso della mia vita, quando sperai di rimaner solo, e di potermi occupare leggendo, o scrivendo per appagare il mio genio, e per distraermi da' pensieri molesti, delle lettere, o delle persone inaspettate più moleste de' miei pensieri e delle lettere vennero a interrompermi, e a porre in cruccio la mia pazienza. Delle dieci le otto volte per tutto il tempo da che incominciai a radermi la barba; per delle persone giunte nel punto di raderla, le quali vennero frettolose adducendo di aver bisogno di parlar tosto con me ... Parrà indecente il narrare un altro contrattempo mio persecutore; ma lo narro perch'egli è una verità. Presso che ogni volta, ad una mia furiosa necessità di orinare essendo fuori di casa, e

cercand'io qualche viottola solitaria per sgravarmi con modestia, appena sbottonato, eccoti aprirsi un'uscio appresso di me, e uscire da quello due signore che mi fanno sospendere il mio bisogno. Passo in fretta ad un'altro cantuccio ch'io credo disabitato, ed eccoti delle altre signore da un'uscio. Questo frequente contrattempo d'intoppo, il violente prurito, mi fanno correre qua, e colà, e scompisciar spesso le brache per necessità, e per modestia».⁴⁷

Una volta Gozzi si recò in un suo possedimento in Friuli. A novembre stava facendo ritorno e, vicino a Venezia, era tormentato dal freddo, dalla strada dissestata e dal desiderio di mangiare e farsi un buon sonno. Già nei pressi di casa, si accorse con stupore che la via era affollata di maschere. Non riuscendo ad arrivare alla porta, fu costretto a passare dalla parte del canale; ma giunto sul ponte rimase di sasso, constatando che tutte le finestre della sua abitazione erano illuminate: ne proveniva della musica e si vedevano coppie danzare. Appena messo piede in casa, gli fu comunicato che il patrizio Bragadin, del quale si festeggiava l'elezione a patriarca, lo ringraziava per aver cortesemente acconsentito a unire con Palazzo Bragadin i suoi appartamenti, le cui sale tornavano utili per la festa. «Mi dica di grazia mio Signore (diss'io) sino a qual ora dura questo tumulto? Ma veramente (rispose il Mastro di Casa) per tre notti consecutive egli dura sino a giorno».⁴⁸ Il povero Gozzi trascorse i tre giorni e le tre notti in una locanda. Quando infine i festeggiamenti si conclusero, egli si recò in visita dal Bragadin, e questi, dopo avergli espresso caldamente la propria gratitudine, raccontò che un tal conte Barziza aveva inviato in Friuli un corriere con una lettera, e che era stata ricevuta una risposta affermativa firmata dal Gozzi. «Gli risposi, che in vero non aveva veduto né messi, né lettere. <Non feci fatica a indovinare di dove venisse un simile tiro ... Dissimulai la collera e lo spavento, e dissi> ch'io desiderava maggiori esaltazioni alla di lui famiglia, e che se ciò avvenisse, senza cercare il mezzo del Patrizio Conte Ignazio Barziza, facesse spalancare le porte, e le finestre, e si valesse liberamente

dell'albergo mio.

«<Posso concepire che le potenze maligne avessero intercettato la lettera, o che avessero fatto impantanare o annegare l'espresso di Ignazio Barziza in un qualche torrente; ma rispondere in vece mia! Magari, chissà, il corriere aveva trovato un falso Gozzi presso un falso domicilio di un inesistente Friuli! Forse un demone travestito da Gozzi, rotto il sigillo, aveva parlato per mio conto e dato un consenso che neanche mi era passato per la testa! Ma è meglio non tentare di chiarire certe cose, e lasciarle nell'ombra da cui sono avvolte>». ⁴⁹

Gozzi era propenso a interpretare come una vendetta degli spiriti, adirati perché Arlecchino aveva beffardamente deriso fate, bacchette magiche e metamorfosi, anche il burrascoso finale della sua relazione, da principio serena, con l'attrice Teodora Ricci. In effetti, riesce difficile spiegare come una donna che, per cinque anni, era stata sua amica e sua obbediente discepola nel giro di un mese fosse cambiata tanto bruscamente da preferire all'anziano poeta il Gratarol, un giovane bellimbusto «anglomane»! Com'era potuto accadere che, tutt'a un tratto, Teodora avesse messo da parte la reputazione, sulla quale Gozzi vegliava, avesse dimenticato le sue lezioni di buone maniere e di dizione, avesse dimenticato persino che era stato lui a farne una buona attrice?

Sicuramente nei confetti (*diablotins de Naples*)⁵⁰ che Gratarol, dietro le quinte, offriva alle attrici della compagnia di Sacchi, e che Gozzi medesimo, stizzito e incredulo, accettava con un inchino cerimonioso, si annidava qualche sortilegio. «<Quale rivoluzione nei suoi modi, nel suo stile di vita, nel suo linguaggio, nella sua condotta! Era irriconoscibile! Quale sfarzo nei suoi abiti! Quale sperpero! Non più candelabri con virtuose candele: la nobile cera ardeva ora sul tavolo del camerino accanto a bottiglie di vino spagnolo, caffettiere ricolme di moca, corbeille con confetti, cioccolata pregiata e cent'altre delizie> ... Non vedo l'ora (esclamava ella sanata da' pregiudizj) di passare a Parigi,

laddove de' Finanzieri ricchi sfondati, scagliano de' borsoni di luigi d'oro alle Attrici, con maggior facilità che in Italia non si dona una pera ... Compariva ogni sera ne' stanzini del Teatro empiendo l'aere d'un'acuto odore di muschio, cosa novella in lei, e se alcuno si lagnava dell'acutezza di quell'odore sentendosi offeso, e addolorato il capo, ella con un sorriso sprezzante, ed una scamoffia che credeva francese, diceva: Che pregiudizj! A Parigi sino gl'alberi della *Tuillierie* odorano di muschio».⁵¹

Nel capitolo dedicato alla separazione dalla Ricci, c'è una scena fuori del comune che non ha nulla da invidiare alle *Fiabe teatrali*: «Mentre ero io ancora a letto mi fu annunciata la visita del Signor Gratarol ch'io aveva conosciuto appena per momenti, e di volo sul palco scenario ... Egli entrò co' suoi passi più inglesi che veneziani, abbigliato leggiadramente, e con delle espressioni verso di me, che l'umiltà mia non poté che considerare adulazioni mal spese... Egli passò a dirmi, che essendosi formata una Compagnia nobile di dilettanti di comica ... aveva egli proposto alla sua comitiva, ch'era necessario un Capo stabilito ... [e] s'era presa la libertà di nominar me ... Confesso che il sentire occupato e impegnato con tanta serietà a ragionare di cosa così frivola un Secretario dell'augusto Veneto Senato, eletto Residente della Serenissima Repubblica alla Corte d'un Monarca delle Due Sicilie, risvegliò in me lo stupore, e il risibile per tal modo, che dovei tardare nel rispondere per trattenere le risa.

«<“Quel ragazzo” mi dicevo “non è un veneziano. E nemmeno un italiano. Ed è forse un uomo? No, rassomiglia piuttosto a un uccello. Dio del cielo! E se fosse uno spirito rivestito di forme umane, a disagio nella sua nuova scorza e ancora non avvezzo al ruolo? E se fosse stato inviato al solo fine di tormentarmi?”>».⁵²

Gozzi si vendicò di Gratarol come poteva fare solo un poeta che aveva scritto tutta la vita per Arlecchini e Colombine, ossia eleggendo l'insigne segretario del Senato a personaggio di una commedia. Venezia accorse in massa a

vedere Gratarol sulla scena, e si scompisciò dalle risate per le svariate stupidaggini che Gozzi gli aveva messo in bocca. Il giovane aristocratico la prese fin troppo sul serio, dando in smanie eccessive e indispettendo alquanto le autorità veneziane, che non avevano gran simpatia per i giovanotti inclini a costumi forestieri. Fu così che, alla fine, gli toccò abbandonare per sempre Venezia, e rimpiazzare la carriera di diplomatico e segretario con quella di avventuriero.⁵³ Teodora Ricci se ne andò a Parigi, e Gozzi, come prima di conoscerla, rimase da solo con la compagnia di Sacchi. Ma quel solido sodalizio artistico ricevette un colpo fatale. Teodora Ricci aveva seminato imbarazzo e confusione. Se n'era innamorato lo stesso Sacchi, il vecchio Arlecchino, che aveva cercato di guadagnarsi l'amore della bella Teodora con trenta braccia di raso bianco. Dopo la partenza della Ricci, le vicende della commedia presero una brutta piega. Gozzi aveva perso la voglia di scrivere per il teatro. Gli attori cominciarono a litigare, i guadagni crollarono, il botteghino rimaneva deserto e, nei teatri vicini, tornava in auge Goldoni. I tempi mutarono radicalmente, e la Commedia dell'arte aveva i giorni contati. Alla fine, giunse anche il momento del commiato tra Sacchi e Gozzi. «Il povero, vecchio Truffaldino mi strinse tra le braccia; mi gettò un ultimo sguardo commosso con gli occhi pieni di lacrime; poi se ne scappò via e io rimasi solo, errabondo per Venezia, orfano dei miei cari attori e ventisette anni più anziano di quando avevano fatto ritorno da Lisbona. O cuore mio! O commedia nazionale! Attorno a me non un'anima che abbia ancora il gusto di un'arte così particolare, così eminentemente italiana! Ma sto diventando patetico... Tergiamo al più presto la guancia baciata da Truffaldino: quel buontempone aveva mangiato aglio. Senza darlo a vedere, con lo stesso gesto asciugherò la lacrima che mi stava sfuggendo dalla palpebra e andrò a cenare, fiero di essere riuscito ad apparire filosofo, per non dire insensibile».⁵⁴

Gozzi stava invecchiando, e tutto attorno a lui era

decrepito e in disfacimento. Egli racconta che un giorno, passeggiando di sera per Venezia, gli tornò alla mente il Gratarol. Immaginò che il sedicente segretario, coperto di vergogna, tornasse nel mondo degli spiriti sotto forma di pipistrello, e a questo pensiero rise tra sé. In quella, all'improvviso uno sconosciuto passante si fermò e gli disse: «Non si può ridere in eterno». Il giorno dopo Gozzi venne a sapere che un suo amico si era gravemente ammalato, e che un altro era rimasto vittima di una disgrazia.⁵⁵ La morte lo circondava. Fu allora che decise di chiudersi nella propria stanza a scrivere le *Memorie inutili*.⁵⁶

Gozzi stese le sue memorie nel 1780 e le pubblicò diciassette anni dopo, quando Venezia, conquistata da Napoleone, cessò di esistere persino come semplice fantasma. Di quest'ultimo periodo si è conservata una lettera di Gozzi, datata «anno primo della Libertà italiana»: «Non sarò mai altro che un vecchio bambino; non desidero contraddire tutto il mio passato, né mentire alla mia coscienza per amor proprio o cocciutaggine; sicché io guardo, ascolto e mi taccio. In qualunque cosa dicessi, d'altronde, ci sarebbe contraddizione tra ragione e sentimenti. Pur con un certo timore, io ammiro queste terribili verità che discendono dalle Alpi armi alla mano; ma il mio cuore di veneziano sanguina e si strazia, nel vedere che la patria ha perduto finanche il suo nome. Voi direte che la mia è una prospettiva meschina, e che dovrei andar fiero di unirmi a una patria più vasta e più forte; ma alla mia età non si hanno più la disinvoltura e la flessibilità dei giovani. Sulla riva degli Schiavoni c'è una panchina che mi piace più di tutte le altre; sto seduto là e mi sento bene. Certo non verreste a dirmi che devo amare tutto il resto della Riva come quest'angolo prediletto. Perché, allora, pretendete che le frontiere del mio patriottismo arretrino? Che quest'onere ricada sui miei discendenti...».⁵⁷

Così, nel mezzo di una folla ancora variopinta e oziosa, ancora veneziana, per l'ultima volta si staglia davanti a noi, sulla riva degli Schiavoni, la figura solitaria del vecchio

Gozzi. Persino l'anno della sua morte è ignoto.⁵⁸ Così andarono le cose, e di lui possiamo dire soltanto che «morì con Venezia». Fu l'ultimo dei veneziani.

CASANOVA

Giacomo Casanova, veneziano, ha scritto uno dei libri più sorprendenti del mondo. Un libro con il quale si familiarizza più di quanto non accada con alcune persone o alcuni eventi della vita reale. Se tale è il fine di ogni autobiografia, allora questa è la migliore di tutte. I lettori di Casanova sanno che l'avventuriero pare saltar fuori in carne e ossa dalle pagine, e che si ha l'impressione di udirlo raccontare le proprie vicende a viva voce.¹

Talvolta le memorie di Casanova vengono paragonate alle *Confessioni* di Rousseau e all'autobiografia di Restif de la Bretonne.² Ma nel carattere di Rousseau, e nel suo stesso modo di raccontare, qualcosa desta una certa antipatia; le disgrazie lasciano indifferenti, le querimonie risultano meschine, i suoi amici riescono estranei. Il discorso d'apertura di Rousseau dimostra che egli, più di ogni altra cosa, era preoccupato del valore etico della propria vita. Gli premeva che nessuno, al cospetto dell'Onnipotente, potesse affermare: «Io sono stato migliore di Rousseau».³ Il libro di Restif de la Bretonne, dal canto suo, presenta una singolare mescolanza di sentimentalismo, depravazione e lucido spirito di osservazione. Egli sprofonda in riflessioni sulla «storia naturale dell'uomo» e vagheggia la tipicità.⁴ Indulge allo psicologismo, guarda con troppa insistenza dentro se stesso e vede male ciò che gli sta attorno.

«All'età di settantadue anni, nell'anno 1797 - quando posso ben dire *vixi*, benché sia ancora tra i vivi -, per me sarebbe difficile trovare svago più gradevole che intrattenermi con le mie stesse vicende ... Nei miei racconti non troverete né un tono penitenziale, né la contrizione di colui che arrossisce nel confessare le proprie scappatelle. Sono follie di gioventù; vedrete che io ne rido, e spero sarete tanto buoni da riderne con me ... Se la mia speranza di piacere rimanesse delusa,

ne sarei contrariato, lo riconosco; ma non tanto da dirmi pentito di aver scritto, poiché nulla toglierà che, facendolo, ne abbia tratto diletto».⁵

Così, nella prefazione, Casanova parla al lettore. Suo tema non sono né il valore etico delle cose, né la storia naturale dell'uomo. Suo tema sono la vita, le vicende umane, i luoghi, i viaggi, gli incontri, l'avvicinarsi dei giorni, il fluire degli anni, il destino. «Per un essere pensante, niente è più caro della vita, e niente potrebbe esserlo».⁶ «La morte è un mostro, che caccia via dal teatro uno spettatore attento prima della fine di uno spettacolo al quale egli è oltremodo interessato».⁷ Per Casanova, in tale spettacolo non c'è nulla di gretto o insignificante. La sua memoria eccezionale serba religiosamente ogni cosa: i nomi delle persone e delle locande, le portate di un pranzo, il colore di un corsetto, l'esatto numero di monete perse al gioco, le parole di una donna con la quale aveva trascorso due giorni. Nelle sue memorie, tutto rivive in immagini di sorprendente nitidezza e concretezza. Lo psicologismo gli è affatto estraneo, perché presuppone momenti di riflessione e introspezione che egli non conosce. Casanova non ha tempo per questo; l'unico giorno della sua vita che considera sprecato è quando, a Pietroburgo, dorme per trenta ore filate. La sua intera esistenza è un continuo passare da una città all'altra, da una relazione all'altra, da un successo a un fallimento e di nuovo a un successo, e così via senza fine.

Nelle memorie di Casanova, la vita settecentesca è raffigurata con limpidezza e pienezza uniche nel loro genere. Uno studioso tedesco ha affermato che, se pure tutti i documenti e i libri di quell'epoca scomparissero e rimanesse solo l'opera di Casanova, essa sarebbe sufficiente per rendersi conto dell'ineluttabilità della rivoluzione.⁸ Eppure, Casanova non era il tipico uomo del secolo XVIII. Egli vestiva, pranzava, celiava secondo il gusto francese, e persino scriveva in francese, ma nel profondo dell'animo rimase sempre un autentico italiano; nulla, in lui, faceva pensare agli spiriti settecenteschi, agli aridi e positivi spiriti

francesi.

Non sorprende che, quando ebbero occasione d'incontrarsi a Ferney, Casanova e Voltaire non potessero intendersi. Ciò che all'uno appariva toccante o buffo, per l'altro era solo noioso e infantile. Pur con il suo brillante intelletto, Voltaire non era in grado di comprendere Dante, la cui suprema bellezza era invece accessibile all'anima peccatrice dell'avventuriero italiano. Il dialogo che li condusse alla definitiva «rottura» è curioso. Voltaire parla della libertà veneziana in modo ironico, e rammenta a Casanova la prigionia e la fuga, pensando di indurlo così ad accusare la Repubblica. «“Mi sono avvalso di un mio diritto, com'essa si era avvalsa del suo”. “Notevole! Ma questo significa che nessuno, a Venezia, può dirsi libero”. “Può darsi; ma converrete che, per essere libero, è sufficiente credersi tale”».⁹ Né Voltaire né qualunque altro esponente del secolo dei Lumi avrebbero mai potuto capire una cosa del genere. Da quell'ospite, vestito alla francese e capace di modi degni di Versailles, trasparve all'improvviso un uomo di altri tempi e di altre doti spirituali, quasi che un ritratto del Rinascimento italiano avesse preso vita. Quale incrollabile energia aveva rivelato la sua evasione, e quanto essa appare consona al secolo XV! «Ho sempre creduto che quando un uomo si mette in testa di venire a capo di qualcosa, e si preoccupa unicamente di perseguire il proprio disegno, è destinato a riuscire contro ogni avversità: un uomo simile può diventare gran visir, papa...».¹⁰

Casanova era un uomo di tal fatta. Ma non era ambizioso, e non aveva scopi particolari. «Il mio unico metodo, se mai ne ho avuto uno, è stato di assecondare il vento che mi sospingeva».¹¹ Fu così che divenne un grande avventuriero.

Il libro di Casanova contiene un'infinita e ricchissima galleria di quadri. Ogni luogo e ogni cerchia che un giorno accolsero questo viaggiatore indefesso - «coperto dalla polvere di tutte le strade», come dice Monnier -¹² vi trovano

fedele rappresentazione. Città e paesi benevoli, altri dove invece si susseguono errori e insuccessi. «Napoli mi è sempre stata propizia»,¹³ mentre l'Inghilterra è un paese nefasto, che gli toglie dieci anni di vita. «In Italia esistono diverse città dov'è possibile procurarsi i piaceri offerti da Bologna, ma in nessuna essi sono reperibili così a buon mercato, e in modo tanto facile e comodo». ¹⁴ L'austera Firenze, poi, si dimostra davvero inospitale: ogni soggiorno di Casanova si conclude con una partenza obbligata.

Venezia viene descritta nella parte in cui Casanova racconta la propria giovinezza e la propria vita fino alla reclusione nei Piombi. Nel 1740 un personaggio nuovo debutta nella società veneziana: il giovane abate Giacomo Casanova, «proveniente da Padova, dove ha fatto i suoi studi»;¹⁵ è figlio di Zanetta Casanova, attrice poco dotata, ma di bell'aspetto, che con una compagnia teatrale italiana era stata alla corte dell'imperatrice russa Anna Ioannovna.¹⁶ Nella chiesa del Santissimo Sacramento, Casanova parla davanti a un inclito pubblico: «Vuotando la borsa dove secondo l'usanza vengono depositate le offerte per il predicatore, il sagrestano trovò più di cinquanta zecchini e alcuni bigliettini amorosi». ¹⁷ Benché la seconda predica si riveli un disastro, egli continua a pensare alla carriera ecclesiastica. Sogna di diventare papa, o quanto meno vescovo. Si reca a Roma e a Napoli, e ne torna ufficiale di un'armata inesistente. Salpa per Costantinopoli con la missione diplomatica della Repubblica e poi presta servizio a Corfù. Al rientro a Venezia, è un «libero mascalzone» senza denaro, né amici, né prospettive per il futuro. Per sbarcare il lunario, suona il violino al teatro San Samuele.

Nell'aprile del 1746, Casanova è a Palazzo Soranzo in campo San Polo, pagato per suonare al grandioso ricevimento per le nozze di Girolamo Cornaro con Canziana Soranzo. All'alba del terzo giorno di festeggiamenti sta scendendo esausto la scalinata, quando si avvede che poco più avanti un senatore in mantello rosso, tirando fuori di tasca il fazzoletto, ha lasciato cadere una lettera. Egli la

raccoglie e riesce a restituirla proprio mentre il senatore si accomoda nella sua gondola. In segno di ringraziamento, quest'ultimo si offre di accompagnarlo, ma durante il tragitto viene improvvisamente colto da malore: Casanova lo soccorre, lo porta fino a casa, lo mette a letto e chiama un dottore. Si occupa della salute di quell'anziano personaggio, che una strana coincidenza ha messo sul suo cammino, come ne andasse della sua stessa vita. Il senatore Matteo Bragadin, dal canto suo, vede nel giovane il proprio salvatore. Appassionato di magia, lo crede un emissario di forze misteriose, e i suoi più vecchi e inseparabili amici, i patrizi veneziani Marco Dandolo e Marco Barbaro, condividono quest'idea. Casanova diviene per loro oracolo, amico, beniamino e ierofante, e Bragadin ne fa una sorta di figlio adottivo. «Le tue stanze sono pronte,» gli dice «fa' portare la tua roba. Avrai servitore, gondola, mensa e dieci zecchini al mese. Alla tua età, io da mio padre non ricevevo di più. Non è necessario che ti preoccupi del tuo avvenire, pensa solo a divertirti».¹⁸ E Casanova si diverte, come si poteva fare solo nella Venezia settecentesca.

«Al principio del mese di ottobre del 1746, i teatri erano aperti; passeggiavo in maschera, quando scorsi una figura femminile, imbacuccata nel cappuccio della sua mantella, scendere dalla carrozza testé giunta da Ferrara».¹⁹ Inizia così l'avventura con una contessina. «Passando per la fondamenta di San Giobbe, vedo in una gondola a due remi una ragazza di campagna riccamente acconciata. Mi fermo per guardarla meglio, e il gondoliere di prua pensa che io voglia approfittarne per andare a Mestre a buon mercato, sicché dice al collega di poppa di accostare a riva. Vedendo il bel musetto della ragazza, non ci penso due volte: salto in gondola e gli pago il doppio perché non prenda a bordo nessun altro».²⁰ Così ha inizio l'avventura con Cristina.

Le avventure si accumulano, sono fin troppe, anche per la Venezia di quei tempi. Casanova si ritrova a percorrere l'Italia in lungo e in largo. Ha vent'anni, è «equipaggiato a dovere, bello ingioiellato, privo di lettere commendatizie, ma

con la borsa ben fornita».²¹ Nel corso di questo viaggio incontra l'ineffabile Henriette. Alcuni anni dopo parte di nuovo, questa volta per il gran mondo, per l'Europa. A Parigi «impara a vivere» e stringe solide amicizie nella famiglia della celebre attrice Silvia Balletti. Crébillon²² gli insegna il francese. È ospite a Versailles, dove assiste al desinare di Maria Leszczyńska²³ e conversa con Madame Pompadour. A lui, e solo a lui, si deve il successo della Morphy.²⁴ Pratica la cabala con principesse di sangue blu, vede ballare la Camargo,²⁵ si batte a duello. Sulla via del ritorno, a Dresda, incontra la madre, e a Vienna fa conoscenza con Metastasio. Ed eccolo nuovamente a Venezia, «con quel sentimento delizioso che i cuori nobili provano nel rivedere i luoghi dove hanno ricevuto le prime impressioni durevoli ... Entrando nel mio studio trovai, con piacere, il più perfetto *statu quo*. Il dito di polvere sopra le mie carte era prova sufficiente che nessuna mano profana le aveva importunate».²⁶

Il periodo che intercorre tra il ritorno da Parigi e l'arresto è il più burrascoso e rutilante, ed è gremito di piccantissime scene erotiche. È come se quelle pagine raccontassero un'unica, ininterrotta notte di veglia. Il gioco al celebre Ridotto, il convegno con la giovane S.S. in un giardino appartato della Giudecca, il teatro, la cena delle quattro maschere e di nuovo il gioco, alla luce bianca d'innumerabili candele che si riflettono negli specchi veneziani. Infine la monaca M.M., amica dell'ambasciatore francese de Bernis, futuro cardinale, diviene nello stesso tempo l'amante di Casanova. Questa donna dagli occhi azzurri e dalla volontà ferrea dispone di lui come più le piace. Si fa avanti per prima, scrivendogli una lettera in cui esige un incontro «dietro il piedistallo della statua di Bartolomeo da Bergamo»²⁷ o nel proprio casino a Murano, non lontano dal monastero. Il casino dispone di una biblioteca erotica ben fornita, un cuoco raffinato e vini pregiati. M.M. arriva dal monastero e si offre all'amante prima ancora di aver svestito la tonaca, mentre un terzo personaggio osserva la scena da uno stanzino segreto, costruito allo scopo. Per accogliere

degnamente una donna simile, «monaca, spirito forte, libertina e gaudente, ammirevole in tutto ciò che faceva»,²⁸ Casanova prende a pigione un casino nelle vicinanze del teatro San Moisè.

«Avevo cinque stanze ammobiliate con gusto sublime, dove ogni cosa sembrava predisposta per l'amore, il piacere e la buona tavola. Il cibo veniva servito attraverso un finestrino cieco incassato nella parete e dotato di un portavivande girevole che occupava per intero la nicchia, di modo che padrone e domestici non potessero in alcun modo vedersi. Il salone era arredato con superbi specchi, lampadari di cristallo di rocca, candelabri di bronzo dorato e, sopra un camino di marmo bianco, un magnifico trumeau coperto di piccole piastrelle in porcellana cinese raffiguranti coppie di amanti nudi in tutte le attitudini possibili, perfette per stimolare l'immaginazione ... Accanto si trovava una stanza ottagonale, dove pareti, parquet e soffitto erano interamente tappezzati di superbi specchi veneziani, disposti così da moltiplicare all'infinito il riflesso degli amanti indaffarati».²⁹

A uno di questi convegni M.M. si presenta in abiti maschili. «Completo di velluto rosa trapunto di lustrini dorati; camicia ricamata di estrema raffinatezza; culotte nere di raso, orecchini di brillanti, al mignolo un solitario di gran valore, all'altra mano un anello rivestito di raso bianco con un cristallo. Per eleganza e profilo, la sua bautta in pizzo nero era bella oltre ogni dire ... Frugo nelle sue tasche e vi trovo una tabacchiera d'oro, una bomboniera incrostata di perle, un portasigarette d'oro, un occhiale stupendo, fazzoletti di batista d'inaudita finezza impregnati, più che profumati, di essenze pregiate. Considero con attenzione la ricchezza e la fattura dei suoi due orologi, delle catenine, dei pendenti che brillano di piccoli diamanti. Infine, trovo anche una pistola: era un accendino inglese in puro acciaio, di splendida lavorazione».³⁰

Alla vigilia dell'arresto, ossia alla vigilia della separazione

dalla sua città, Casanova trascorre una notte in perfetto stile veneziano. È l'ultimo scorcio di Venezia nel libro.

«Trascorsi la notte a giocare e persi cinquecento zecchini sulla parola. Per ritrovare la tranquillità, all'alba me ne andai all'*Erberia*, sulla fondamenta del grande canale che attraversa la città. Là si trova il mercato di frutta, verdura e fiori. Le persone della buona società che di primo mattino vengono a passeggiare all'*Erberia* dicono che è per godersi l'arrivo di centinaia di barche cariche di verdure, frutta e fiori dalle molte isole che circondano la città. In realtà, e tutti lo sanno benissimo, ci sono solo giovani donne e uomini che hanno trascorso la notte tra piaceri di Citera e stravizi mangerecci, o che, esasperati dalla sorte e preda dell'imprudenza per aver perduto l'ultima speranza al gioco, vengono qui per respirare un'aria più leggera e mitigare la propria angoscia».³¹

Tra le varie città italiane, Casanova dipinge un bel ritratto della Roma coeva. Già in occasione del primo soggiorno – quando, da segretario del cardinale Acquaviva, ancora vagheggiava una carriera ecclesiastica –, non gli era sfuggita l'attrazione magnetica che la città esercitava. «Se il destino mi avesse trattenuto a Napoli, vi avrei fatto fortuna; ma, pur senza prospettive, avevo la sensazione che la sorte mi chiamasse a Roma ... Sapevo che Roma era l'unica città dove un uomo, partendo da zero, poteva ottenere tutto».³² Casanova non ha l'opportunità di mettere alla prova questa convinzione: il nobile istinto di correre in soccorso della disgraziata Barbaruccia scombina tutti i suoi piani. Pochi mesi, tuttavia, sono sufficienti perché egli tratteggi un quadro conciso e incredibilmente vivido dei costumi romani.

La descrizione del carnevale risale al secondo soggiorno romano di Casanova, nel 1761. «Da secoli il Corso, in quegli otto giorni di follia, rappresenta lo spettacolo più singolare, bizzarro e divertente del mondo ... Il martedì grasso, riccamente travestito da Pulcinella, in sella a uno splendido cavallo andai in sfilata sul Corso con un'enorme cesto di dolciumi e due sacchetti di confetti, che lanciai a pioggia su

tutte le belle donne che adocchiavo».³³ Ma a Milano, sotto il governo del conte Firmian, a quei tempi la vita era ancora più lieta.³⁴ «Rispetto a tutte le altre città, il carnevale milanese dura quattro giorni in più».³⁵ Rileggendo le pagine nelle quali Casanova descrive gli sfarzosi balli milanesi - le maschere, i palchi dove si ordivano intrighi e i tavoli da gioco con banchieri impassibili seduti davanti a cumuli d'oro, come il conte Canano,³⁶ tutto adorno di brillanti -, ci si rende subito conto che egli stava bene solo in Italia. Venezia, Roma, Napoli, Milano, Bologna, Parma: ecco i luoghi che ispirano i suoi racconti; certo non Vienna o Madrid, né la «terribile» Londra, e nemmeno Parigi.

Casanova è sempre entusiasta di Parigi, ma qua e là trapela anche un interesse materiale. «Ma cosa ci andate a fare?» gli domandano dopo la fuga. «Vi metterò a profitto i miei talenti».³⁷ Questa è la tipica risposta di ogni italiano che abbia lasciato il *Bel Paese*³⁸ per il Nord. A Parigi Casanova concepisce un'intrapresa dopo l'altra, è impegnato negli «affari», va a caccia di denaro. In Italia lo sperpera e si dedica a ciò che gli interessa di più, vale a dire il dolce far niente.

Le peregrinazioni di Casanova in giro per l'Europa contano molte pagine splendide. Tra queste, la descrizione del palazzo che un vanaglorioso e insignificante principino tedesco si era fatto costruire a Stoccarda, a imitazione dei palazzi francesi. L'Olanda gli offre alcuni incantevoli scorci di vita accogliente e amena. Ad Amsterdam, ospite di un amico commerciante, solca il ghiaccio su una slitta a vela. Sotto una fitta nevicata, il veneziano prende lezione di pattinaggio dalla bella Esther. Poi viene accolto a cena da un'affabile famiglia, mangia del pesce eccellente, beve pregiati vini spagnoli e parla di venti milioni che il governo francese l'ha incaricato di procurare, di navi cariche di caffè, di azioni della Compagnia svedese delle Indie Orientali.

Ma l'Olanda non è solo un paese di banchieri, di famiglie affabili e di teatri che le fanciulle possono frequentare senza l'accompagnamento degli adulti. Casanova non è l'unico che

i milioni hanno attirato qui. Proprio quando la sua reputazione appare cristallina, le sue frequentazioni sono rispettabili e il borsellino è bello pieno, un «genio maligno» lo conduce alla locanda Ville-de-Lyon: «Appena udito pronunciare il mio nome, quegli onest'uomini si precipitarono chi a salutarmi e chi a guardarmi più da vicino, neanche fossi una bestia rara. Erano un certo cavaliere de Sabi, che indossava l'uniforme dell'esercito polacco e sosteneva di avermi conosciuto a Dresda; un tal barone de Wideau, sedicente boemo, il quale si accostò annunciandomi che il suo amico conte di Saint-Germain era smontato all'Étoile-d'Orient e si era subito informato se mi trovassi ad Amsterdam; uno spadaccino butterato che mi fu presentato sotto il nome di cavaliere de la Périne, ma che io riconobbi all'istante come quel Talvis che a faraone aveva vinto il banco al principe vescovo di Presburgo, che quella stessa sera mi aveva fatto un prestito di cento luigi e che, poco tempo prima, avevo gratificato di una stoccata a Parigi; infine un altro italiano, di nome Neri, il quale esibiva il tono e il ceffo di un calderaio di Saint-Flour senza poterne vantare l'onestà, e che ricordava, a suo dire, di avermi incontrato una sera in un postribolo».³⁹

Casanova fu anche in Russia, ma questo accadde dopo il soggiorno in Inghilterra, dal quale era tornato invecchiato, esausto e senza un soldo in tasca. Aveva cercato fortuna a Berlino, ma la fortuna, nelle vesti di Federico il Grande, gli aveva proposto un banale incarico di precettore nel corpo dei cadetti. Solo allora era partito per la Russia, allettato da prospettive di vario genere che confidò al principe de Ligne: «Per Caterina potrei essere attaché presso la corte, bibliotecario, amante, segretario o incaricato d'affari; o magari precettore di qualche principe. Perché no?».⁴⁰ Quelle prospettive, tuttavia, erano destinate a non avverarsi: in Russia rimase pressoché ignorato, ed egli ripagò la Russia della stessa moneta.

Nel corso della sua vita Casanova incrociò i russi un'altra volta, nelle circostanze che seguono. La nostra flotta, inviata

in missione in acque turche sotto il comando di Aleksej Orlov,⁴¹ era all'ancora nel porto di Livorno. Quando seppe la notizia, Casanova si trovava a Torino. «Non avendo in quel momento alcun *affare di cuore*, disgustato dal gioco per via della sorte avversa e non sapendo a quale idea votarmi, mi punse vaghezza di offrire i miei servigi al conte Alexis Orloff ... Al lettore sembrerà quanto meno bizzarro che io mi credessi predestinato alla presa di Costantinopoli. In preda all'esaltazione mi persuadevo che, senza di me, il conte russo non sarebbe mai riuscito a conquistarla. E in effetti fallì, ma oggi sono meno sicuro che quel fallimento fosse da imputare alla mia assenza».⁴²

Nelle memorie di Casanova, l'aspetto propriamente descrittivo è quasi assente. Forse solo nell'ultimo volume se ne trova traccia: in occasione del viaggio in Spagna, Casanova dedica una decina di righe alla descrizione di Valencia. Ma si tratta dell'unica eccezione. Ed è un sintomo di vecchiaia. In Spagna, di tanto in tanto egli si definisce «osservatore», e questo sta a significare che la vita ormai gli scorre accanto, senza coinvolgerlo.

In questo libro straordinario, tutto il resto è racconto: un racconto eccezionalmente vivido e denso, avvincente e incessante insieme, di rara immediatezza. Dubito esista un altro libro nel quale la narrazione si protrae per tremila pagine senza scivolare in digressioni, lungaggini e ridondanze, senza mostrare il minimo segno di stanchezza, sempre lineare in virtù di una forza gigantesca, davvero sovrumana. Nonostante il manoscritto di Casanova sia stato «corretto» negli anni Venti da un letterato di scarso valore,⁴³ così che un'edizione autentica delle memorie non esiste, questo libro rimane un modello di prosa narrativa. Merita tale appellativo non tanto per lo stile, che nel suo aspetto attuale è un arrangiamento esemplato su un francese di medio livello. Piuttosto, ogni scrittore dovrebbe riflettere a fondo su una simile capacità di fissare la vita sulla pagina

senza che le tinte abbiano a soffrirne. Tutti dovrebbero affrontare l'esperienza di questa colossale energia narrativa. Il racconto di Casanova rammenta un fiume ampio e irruento che esercita sull'immaginazione, una volta che essa si è abbandonata alla corrente, un'attrazione irresistibile. Passi come quello della fuga vanno letti d'un fiato: non c'è tempo per tirare il respiro tra quelle righe rapide, concise, strettamente concatenate l'una con l'altra.

Fatta eccezione per l'episodio della fuga, la vita di Casanova non annovera poi avventure così fuori del comune. La fabula stessa dei suoi racconti è oltremodo elementare. Le storie narrate non hanno niente in comune con le intricate vicende dei romanzi di avventura; sono, al contrario, profondamente verosimili. Eppure, poco dopo la pubblicazione delle memorie, molti ne hanno messa in dubbio l'autenticità. Alcuni erano convinti che l'autore non fosse davvero Casanova. Sono state persino attribuite a Stendhal,⁴⁴ in verità cogliendo, con buona ragione, un'affinità di fondo tra l'avventuriero veneziano e Henri Beyle. Se davvero le avesse scritte lui, Stendhal si sarebbe dimostrato un genio assoluto della letteratura.

Oggi nessuno mette più in dubbio la paternità di Casanova: gli studi dei francesi Uzanne e Baschet, del tedesco Barthold, dell'italiano D'Ancona e dell'inglese Arthur Symons⁴⁵ hanno accertato la sua identità storica; il manoscritto delle memorie, conservato a Lipsia presso l'editore Brockhaus, è stato analizzato e confrontato con l'epistolario; numerose testimonianze, infine, dimostrano l'attendibilità, o meglio ancora l'esattezza, delle vicende narrate. Scrive Octave Uzanne: «Un giorno, a Venezia, attorno al 1880, in compagnia di ferventi ammiratori di Casanova si tornava da una visita ai Piombi, da dove, nel 1755, il nostro eroe era evaso in circostanze drammatiche ... Stavo appunto vagheggiando di stabilire e pubblicare una serie di testimonianze irrefutabili, confrontando rigorosamente ogni più piccolo dettaglio delle *Memorie* e dimostrando così la sincera buona fede dell'autore,

quand'ecco che al Caffè Florian il caso mi portò a fare la conoscenza di un erudito, viaggiatore e artista innamorato di Venezia e, va da sé, patito di Casanova: Armand Baschet». ⁴⁶

Baschet visitò Vienna, Parigi, Bruxelles, Amsterdam, Firenze e Pietroburgo. Trascorse diversi anni perlustrando gli archivi giudiziari e diplomatici di quelle città, e il suo lavoro fu coronato da un completo successo: la cronologia fondamentale delle memorie risultò concordare appieno con i documenti ufficiali. Ancora prima, lo studioso tedesco Barthold aveva stabilito, dopo minuziosa analisi, l'attendibilità di Casanova in materia di personaggi ed eventi storici. D'Ancona fece una serie di rimarchevoli scoperte negli archivi veneziani, trovando i rapporti redatti dalle spie a proposito dell'influenza di Casanova su Bragadin, l'atto di arresto e, per finire, un documento che confermava nei minimi particolari il racconto della fuga, ossia il conto degli operai per la riparazione dei danni causati da Casanova durante l'evasione, quegli stessi danni di cui egli fa menzione nelle memorie. ⁴⁷ I dubbi residui vennero meno allorché Arthur Symons visitò personalmente gli archivi del castello di Dux, in Boemia, ⁴⁸ dove Casanova aveva trascorso i suoi ultimi giorni come bibliotecario del conte von Waldstein. In alcuni faldoni di carte, intestati «*Nachlass Casanova*», ⁴⁹ egli reperì migliaia di prove inestimabili. C'erano non solo documenti d'identità, salvacondotti, note contabili e un carteggio con svariati personaggi menzionati nel libro. C'erano anche lettere che comprovavano la parte più intima delle memorie: le lettere delle donne amate da Casanova. Symons vide e lesse le lettere inviate da Manon Balletti e dalla misteriosa, ineffabile Henriette, alla quale si legano i passi più belli delle memorie e i giorni più felici nella vita dell'avventuriero veneziano.

Pur rimanendo fedele alla realtà, nello stesso tempo Casanova era dotato di una straordinaria forza immaginativa. Non c'è memoria, nemmeno la sua, in grado di trattenere con tale chiarezza una simile congerie di dettagli. Nel raffigurarli con tanto vivido realismo e briosa

concretezza, egli dovette sperimentare un genuino afflato d'ispirazione. Un'ispirazione tipicamente letteraria, creativa. Prendiamo atto dell'enorme lavoro necessario a far rivivere persone, ambienti, fatti, pensieri, sentimenti e conversazioni, e avremo ragioni più che sufficienti per riconoscere in Casanova uno scrittore rimarchevole. L'eccezionalità dell'uomo non deve mettere in ombra l'eccellenza dello scrittore. Certo, egli non visse allo scopo di scrivere le proprie memorie. Vero è anche che le scrisse solo per ripercorrere nella mente la sua leggendaria esistenza. Ma valeva la pena riviverla, se non altro perché questo libro meraviglioso fosse scritto.

Casanova amava la poesia, la letteratura, i circoli colti. Avrebbe potuto scalare le gerarchie ecclesiastiche, se solo gli fosse piaciuto condividere il proprio destino con un monaco divenuto vescovo di una diocesi calabrese «per grazia di Dio, della Santa Sede e di mia madre».⁵⁰ Ma, «senza una buona biblioteca né una compagnia eletta, senza modelli da emulare né interlocutori istruiti, era davvero quello il posto dove avrei dovuto rinchiudermi all'età di diciott'anni?». ⁵¹ Quando a Costantinopoli il saggio e ricco Yusuf Ali, capace di pensieri «degni di Platone»,⁵² gli offre in sposa la propria figlia a patto che si faccia musulmano, Casanova oppone un rifiuto. «D'altra parte, ero animato dal desiderio di farmi un nome nel campo delle belle arti o della letteratura, presso popoli civili e istruiti». ⁵³ Non è dunque un caso se egli finì i suoi giorni da bibliotecario. In quest'uomo fuori del comune, peraltro, la passione per le biblioteche coesisteva con il gusto per «i maccheroni cucinati da un buon cuoco napoletano e l'olla podrida degli spagnoli». ⁵⁴ Allorché, a Zurigo, coltivò la bizzarra fantasia di entrare in un monastero benedettino, ciò accadde non solo perché presso l'abate di Einsiedeln la cucina era ottima, ma anche per la sua splendida biblioteca. «Mi sembrava che per essere felice mancasse solo una biblioteca di prima scelta». ⁵⁵ Nel

momento più delicato della sua vita, subito dopo la fuga dall'Inghilterra, Casanova passò qualche giorno nella celebre biblioteca di Wolfenbüttel. «Rammento quegli otto giorni» scrive «con sublime piacere. Li trascorsi sprofondato in libri stampati e manoscritti».⁵⁶

Casanova ebbe la massima considerazione per quanti consacravano se stessi alla scienza o alle arti. Queste persone, a loro volta, spesso provarono per lui sentimenti di amicizia, persino di ammirazione. A Roma, egli frequentò stabilmente il famoso pittore Raphael Mengs e il «padre della storia dell'arte», l'insigne Winckelmann. L'esercizio intellettuale rappresentava per lui una necessità, una consuetudine che svolse un ruolo perfino nelle sue avventure amorose. Le donne che amò di più erano intelligenti e coltivavano passioni letterarie. Henriette lo intratteneva «per intere, deliziose ore filosofeggiando sul sentimento»,⁵⁷ e i suoi ragionamenti non avevano nulla da invidiare al Cicerone delle *Tuscolane*. La Dubois conosceva bene la letteratura inglese: «“Vedo che avete letto molto”. “È la mia principale necessità: senza lettura, la vita mi apparirebbe penosa”»; e poco oltre: «Amava Locke».⁵⁸ Il cuore di Clementina di Sant'Angelo fu soggiogato con il dono di un'intera biblioteca.

Casanova medesimo leggeva moltissimo e aveva una cultura sterminata. «Un pozzo di scienza» dice di lui de Ligne. E ancora: «Uno spirito senza eguali: ogni sua parola è un'arguzia, ogni pensiero un intero libro».⁵⁹ Egli leggeva di tutto, ma in particolare venerava Ariosto. «Dall'età di sedici anni, non è trascorso un anno senza che io abbia letto l'Ariosto almeno due o tre volte».⁶⁰ Ma non basta: fu proprio Ariosto a tirarlo fuori di prigione. Quando decise di evadere, quando tutto era ormai pronto e rimaneva solo da fissare il giorno, Casanova cercò un vaticinio nei libri. Naturalmente si affidò all'*Orlando furioso*, che aprì su una pagina a caso. Canto nono, settima ottava, primo verso:

Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre.⁶¹

«La circostanza è singolare soprattutto perché *tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre c'è solo l'istante della mezzanotte*, e io uscii dalla mia cella precisamente quando la campana suonò la mezzanotte del 31 ottobre». ⁶² Casanova adorava anche altri poeti italiani del passato: di Dante parlò sempre con ammirazione, del Petrarca con grande tenerezza. Di passaggio a Vacluse, il suo sguardo cercò la sorgente di Laura, e le «*chiare, fresche et dolci acque*» ⁶³ suscitarono in lui lacrime di commozione.

Quando il Messer Grande si presentò per arrestare Casanova, registrò tutti i suoi documenti e i suoi libri. Tra questi figuravano Ariosto, Petrarca, Orazio, Aretino, svariati trattati erotici e, inoltre, un gran numero di volumi sulla magia. «Chi sapeva di quei libri mi credeva un grande mago, e la cosa non mi arrecava affatto disturbo». ⁶⁴ Casanova ebbe nomea di mago e cabalista vita natural durante. C'erano momenti in cui egli stesso sembrava credere nell'efficacia dei propri scongiuri. A Cesena fu sorpreso da un temporale mentre si trovava dentro un cerchio magico, e non osò uscirne nella superstiziosa convinzione che, se avesse oltrepassato quel segno, tracciato per puro spasso, una folgore si sarebbe abbattuta su di lui.

La cabalistica fu per Casanova la principale fonte di sostentamento. Se egli per primo era disposto a crederci almeno un po', dovrebbe forse stupire che alcuni personaggi (Bragadin a Venezia, la marchesa d'Urfé a Parigi, il commerciante olandese) si fidassero ciecamente delle sue conoscenze di magia? Quando descrive la propria influenza su Bragadin e la d'Urfé, si è tentati di giudicare le parole dell'avventuriero veneziano inverosimili. Invece, esistono documenti storici che ne confermano l'attendibilità. Alcuni rapporti compilati da un certo Manuzzi, agente segreto per conto dell'Inquisizione veneziana, si sono conservati: «A mezza Venezia allora non era ignoto che ei viveva alle spalle del Bragadin, "facendoli credere che venir dovesse l'angelo della luce" ... "È da stupire" segue il Manuzzi "come un soggetto che ha fatto tanta figura, come il Bragadin, si sia

lasciato ingannare da tale impostore”». ⁶⁵ I rapporti tra Casanova e l’anziana marchesa d’Urfé trovano invece riscontro nelle memorie della marchesa de Créqui: «Ella finì per cadere nelle grinfie di un altro impostore italiano, di nome Casanova, il quale ebbe il buon gusto di non chiedere mai denaro, ma solo gemme preziose per disegnare le costellazioni ... Trovò il modo di far credere a quella donna di raro intelletto che sarebbe rimasta incinta (all’età di sessantatré anni) sotto l’influenza degli astri e per effetto dei numeri cabalistici; che era destinata a morire prima del parto, ma a rinascere da se stessa, in forma di fanciulla già adulta, infallibilmente ed esattamente settantaquattro giorni dopo». ⁶⁶ Il passo si discosta in pochi dettagli di scarso rilievo dalla versione fornita dall’avventuriero veneziano.

È difficile credere a un Casanova mosso da semplice sete di profitto, visto il piacere con cui descrive quei raggiri. Le operazioni magiche lo intrigavano anche per la messinscena, la comica solennità, la sfrenata estrosità. Egli scrive: «Per me il teatro è un bisogno». ⁶⁷ Ma nessun espediente scenico, nemmeno quelli escogitati da Carlo Gozzi, sarebbe potuto riuscire più divertente dei prodigi nel laboratorio della marchesa d’Urfé, o dello sciocco cerimoniale delle sedute magiche.

Secondo le memorie della marchesa de Créqui, dalla vecchia d’Urfé Casanova non ricevette mai denaro, ma solo gemme preziose e ricchi regali. Il che forse non lo rende meno colpevole, ma qui non si tratta di giudicare, codice alla mano, la gravità dei suoi misfatti. La condotta di Casanova era contraddistinta da una genuina «sensibilità», e il raggio veniva perpetrato con tale «classe» che, oltre all’utile, se ne ricavava una sorta di voluttà estetica. Una voluttà estetica di cui, verosimilmente, in parte godeva la «vittima» stessa. La marchesa d’Urfé era una donna intelligente, e forse non le sarebbe stato difficile smascherare Casanova. Forse, però, non le andava di farlo. Le ultime gioie della sua vita furono legate alla fede nella cabalistica: e chi rinunciarebbe alle ultime occasioni di gioia, per quanto pagate a prezzo di un

raggiro?

La «sensibilità» di Casanova si palesa anche in un'altra delle sue attività lucrative. Egli amava il gioco d'azzardo, e una volta rimase a giocare a carte per quarantadue ore filate, senza mai alzarsi dalla sedia. Vinceva e perdeva molto, ma a conti fatti vinceva più di quanto non perdesse. Giocatore provetto, conosceva anche l'arte di aiutare la dea bendata, benché non amasse ricorrervi. Si dava all'imbroglio solo se costretto dalle circostanze. Nella maggior parte dei casi si accontentava di sfidare la sorte. Ma quando aveva un disperato bisogno di rimettersi in sesto, egli smetteva di giocare e, sia pure a malincuore, si metteva in combutta con esperti e famigerati bari. Partecipava al banco per una certa somma e percepiva il dovuto profitto. Secondo Casanova, al momento di spartire il denaro nessuno era più diligente di un baro.

«Benché fosse troppo sensibile per commettere imbrogli,» scrive de Ligne «Casanova non si vergognava dei suoi rapporti con un grande truffatore che io stesso ebbi modo di conoscere a Dux, dove capitò una sera di sei anni fa. Il loro incontro, e il racconto di ciò che avevano combinato insieme, fu per me di una comicità senza pari. Il suo nome era Lacroix o Cruce, o della Croce». ⁶⁸ Si trattava di quello stesso Santa Croce che, malgrado la grande esperienza, ad Aquisgrana aveva perduto fino all'ultimo bottone ed era stato costretto a fuggire, lasciando la povera Charlotte nelle mani di Casanova. «Mi abbracciò con le lacrime agli occhi e scomparve. Partiva senza bagaglio e senza mantello, in calzamaglia di seta e con il bastone in mano; sembrava stesse uscendo per una passeggiata, mentre in realtà era diretto a Varsavia! Era proprio lui, il mio Santa Croce». ⁶⁹

Casanova fu uno scrittore prolifico: oltre alle memorie, scrisse pamphlet, opere storiche, un'enciclopedia dei formaggi e un trattato sulla duplicazione del cubo. Scriveva quando era libero da altre incombenze. Le memorie furono

stese durante la vecchiaia, mentre lo scritto in difesa di Venezia contro gli attacchi di uno scrittore francese venne iniziato durante la prigionia a Barcellona.⁷⁰ Nondimeno, né la letteratura, né la cabalistica e nemmeno il gioco furono la sua principale occupazione. A Londra, già in età avanzata, disse a una dama: «Io sono un libertino di professione... Voi oggi avete fatto una cattiva conoscenza».⁷¹ E nella prefazione si legge: «Coltivare il piacere dei sensi è sempre stata la mia attività di elezione: non ne ho avute mai di più importanti».⁷²

Altri avventurieri erano mossi da sete di profitto, o erano attratti dalla fama; per Casanova, invece, denaro e notorietà non rappresentavano che dei mezzi. Il suo fine era l'amore. Erano le donne a riempire la sua vita, e sono le donne l'argomento di tutti i suoi racconti. Nel 1759 Casanova si trova in Olanda. È ricco e rispettato, ha la strada spianata verso un sereno e solido benessere. Ma non esiste nulla in grado di frenarlo. L'ansia d'incontri sempre nuovi agita la sua immaginazione. Egli li cerca ovunque: a un ballo di corte, per strada, in una locanda, a teatro, in un postribolo. Passa con disinvoltura da una città all'altra, senza calcoli, senza un piano. Il suo percorso viene deciso da un paio di begli occhi che l'hanno fissato un istante più del dovuto. E per un paio di begli occhi egli è capace di travestirsi da servitore di locanda, di dare banchetti, di recitare *La scozzese* di Voltaire e di mettere radici in una minuscola cittadina svizzera. In un breve arco di tempo riesce ad amare un'aristocratica del gran mondo, le figlie di un oste, la monaca di un monastero di provincia, una colta fanciulla abile nelle dispute teologiche, le inservienti dei bagni bernesi, la seria e graziosa Dubois, un'attrice di rara bruttezza e, *dulcis in fundo*, persino l'amica gobba di quest'ultima. Casanova le seduce tutte, e di tanto in tanto si ha l'impressione che nemmeno faccia caso a chi gli sta davanti. Ha soltanto una regola: è di gran lunga meno faticoso sedurre due donne insieme che una per volta; a quest'unica regola egli si atterrà in tutte le sue avventure.

«L'amore non è forse curiosità?»:⁷³ questa frase s'incontra

spesso nelle memorie. Una curiosità instancabile - ecco la vera passione di quest'uomo del Rinascimento smarritosi nel Settecento, secolo così povero di curiosità, scettico e raziocinante. Casanova non era, banalmente, un beniamino del genere femminile, come un qualsiasi Santa Croce. Egli poteva affermare, con pieno diritto, che ogni avventura galante era frutto del suo lavoro. In amore non agiva da farfallone o in modo improvvisato e dilettantesco, ma avvicinava le donne con serietà e diligenza degne di un artista intento all'opera. Non deve dunque sorprendere se, in qualche caso, riuscì a conseguire la perfezione assoluta.

Casanova indulse di rado a una depravazione frettolosa e superficiale. Momenti del genere capitavano, ma solo quando egli desiderava mitigare il ricordo di un grande amore appena finito o placare l'eterna sete di novità. Alcune tra le innumerevoli donne menzionate da questo «libertino di professione» lasciarono nella sua anima un segno indelebile, e in seguito egli ne custodì il ricordo come una preziosa reliquia. Sono loro le protagoniste delle pagine più belle. Parlandone, Casanova si trattiene persino dal riportare dettagli abietti o scabrosi, come fa di solito. E per i lettori le loro immagini divengono vivide e familiari quanto l'immagine stessa dell'avventuriero.

Il suo primo amore ha un profumo, tutto veneziano, di novella profana. Casanova aveva sedici anni e si era innamorato di Nanette e Marton, nipoti della cara signora Orio. «Questo amore, il mio primo, come scuola di vita non servì a nulla, giacché fu completamente felice, non incontrò ostacoli di sorta e non fu offuscato da alcun interesse materiale. Sovente tutti e tre sentivamo il bisogno di elevare le nostre anime per rendere grazie all'eterna provvidenza, che ci aveva protetto da qualsiasi incidente in grado di turbare la dolce pace di cui gioivamo».⁷⁴

Dal secondo amore trapela una lieve sfumatura elegiaca. Forse perché la vicenda ha luogo a Roma, e l'eterna verzura dei giardini Ludovisi e Aldobrandini, dove Casanova ama Lucrezia, predispone a una vaga meditazione. «Quali dolci

ricordi sono legati a questi luoghi! ... “Guarda, mio tesoro, non te l’avevo forse detto? Sì, i nostri buoni genii ci proteggono. Ah, come ci osserva! Il suo sguardo cerca di rassicurarci. Guarda quel piccolo demone. È quanto la natura ha di più occulto. Ammiralo: è certamente il tuo buon genio, o il mio”. Credetti stesse delirando. “Che dici, mio tesoro? Non ti capisco: cosa devo ammirare?”. “Non vedi quel bel serpente dalla pelle fiammeggiante, che solleva il capo verso di noi e sembra in adorazione?”. Guardai allora dove indicava e scorsi un serpente dai colori cangianti, lungo più di un metro, che davvero ci stava fissando». ²⁵

Ad Ancona, sulla via del ritorno da Roma, Casanova incontra Teresa, la cantante travestita da castrato. La strana fanciulla riunisce in sé nobiltà e brillantezza intellettuale, e in lei c’è qualcosa che suscita rispetto. Per un momento induce in Casanova pensieri puri e il desiderio di non separarsi mai più da lei. In nessun’altra occasione come in quella notte in una piccola locanda di Senigallia gli capiterà di prendere in considerazione, tanto seriamente, l’idea del matrimonio. L’imprevista separazione non modifica il suo proposito, e soltanto la grande esperienza di Teresa lo persuade che, per entrambi, sposarsi è un’ipotesi impraticabile. «Per la prima volta nella mia vita, mi trovavo a dover riflettere prima di prendere una decisione». ²⁶ Si separano e si ritrovano diciassette anni più tardi, a Firenze. Teresa è accompagnata da un giovane di nome Cesarino, che sembra in tutto e per tutto un ritratto di Casanova da giovane. Affascinato da questa vicenda, Hugo von Hofmannsthal ne trasse la pièce *L’avventuriero e la cantante*. ²⁷

Durante la permanenza a Corfù, Casanova vive un amore che per la sua natura complicata e tormentosa rammenta le tematiche dei romanzi coevi. La lunga storia di tale amore è drammatica, e viene descritta in alcune pagine tra le più forti del libro. Molti anni dopo, il ricordo della patrizia F.F. fa esclamare a Casanova: «Che cos’è l’amore? ... È una forma di follia, sì; sulla quale, però, la filosofia non ha alcun potere:

è un male a cui l'uomo va soggetto a ogni età e che, se ti contagia da vecchio, non si può curare. Amore, creatura e sentimento indefinibile! Dio della natura! Soavemente amaro! Crudelmente amaro!». ⁷⁸

Nell'animo di Casanova, tuttavia, nessuna donna suscita reminiscenze più tenere di Henriette, la misteriosa Henriette che egli aveva conosciuto a Cesena, nell'entourage di un ufficiale ungherese. I tre mesi trascorsi con lei a Parma rappresentano il periodo più felice della sua vita. «Chi ritiene che una donna non basti a rendere felice un uomo per tutto l'arco di una giornata, non ha mai conosciuto una Henriette ... Ci amavamo con tutta la forza che ci era consentita; ci bastavamo completamente e vivevamo appieno l'uno nell'altra». ⁷⁹ Casanova adora quella donna, il cui volto lascia intravedere «una sfumatura di tristezza». ⁸⁰ Tutto, in lei, lo manda in estasi: intelletto, maniere, gusto nel vestire. Un giorno dimostra di saper suonare in modo sublime il violoncello, e Casanova si commuove, colpito dall'ennesima dote della sua Henriette. «Mi eclissai e andai a piangere in giardino, dove nessuno mi avrebbe visto. Chi è mai questa Henriette?, mi dicevo con il cuore intenerito, versando lacrime; quale tesoro mi ritrovo fra le mani?». ⁸¹

Viene il momento del distacco. Casanova accompagna Henriette a Ginevra, dove rimane solo. «Non potendo partire da Ginevra prima dell'indomani, trascorsi, solo nella mia camera, una delle giornate più tristi della mia vita. Vidi su un vetro della finestra delle parole, tracciate con la punta del diamante che le avevo donato: "Tu dimenticherai anche Henriette". Quella profezia non aveva il potere di consolarmi; quale significato aveva, per lei, la parola *dimenticare*? ... No, non l'ho dimenticata; giacché per il mio cuore, ora che i capelli sono imbiancati, il suo ricordo è ancora un autentico balsamo. Se penso che in questi giorni di vecchiaia posso gioire solo dei ricordi, ne deduco che la mia lunga esistenza è stata più felice che infelice e, dopo aver ringraziato il Signore, causa prima di ogni cosa, mi compiaccio di saper riconoscere che la vita è un bene

prezioso».⁸²

Il 20 agosto del 1760 Casanova, nuovamente di passaggio a Ginevra, si ferma nella stessa locanda, Les Balances. «Avvicinandomi alla finestra, il mio sguardo fu attratto da una lastra di vetro, sulla quale lessi una frase tracciata con la punta di un diamante: *Tu dimenticherai anche Henriette*. Mi sovvenni all'istante di quando, tredici anni prima, Henriette aveva scritto quelle parole, e i capelli mi si rizzarono in testa. Allorché si preparava a separarsi da me per fare ritorno in Francia, avevamo alloggiato in quella stessa stanza. Turbato, mi gettai sulla poltrona e mi abbandonai a mille riflessioni. La nobile e dolce Henriette che avevo tanto amato, chissà dove si trovava! Non avevo più avuto sue notizie, né mai avevo chiesto di lei ad alcuno. Facendo un raffronto, non potei che ritenermi meno degno di averla di quanto non lo fossi allora. Ero ancora capace di amare, ma non ritrovavo in me quella delicatezza di un tempo, né i sentimenti che giustificano lo smarrimento dei sensi, né una certa costumatezza, né, infine, una probità di fondo che si palesa persino nelle debolezze; ma ciò che mi spaventava maggiormente era che non avevo più lo stesso vigore».⁸³

La coincidenza che innesca in Casanova il ricordo di Henriette e dei giorni della giovinezza capita subito dopo la separazione dalla Dubois, per la quale prova una delle ultime grandi attrazioni. Da allora Casanova comincia a percepire la propria solitudine. Il suo stato d'animo traspare dalle considerazioni a proposito di Rosalia, che egli prende con sé in un postribolo di Marsiglia: «Fu così che mi legai a quella giovane, nella speranza che sarebbe rimasta con me per il resto dei miei giorni e che, vivendo felice accanto a lei, non avrei più sentito il bisogno di correre da una bella donna all'altra».⁸⁴ Va da sé che anche Rosalia lo abbandona, e che le peregrinazioni ricominciano daccapo.

Purtroppo, invece di un'innamorata devota, Casanova

incontrò la Corticelli. Quella piccola ballerina gli fece sperimentare la gelosia e l'amarezza dell'inganno. Era di Bologna, «non sapeva fare altro che ridere»,⁸⁵ e procurò a Casanova ogni genere di guai. Si prendeva gioco di lui, gli tramava contro e lo tradiva a ogni piè sospinto. Invano egli cercò di sopire in sé il sospetto di essere, nonostante tutto, ancora innamorato. Il tono stesso dei racconti rivela che mai, nemmeno nel momento della definitiva separazione, il suo cuore di avventuriero già prossimo alla vecchiaia riuscì a rimanere indifferente a una simile «mentecatta».⁸⁶

Casanova visse a Milano l'estremo momento di gloria. All'epoca era ancora splendido: «Sfoggiavo un lusso senza eguali. Gli anelli, le tabacchiere, le catene degli orologi incastonati di brillanti, la croce di diamanti e rubini che portavo al collo appesa a un largo nastro scarlatto - tutto ciò mi conferiva l'aspetto di una personalità di riguardo».⁸⁷ Nei dintorni di Milano, Casanova incontra Clementina, «donna meritevole di ogni devozione e del più perfetto amore».⁸⁸ Rammentando i giorni trascorsi insieme, Casanova scrive: «Amavo, ero amato, mi conducevo degnamente, avevo molto denaro, lo spendevo per il mio piacere ed ero felice. Mi piaceva ripetermelo, facendomi beffe dei gretti moralisti che pretendono non esista, sulla terra, la vera felicità. E, per la precisione, è l'espressione *sulla terra* che desta la mia ilarità: come se fosse possibile andare a cercarla altrove! ... Sì, moralisti arcigni e incauti: esiste la felicità sulla terra, ce n'è molta e ognuno ha la sua parte. Certo, non è eterna: passa, ritorna e poi passa di nuovo ... e forse la somma dei mali, conseguenza della nostra imperfezione fisica e intellettuale, supera la somma della felicità di ciascun individuo. Forse è davvero così, ma ciò non implica affatto che non esista felicità, molta felicità. Se non ci fosse felicità sulla terra, la creazione sarebbe una mostruosità, e Voltaire sarebbe nel giusto quando definisce il nostro pianeta "latrina dell'universo"; arguzia maligna che esprime soltanto una banale assurdità, o meglio non esprime proprio nulla, se non un accesso di bile poetica. Sì: c'è felicità, molta felicità; lo

ripeto ancora oggi, quando non ne ho che il ricordo».⁸⁹

Al momento del distacco, Clementina piange a dirotto e cade in deliquio. Chissà se in quei momenti Casanova sentiva che, congedandosi da lei, si stava congedando altresì dalla sua ultima gioia. In lui comincia a farsi strada l'angoscia; non ci sarebbero state un'altra Teresa, un'altra Henriette, un'altra Dubois. Quando si separa dalla veneziana Marcolina, che in pratica aveva tolto dalla strada, egli soffre inauditi tormenti: «La sensazione di dolore che provai alla partenza è impossibile a descriversi, perciò vi rinuncio. Il giorno prima per mille ragioni ero contento di abbandonare Marcolina; al momento di partire, tuttavia, mi accorsi che tale disposizione d'animo veniva meno. Quale penetrante senso di vuoto, quale disperazione allorché mi ritrovai solo! ... Il lettore superficiale non vorrà credermi se dico che rimasi immobile e con lo sguardo fisso, annientato dal dolore della separazione, in uno smarrimento tale da impedirmi persino di capire la direzione da prendere. Montai precipitosamente a cavallo e, spronandolo con tutta la mia forza, mi abbandonai alla strada, con la disperata risoluzione di stremarlo e di spezzarmi il collo cadendo. Fu così che in cinque ore percorsi ben diciotto leghe».⁹⁰

Poi è la volta di Londra: «Che solitudine, che isolamento!... Londra è l'ultimo luogo al mondo dove una persona afflitta dovrebbe vivere».⁹¹ Per tutta la sua permanenza, Casanova non incontrò una sola donna che potesse essere, come gli piaceva, amante e amica. Incontrò invece una delle più pericolose predatrici di Londra, città che allora offriva ampia scelta di simili donne «fatali». Destino volle che una francese di nome Charpillon, originaria di Besançon, divenisse nemica acerrima di Casanova. «E fu dunque a Londra che *nel mezzo del cammin di nostra vita*, per dirla con Dante, l'amore si prese gioco di me nel modo più sfrontato».⁹²

Che amore insolito, selvaggio! Casanova amò quella donna - della quale ebbe a dire che «la natura non aveva mai mentito con tanta impudenza come su quel volto, specchio di candore e di innocenza»⁹³ - fin dal primo sguardo. Una donna

astuta, capricciosa, freddamente calcolatrice e superficiale; il tutto amalgamato in modo sorprendente. Una donna che lo gettò sul lastrico e lo fece finire in prigione. Un giorno mancò poco che lei lo strangolasse, un altro fu Casanova a impartirle una solenne bastonatura. Nel parco di Richmond lui la aggredì con un pugnale. Negli intermezzi erano, a un tempo, amici e nemici. Ma ecco l'ennesima umiliazione: Casanova la coglie in flagrante durante un incontro con un giovane parrucchiere. Esce completamente di senno, rompe tutto ciò che gli capita sotto mano. La Charpillon si salva per miracolo. Poi si ammala, e a Casanova giunge la voce che si trova in punto di morte. «Allora fui assalito da un tremendo desiderio di farla finita. Tornato a casa, stesi un testamento in favore del signor Bragadin, presi le pistole e mi diressi verso il Tamigi, con l'intenzione di farmi saltare le cervella sul ponte».⁹⁴ L'incontro con un certo Egard gli salva la vita: Casanova, com'è suo costume, asseconda la sorte e lo segue. La nottata si conclude con un'orgia. Il giorno appresso, sorprende la Charpillon mentre balla a una festa: «Sentii i capelli rizzarsi sul capo e, nello stesso tempo, provai un atroce dolore alla pianta dei piedi. Egard mi disse in seguito di aver paventato le avvisaglie di una crisi epilettica, tanto ero pallido. Farmi strada tra i presenti, andare dritto dalla Charpillon e apostrofarla fu affare di un attimo. Non ricordo cosa le dissi, ma fuggì terrorizzata».⁹⁵ Fu l'ultima volta che i destini di Casanova e della Charpillon s'incrociarono.

Tali furono gli amori di Casanova, avventuriero e libertino. Ma chi si azzarderebbe ad affermare che tutte le sue relazioni con le donne furono contraddistinte unicamente dalla depravazione? «Io sono un libertino di professione» aveva detto quand'era ancora a Londra, dopo un drammatico fallimento amoroso. Quanto sarebbe meschino, da parte nostra, considerare quest'amara ammissione alla stregua di una verità definitiva!

All'inizio del 1769 Casanova, stremato dal carcere e da

pericoli di ogni sorta, è di ritorno dalla Spagna. Nel Sud della Francia, ad Aix, cade gravemente ammalato per alcuni giorni. Un'infermiera, saltata fuori da chissà dove, si prende cura di lui e lo aiuta a guarire. Solo dopo la partenza da Aix, Casanova viene a sapere che a mandargliela è stata Henriette, l'ineffabile Henriette, ora proprietaria di un podere nei dintorni della città. Ella gli scrive: «Come sono felice all'idea di aver contribuito alla vostra guarigione, mettendovi accanto un'infermiera della quale mi è ben nota la devozione ... Siamo entrambi molto invecchiati da allora; ma credereste che malgrado questo, e anzi forse proprio per questo, io vi amo ancora?». ⁹⁶

Si penserà che la lettera e tutta la situazione, così romantica e toccante, siano frutto d'invenzione. Ebbene no: anche in questo caso, Casanova dice il vero. Tra tutte le scoperte di Symons negli archivi del castello di Dux, la più rimarchevole furono le lettere di Henriette. Egli scrive: «Ne ho trovate un gran numero, alcune firmate per esteso con il nome da sposata, "Henriette de Schnetzmann"; sono propenso a ritenere che gli sia sopravvissuta, poiché una delle lettere è datata "Bayreuth, 1798", l'anno della morte di Casanova». E poco oltre aggiunge: «Casanova aveva ventitré anni quando incontrò Henriette; quando lei gli scrive, già vecchia, ne ha ormai settantatré, ma un affetto inalterato pare aver cancellato dalla sua memoria i cinquant'anni trascorsi». ⁹⁷

Ecco quale profonda attrazione e quale infinito amore sapeva suscitare quest'uomo, le cui memorie hanno scandalizzato tanti ipocriti moralisti. Henriette gli fu fedele, ma forse non si mostrò anch'egli fedele alla memoria di tutte le donne amate? Non scrisse forse, con piena sincerità, le righe seguenti? «Sciogliendomi dall'abbraccio delle donne che più avevo amato, ho sovente provato una stretta al cuore, e le fatiche del piacere mi hanno sempre sfinito meno del sentimento d'intima tristezza evocato dal pensiero che un bene così caro mi stesse sfuggendo. Non so se una tra loro avrebbe potuto fermarmi, ma sono sincero quando dico

che avrei voluto trattenere la maggior parte di quante si donarono a me. Può darsi che io incarni un tipo di uomo davvero costante malgrado i molteplici tradimenti, e smanioso di trattenere la donna che possiede quanto di rincorrere quella che concupisce».⁹⁸

Nelle donne che amarono Casanova, alla passione si affiancava una sorta di amicizia, caratterizzata da totale indulgenza e meravigliosa leggerezza. Lo sappiamo non solo per via dei suoi racconti, ma perché, leggendo le memorie, noi stessi iniziamo a provare un sentimento analogo. Casanova ebbe molti amici. A Venezia, la rispettabile signora Manzoni custodiva con zelo il suo «archivio», e reagiva con un affabile sorriso a tutte le sue avventure giovanili. La famiglia di Silvia Balletti trovò in lui un amico nobile e devoto, quasi un parente. Gli attori italiani disseminati per le città europee - variopinta legione di Arlecchini, Scaramuccia e Colombine - per Casanova furono sempre come di famiglia: gli resero una moltitudine di servigi a Stoccarda, Varsavia, Madrid, e all'occasione egli li ripagò generosamente, come avvenne ad Augusta. Ma, oltre agli attori, durante le peregrinazioni per l'Europa Casanova trovò ovunque persone capaci di capirlo e apprezzarlo. In pochi giorni stringeva relazioni destinate a durare per tutta la vita, a produrre una quantità di amichevoli carteggi. Nondimeno, in vita Casanova non ebbe tanti amici quanti gliene avrebbero procurati le memorie, pubblicate venticinque anni dopo la morte.

Leggendole, è impossibile non provare simpatia per quest'uomo. Un momento esse ti entusiasmano, un altro ti assorbono completamente; un momento sono un vero spasso, un altro destano commozione. Ma in nessun caso lasciano indifferenti. Coloro che da un avventuriero si aspettano chissà quali mirabilie non le troveranno interessanti. Poiché, in ultima analisi, l'«avventura» fondamentale di Casanova sta nel suo stesso modo di rapportarsi alla vita, nel suo peculiare percorso, nel suo incedere esistenziale, se così si può dire.

A un uomo simile si può perdonare tutto! Sbarcava il lunario con espedienti riprovevoli? Ecco cosa ne scrive egli stesso: «Mi riterrei colpevole se oggi fossi ricco; ma non ho nulla, ho sperperato tutto, e questo mi consola e mi giustifica. Era denaro destinato ad autentiche follie, e io non l'ho in alcun modo stornato per farne strumento delle mie».⁹⁹ Per mille zecchini Casanova vendette a un eccentrico dei vecchi brandelli di pelle, persuadendolo che appartenessero al fodero della spada con cui Pietro aveva tagliato l'orecchio a Malco. Ma fino alla fine dei suoi giorni quello stravagante collezionista li avrebbe apprezzati più di un diamante purissimo. «Morendo con tale convinzione egli è morto ricco, mentre io morirò povero. Giudichi il lettore chi, tra noi due, abbia concluso l'affare migliore».¹⁰⁰

Chiunque sia tentato di esprimere su Casanova un giudizio severo non potrà che ritrovarsi nella situazione del borgomastro di Augusta. Quest'ultimo aveva inviato a Casanova l'ordine di comparire presso il suo ufficio, dove ebbe luogo il seguente dialogo: «“Voi vi chiamate Casanova, e non Seingalt; perché, dunque, assumete questo nome?”. “Lo assumo, o meglio l'ho assunto, perché è mio. Mi appartiene legittimamente, tanto che, se qualcun altro osasse usarlo, glielo contesterei con ogni mezzo e per ogni via”. “E com'è che vi appartiene?”. “Perché ne sono l'autore, il che non impedisce che io sia anche Casanova”. “Signore, o l'uno o l'altro. Voi non potete avere due nomi alla volta”. “Spagnoli e portoghesi ne hanno sovente una mezza dozzina”. “Ma voi non siete né portoghese né spagnolo: siete italiano. Inoltre, com'è possibile essere l'autore di un nome?”. “È la cosa più semplice e facile al mondo”. “Spiegate mi”. “L'alfabeto appartiene a tutti, questo è incontestabile. Ho preso otto lettere e le ho combinate in modo da ottenere la parola ‘Seingalt’. Siffatta parola mi è piaciuta e l'ho adottata come mio appellativo, nella ferma convinzione che, non avendolo portato nessuno prima di me, nessuno abbia il diritto di contestarmelo, e ancora meno di portarlo senza il mio consenso”».¹⁰¹ Il borgomastro non poté

fare altro che sorridere, e invitò Casanova de Seingalt a fermarsi a pranzo da lui.

Le memorie di Casanova s'interrompono con il 1774, e l'ultimo periodo della sua vita è noto solo grazie alle sue lettere e ai ricordi del principe de Ligne. Questi racconta: «Mio nipote, il conte von Waldstein, lo prese in simpatia durante una cena nella residenza dell'ambasciatore veneziano. Fingendo di credere nella magia e d'interessarsene, egli menzionò la clavicola di Salomone, Agrippa, e così via, dando a intendere che cose del genere erano il suo pane. "E lo dite a me?" replicò Casanova. "*Oh che bella cosa, cospetto!*"¹⁰² Tutto ciò mi è familiare". "In questo caso" disse Waldstein "accompagnatemi in Boemia: parto domani". Casanova, che quanto a denaro, viaggi e avventure stava agli sgoccioli, acconsentì, e così divenne il bibliotecario di un discendente del grande Waldstein. Con questa mansione, presso il castello di Dux, vicino a Teplice, avrebbe trascorso gli ultimi quattordici anni della sua vita».¹⁰³

In quegli anni Casanova scrisse le memorie, e solo scrivendo dimenticava la propria infelicità. Quante amarezze, quanti impotenti rancori senili! «Non passava giorno» racconta de Ligne «senza che per il suo caffè, il suo latte o il suo piatto di maccheroni non si scatenasse una lite domestica. Il cuoco non gli aveva servito la polenta; lo scudiero gli aveva assegnato un cattivo cocchiere per venire a farmi visita; i cani avevano abbaiato tutta la notte; aveva dovuto mangiare a una tavola piccola perché gli invitati di Waldstein erano in sovrannumero; il suono acuto o stonato di un corno da caccia gli aveva straziato le orecchie; il curato lo aveva tediato nel tentativo di convertirlo; il conte non gli aveva dato il buongiorno per primo; la zuppa gli era stata servita a bella posta troppo calda; un servitore lo aveva fatto attendere prima di servirgli da bere; non era stato presentato a un uomo importante, venuto per vedere la lancia che aveva trafitto il grande Waldstein...».¹⁰⁴ Come se non bastasse, egli era anche generale oggetto di scherno:

«Parla in tedesco e non lo capiscono, allora lui si irrita e si mettono a ridere. Mostra i suoi versi in francese e si mettono a ridere. Recita, gesticolando, i suoi versi in italiano e si mettono a ridere. Entrando fa la riverenza, come sessant'anni prima gli ha insegnato il famoso maestro di danza Marcel, e si mettono a ridere. Fa sempre il passo grave nel suo minuetto e si mettono a ridere. Indossa il suo pennacchio bianco, il panciotto di seta dorata, la giacca di velluto nero, le giarrettiere con fibbie di strass su calze di seta arrotolate e si mettono a ridere. "*Cospetto!*"¹⁰⁵ diceva. "Siete delle canaglie matricolate, siete tutti dei giacobini; voi mancate di rispetto al conte, e il conte a me per il fatto stesso che non vi punisce"». ¹⁰⁶

A un certo punto Casanova, esasperato, decide di fuggire. Si premunisce di lettere di raccomandazione e parte in segreto per Weimar. Il duca lo accoglie affabilmente, ma purtroppo per lui non c'è posto. Tutti i favori della corte di Weimar sono rivolti a un tal Goethe, e per Casanova de Seingalt non è rimasto nulla. Deluso, fa ritorno a Dux. «Passa così cinque anni agitandosi, affliggendosi e lamentandosi, soprattutto perché la sua ingrata patria è stata conquistata; ci parla della lega di Cambrai, della gloria dell'antica e superba Venezia, che aveva saputo resistere all'Europa e all'Asia. Il suo appetito viene meno di giorno in giorno, ed egli è sempre meno attaccato alla vita; eppure, la conclude degnamente dinanzi a Dio e agli uomini». ¹⁰⁷ La conclude, aggiungeremo, in armonia con il verso di Petrarca citato all'inizio delle memorie:

Con le ginocchia de la mente inchine. ¹⁰⁸

Per noi il libro di Casanova è prezioso poiché suscita quell'«empatia» che è il fine di ogni opera d'arte. Esso ci offre l'opportunità di rivivere la vita e il destino del vecchio avventuriero, con l'intera gamma dei colori e delle voci originali infuse nel racconto. In tutte le sue vicende nulla è

straordinario, se non l'intimo ardore da cui fu sospinto. Del resto, in Casanova ogni cosa è semplice e umana, e non si discosta dall'ambito dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti. Ecco perché, nella storia della sua vita, noi spesso ritroviamo pagine della nostra stessa storia, l'eterna storia dell'esistenza umana.

II
VERSO FIRENZE

LA CHIESA DELL'ARENA

L'antica e tetra città di Padova ospita due sublimi monumenti del periodo più luminoso dell'arte italiana: gli affreschi del Mantegna nella chiesa degli Eremitani e gli affreschi di Giotto in una piccola chiesa, nel sito in cui sorgeva l'anfiteatro romano. Chi viene in Italia - e non può che essere un amante dell'arte (altrimenti in Italia non troverà nulla da fare) - deve assolutamente vedere tali affreschi, in particolare quelli di Giotto. È con lui che la pittura italiana ha avuto i suoi natali. Tuttavia, è impossibile formarsi un'idea esaustiva dell'artista alla luce delle poche opere sparse nelle gallerie. Neppure gli affreschi nella chiesa di Santa Croce a Firenze, rifatti quasi per intero da restauratori fin troppo zelanti, sono di grande aiuto. E lo stesso vale per la basilica di San Francesco ad Assisi, che non rivela appieno la personalità artistica del padre della pittura italiana. Disseminata di pitture in stile giottesco, la basilica rappresenta sì una testimonianza imprescindibile per la comprensione della temperie artistica coeva, ma soltanto da un punto di vista generale. L'individualità artistica di Giotto sfugge, si perde in mezzo alle opere dei suoi epigoni. Non a caso, ancora oggi gli studiosi si dividono sulla paternità di vari dipinti, e non riescono a stabilire quali, in modo certo, si possano attribuire a Giotto e quali invece ai suoi allievi. Gli affreschi nella padovana chiesa dell'Arena - o cappella degli Scrovegni, com'è uso chiamarla in onore del suo fondatore - sono gli unici a mettere tutti d'accordo: opera di Giotto a pieno titolo, essi sono l'esito della maturità conseguita dal geniale pittore nel primo decennio del secolo XIV. Inoltre, la cappella è giunta fino a noi pressoché integra, quasi senza che la pericolosa sollecitudine dei restauratori vi abbia messo mano.¹ Nulla, insomma, ha sminuito l'importanza e la preziosità di quella fonte che

infuse linfa in tutta l'arte italiana.

Chi entra nella cappella, in primo luogo rimane folgorato dall'eleganza e dall'armonia dell'insieme. Qui l'artista ha saputo subordinare ogni elemento al suo compito essenziale. Per gli affreschi delle pareti Giotto si attenne rigorosamente a toni chiari e delicati, esaltati dal vellutato sfondo blu dal quale le immagini sono avvolte. Il contrasto fra il colore dello sfondo e le tinte delle figure che vi spiccano conferisce al complesso delle scene una felicissima levità: esse scivolano lungo le pareti senza appesantirle. In questa scelta si palesò l'innato istinto architettonico di Giotto. Nella distribuzione degli affreschi, poi, il suo senso della misura si dispiegò in modo ancora più stupefacente. Lungo le pareti laterali essi sono disposti in tre ordini, ognuno dei quali diviso in scene da linee verticali. Simile ripartizione dovrebbe riuscire noiosa, quasi ci si trovasse dinanzi a un casellario. E invece no. Giotto riuscì a ottenere una proporzione quanto mai riuscita fra l'altezza delle pareti e le dimensioni delle figure dipinte. Il visitatore non percepisce mai una serie di «caselle»: davanti a sé vede sia il quadro d'insieme, nel quale le suddivisioni si fondono armoniosamente, sia la singola scena che ha attratto la sua attenzione. E, quando contempla uno degli affreschi, a stento egli si rende conto delle effettive dimensioni delle figure ritratte. L'arte di Giotto fa sì che, nella sua mente, ognuna di quelle scene cresca fino a giganteggiare, come se, da sola, occupasse l'intera parete.

Negli affreschi di Giotto, l'eleganza architettonica sorprende proprio perché, di norma, essa è prerogativa non di un'arte ai suoi esordi, ma di un'arte matura e già padrona dei mezzi espressivi. Siamo soliti attribuire a un'arte con queste caratteristiche l'appellativo di «classica», una definizione che calza a pennello quando si parla della pittura di Raffaello nelle Stanze Vaticane, ma che suonerà strana se riferita agli affreschi nella chiesa dell'Arena. Invece, un'attenta disamina conduce inevitabilmente all'individuazione di molti di quei tratti distintivi che siamo

soliti riassumere nel concetto di «classicità». Tutta l'opera di Giotto si caratterizza per la profonda armonia e il ricco sviluppo dello stile. L'artista aveva trovato un linguaggio perfetto per esprimersi in piena libertà, per comunicare tutto quanto desiderava, senza che gli intenti entrassero mai in conflitto con la loro realizzazione. Soltanto al nostro sguardo, educato su altri stili pittorici, le forme di Giotto possono apparire ingenuie, «primitive». Il primitivismo origina da un'incapacità, da parte dell'artista, di dare corpo ai propri intenti: pur intuendo il suo compito, egli non è in grado di trovare la soluzione adeguata. In Giotto questo non accade. Nella sua pittura ogni questione è compiutamente risolta, ogni intento trova piena espressione. Essa non lascia spazio per un secondo Giotto, per un suo diretto continuatore. Solo un'epoca affatto nuova, animata da questioni in tutto e per tutto nuove, poteva generare un «nuovo Giotto»: non discepolo, né continuatore, bensì reincarnazione di quel genio artistico.

E così accadde davvero. Dopo Giotto, la pittura del Trecento non fu altro che imitazione e divulgazione di Giotto. Una nuova era dell'arte si aprì con i nuovi, geniali esiti conseguiti da Donatello e Masaccio. Questo dimostra quanto sia inesatta l'idea, piuttosto diffusa, della storia dell'arte come catena ininterrotta, nella quale ogni anello è saldamente agganciato al precedente e al successivo. Siamo più prossimi alla verità quando osserviamo l'arte nel contesto di singoli cicli, scuole o epoche. Non appena riconosciamo il significato autonomo delle tre grandi epoche del Rinascimento italiano - Trecento, Quattrocento e Cinquecento -, tutta una congerie di artificiose deduzioni viene spazzata via. Diviene subito chiaro che la pittura di Giotto, massima espressione artistica trecentesca, non è né il balbettio di un infante né un'esperienza dilettantesca. Così come, per fare un esempio, ogni accusa di manierismo rivolta da quanti amano i lontani predecessori di Raffaello a un maestro del Cinquecento tanto complesso quale fu il Correggio non potrà che apparire fuori luogo.

Il concetto di «epoca» rappresenta un'invenzione tutt'altro che arbitraria e superflua, e gli affreschi di Giotto lo dimostrano. Essi sono il vangelo della pittura trecentesca, che a Giotto deve tutto. Mettete questi affreschi, o quelli di uno qualunque tra i giotteschi, a raffronto con i cicli dipinti dagli artisti del XV secolo (Benozzo Gozzoli o il Ghirlandaio, per fare due nomi) e noterete all'istante le innumerevoli differenze fra arte trecentesca e arte quattrocentesca. Gli affreschi del ciclo padovano testimoniano la profonda dimensione umana dell'arte trecentesca, laddove gli artisti del secolo XV non amavano trascurare alcun elemento dello spettacolo dell'universo che si spalancava dinanzi al loro sguardo. Erano egualmente attratti da uomini, paesaggi, dettagli della vita o della natura, forme delle creature viventi, rocce, alberi, arabeschi della vegetazione e ricami arabescati sulle vesti delle donne fiorentine. Con Giotto, ancora non era venuto il momento di una curiosità sconfinata come l'universo stesso. Egli si curava solo dell'essenziale, e per lui l'essenziale era l'uomo, ossia l'incarnazione artistica del nesso tra la sua anima e il suo corpo. Le figure di Giotto sono abbigliate con la massima semplicità, senza alcun ornamento. L'intero ambito della loro vita viene appena accennato, poiché per l'artista non presentava motivi d'interesse. Egli era tutto concentrato su una grande questione: provvedere l'uomo di esistenza artistica, dare forma ai molteplici stati dell'anima umana. Per Giotto le persone intese come caratteri, come varietà di tipi spirituali cui facesse riscontro una varietà di peculiarità fisiche, non esistevano. Nella moltitudine di figure che popolano i suoi affreschi, in un certo senso egli intravedeva un'unica creatura umana. Studiava le infinite incarnazioni di un'unica anima umana nelle forme suggerite dall'idea e dallo scenario della leggenda evangelica.

Ecco perché Giotto è tanto caparbio e costante nel rappresentare le forme essenziali delle figure. Tutte hanno teste imponenti e grevi sorrette da colli massicci, con fisionomie marcate, zigomi ampi e occhi stretti. Tutte hanno

analoga conformazione fisica: solida, forte, grezza, quasi rustica. Non c'è varietà di tipologie fisiche o vestimentarie che le differenzi l'una dall'altra. Il significato di ognuna di queste figure è dato solo dal posto che essa occupa nella leggenda evangelica, e dalla sua conseguente collocazione nell'affresco di Giotto. Egli aveva un unico protagonista, il quale, in virtù del potere dell'arte, doveva assumere su di sé il fardello spirituale e l'involucro corporeo ora del vecchio Gioacchino, ora della giovane Maria. Quando, più tardi, gli artisti del Quattrocento si trovarono ad affrontare la medesima questione relativa alla raffigurazione dell'uomo, la videro più che altro come un pretesto per soddisfare la loro passione per il movimento. Tradussero il moto dello spirito in movimento di forme, il che rappresenta forse la principale attrattiva dell'arte del secolo XV. Ma Giotto non se la cavava bene con il movimento, e poco era interessato a rappresentarlo. Dello spirito, non gli premeva il moto, quanto lo stato. Le sue figure dicono tutto attraverso la posizione che occupano nel quadro e attraverso la postura assegnata loro dal pensiero dell'artista. Nella scena raffigurante il ritorno di Maria e Giuseppe dal Tempio,² l'impressione di soave melodia argentina non viene conseguita tramite il movimento della processione, ma grazie al profilo di Maria, grazie al capo reclino e alla linea tondeggiante della spalla del musico, grazie alla palma esposta alla finestra. E, nella scena della *Natività di Gesù*, perfino il volo degli angeli non esprime tanta tenerezza quanto la linea del dorso della Vergine, china sul bambino. Giotto rivela il suo amore per la raffigurazione degli stati spirituali, e la sublime maestria nel lavoro sulle posture, soprattutto nella serie di figure allegoriche sotto gli affreschi, che personificano virtù e vizi. Nessuno, dopo Giotto, è stato capace di rappresentare l'*Ira* con altrettanta forza, semplicità e bellezza. Tale dote fu una benedizione per la cappella degli Scrovegni. Le pareti di una chiesa non sono davvero il luogo adatto a un movimento che richiami l'energia e il turbinio della vita circostante. La celebrazione

liturgica mira alla staticità della postura: il simbolismo rituale s'impenna su poche posizioni occupate dai ministri del culto, e in chiesa ogni movimento si riduce a un sommesso spostamento dall'una all'altra. Così è anche la pittura di Giotto.

In seguito, in qualche caso l'arte trecentesca avrebbe derogato a questi dettami. In alcuni giotteschi si rinvennero tentativi d'introdurre nell'opera il movimento, in altri si manifesta un'attenzione per i dettagli della vita, in altri ancora un'attrazione verso il paesaggio. Ma questo si accompagnava sempre a un affievolimento di quell'interesse precipuo per l'uomo che era retaggio di Giotto. Tuttavia, nemmeno alle soglie del XV secolo gli artisti del Trecento furono in grado di approssimarsi ai risultati che avrebbero segnato il percorso della pittura quattrocentesca. Un ottimo esempio, a Padova, si trova nella cappella di San Giorgio, il cui ciclo di affreschi è opera dell'artista veronese Altichiero da Zevio. Questi era dotato di grande inventiva e aveva accumulato un ricco bagaglio di osservazioni dal vero. Nondimeno, ciò non fu sufficiente a preservare la sua pittura da una certa inquietudine, da una tendenza all'accumulo e all'eccesso di dettagli delle quali in Giotto non vi è traccia. Dopo questo maestro classico, per l'arte del Trecento iniziò un inevitabile declino, la cui storia si legge agevolmente sulle pareti delle chiese italiane del XIV secolo.

Assai più problematico è farsi un'idea del percorso che l'arte seguì per arrivare fino a Giotto. La pittura trecentesca sembra una sorta di eccezione alla legge generale dell'evoluzione artistica. Il suo principio è nella stessa arte classica di Giotto. Ne conosciamo la fioritura e il declino, ma non la fase arcaica, preliminare. Riconoscere la genialità di Giotto non risolve del tutto la questione relativa all'origine della sua arte, questione che, necessariamente, è divenuta materia di animate controversie scientifiche (e, checché se ne dica, rimane controversa ancora oggi). La vecchia idea di una discendenza diretta di Giotto da Cimabue è crollata grazie alle accurate indagini degli studiosi. Anche la

successiva ipotesi di un'influenza da parte dei pittori senesi del XIII secolo ha avuto vita breve. In tempi recenti, Bernard Berenson ha richiamato l'attenzione su una verosimile ancorché lontana relazione tra Giotto e lo scultore Giovanni Pisano, che aveva importato in Italia molti tratti della sublime arte scultorea sfoggiata dai francesi nelle cattedrali gotiche.³ Adolfo Venturi, autore di una monumentale *Storia dell'arte italiana* in corso di pubblicazione, è incline a ritenere che Giotto si fosse formato sui lavori dei pittori e mosaicisti che prosperarono a Roma alla fine del secolo XIII, in primo luogo Pietro Cavallini.⁴ Ma per ora di quest'ultimo si sa talmente poco che l'ipotesi rimane indimostrabile. Se, tuttavia, la questione della formazione artistica di Giotto rimane avvolta dalla nebbia, forse il mistero dell'essenza interiore della sua arte non è altrettanto oscuro. Per comprendere cosa alimentò lo spirito del geniale artista non sarà superfluo studiare l'epoca e il contesto di un suo grande predecessore nel pantheon italiano, san Francesco d'Assisi. Il lettore troverà penetranti riflessioni sull'argomento nel libro di Henry Thode dedicato al santo umbro e al rinnovamento spirituale che fu capace d'innescare nell'Italia del XIII secolo.⁵

La secolare reputazione di Giotto come «padre della pittura italiana» rimane ancora pienamente valida. Non soltanto egli sfruttò fino in fondo le possibilità artistiche della propria epoca, ma con il suo lavoro rese possibili anche le successive epoche dell'arte. Non soltanto creò lo stile pittorico del Trecento, ma pose le fondamenta di ogni altro stile pittorico. A proposito di questo preziosissimo aspetto del retaggio giottesco, tuttora patrimonio degli artisti, bene argomenta Berenson.⁶ Secondo la sua opinione la pittura, nell'attuale accezione del termine, ebbe inizio quando la forma acquisì valore tattile.⁷ Nelle raffigurazioni dei mosaicisti e pittori d'icona bizantini, o dei miniaturisti medioevali, le figure umane hanno esclusivamente un valore decorativo e ornamentale. Esse sono racchiuse nello spazio di una parete, di una tavola o di una pagina, e destano

un'impressione meramente visiva. Giotto per primo riuscì a creare figure in grado di produrre anche quell'inconsapevole impressione tattile che accompagna ogni impressione visiva suscitata da ciò che esiste nel mondo. La forza del suo talento artistico fa sì che noi percepiamo le figure rappresentate con una facilità, una compiutezza e un'intensità persino maggiori di quanto non accada con gli oggetti reali. E questo è il compito fondamentale della pittura. Il piacere derivante dalla pittura si deve, in sostanza, all'elevata, emancipata e acuita facoltà di percepire le forme dell'esistenza e del mondo che l'artista sa infondere nell'uomo comune. «Ecco, allora, in cosa consiste il diritto di Giotto a un eterno apprezzamento come artista: la sua onnicomprensiva sensibilità verso i significati del mondo visibile lo rese capace di rappresentazioni che noi comprendiamo con maggiore rapidità e compiutezza delle cose reali, con ciò stesso rafforzando quella fiducia nelle nostre facoltà che è fonte di genuina soddisfazione».⁸

La chiesa dell'Arena e l'attigua chiesa degli Eremitani, dove si trovano gli affreschi del Mantegna, sono situate in disparte rispetto alle strade principali della città. Con il tempo la zona è divenuta una sorta di piccolo quartiere a sé stante. Le due chiese si possono visitare quasi senza passare per Padova, città che del resto presenta scarse attrattive. Le sue anguste vie, fiancheggiate da bassi porticati, riescono alquanto tristi e monotone. La grande piazza attorno al principale luogo di culto della città, la basilica di Sant'Antonio da Padova, manca dell'eleganza e dell'austerità fiorentine. La statua equestre al Gattamelata, opera di Donatello, perde molto del suo fascino a causa della disarmonia e del disordine che la circondano. Lo stesso vale per i rilievi di Donatello che si trovano all'interno di Sant'Antonio, così enorme, inospitale e ingombra di reliquie cattoliche. Capita spesso nelle città dell'Italia settentrionale: vi s'incontrano cose straordinarie, bellissime, ma quasi mai

esse mostrano quell'armonia che, nelle città toscane, è tanto consueta e ordinaria da sembrare un attributo imprescindibile della natura circostante.

A Padova si sta bene solo la sera, dopo una giornata trascorsa al cospetto degli affreschi di Giotto e Mantegna. La città si svuota rapidamente, i portici vengono invasi dall'oscurità e rimane illuminato solo il Caffè Pedrocchi, luogo prediletto degli studenti locali, i quali ne vanno fieri quasi più che della loro antica e gloriosa università. Quando, dalla via principale, si svolta a destra lungo il canale, si piomba nel buio più completo, e sotto i portici i passi iniziano a riecheggiare con tale intensità che viene voglia di spostarsi sul selciato. Ma a un tratto ecco una piazza, più in là un ponte, uno spazio aperto e un'alta torre nera che si staglia contro il cielo ancora chiaro. Quella silhouette sinistra rammenta l'epoca di un grande malfattore del Medioevo italiano, Ezzelino il Tiranno. Da qui, attraverso vicoli solitari, si raggiunge l'antico duomo. La sua scura mole con un'unica finestra, dove arde una lampada, appare gigantesca, ed esprime una severità senza limiti: nessuna speranza, nessuna compassione. Quali orrori notturni dovevano annidarsi attorno a queste mura, fino al sorgere del mattino sulla chiesa dell'Arena!



Fig. 6 Giotto, Volta della cappella degli Scrovegni.

ANDREA MANTEGNA

Fin quasi al termine della sua lunga vita, Andrea Mantegna firmò i propri lavori dichiarandosi «padovano». Ma egli non era nativo di Padova, e la maggior parte della sua gloriosa carriera si svolse a Mantova, presso la corte dei Gonzaga. A Padova, tuttavia, trascorse la giovinezza, si formò artisticamente e dipinse le prime grandi opere. Ogni qual volta si definisce padovano, l'artista resuscita nella nostra memoria gli affreschi degli Eremitani, al cospetto dei quali rimaniamo in prolungata e muta contemplazione, folgorati dal piglio maestoso del giovane leone che ne fu l'artefice.¹

La giovinezza di Mantegna evoca giorni memorabili della storia padovana. Attorno alla metà del secolo XV, per gli intellettuali la città era un luogo di elezione. La locale università era famosa per i suoi umanisti. Forse in nessun'altra città la rinascita dell'antichità classica destava tanto entusiasmo quanto a Padova, che si vantava di aver dato i natali a Tito Livio e, tra diversi monumenti degni di nota, annoverava anche la tomba di Antenore. I dintorni erano ricchissimi di vestigia della cultura classica: ogni giorno l'aratro del contadino o la vanga dello sterratore portavano alla luce, sulle rive del Bacchiglione o del Brenta, antichi bassorilievi, medaglie, frammenti d'iscrizioni e di capitelli. Ma tutto questo ancora non bastava per placare le smanie dei collezionisti padovani. Nella vicina Venezia, questi ultimi stringevano appositi accordi con gli armatori, i quali li rifornivano di statue e urne rinvenute mentre le navi erano alla fonda lungo le coste selvagge della Dalmazia, o quando approdavano alle assolate isole dell'Egeo.

Tra questi collezionisti figurava anche l'artista Francesco Squarcione, il maestro di Mantegna. Quel poco che si sa di lui basta a renderlo una figura leggendaria. Vasari racconta che Squarcione, insoddisfatto di quanto le terre padovane e

le navi veneziane potevano offrirgli, addirittura compì lunghi viaggi a oriente.² Una cosa è certa: Squarcione fu un vero patito dell'antichità classica. Nelle sue mani i tesori accumulati divennero strumenti formativi per un'intera generazione di giovani artisti. La fama della bottega di Squarcione era talmente vasta che vi lavoravano non solo apprendisti padovani o di città vicine, come Venezia e Ferrara, ma pure giovani provenienti da remote contrade lombarde, e finanche toscane. Più di centocinquanta artisti svilupparono la propria visione del mondo e le proprie abilità sotto l'occhio vigile del vecchio Squarcione,³ assimilando lo stile degli antichi modelli da lui raccolti e traducendone in pittura il profilo scolpito, la monotonia cromatica, la rigidità - tratti destinati a divenire la cifra distintiva della scuola padovana.

Secondo i documenti, all'età di dieci anni Mantegna era già iscritto alla corporazione dei pittori.⁴ Questo denota non solo le sue eccezionali capacità, ma anche la stupefacente fioritura artistica che allora ebbe luogo a Padova attorno all'affollata bottega di Squarcione. Nella vita della città, quel momento rappresenta una sorta d'impetuoso anelito verso la rinascita e la creazione del bello. Padova, non paga dei propri artisti, per decorare la basilica di Sant'Antonio fece venire da Firenze il grande scultore Donatello, il quale arrivò con una pletera di discepoli e aiutanti. Attorno alla chiesa cominciarono a fervere i lavori. Gli allievi di Squarcione accorrevano ad ammirare quegli scultori forestieri, capaci di ricavare dal marmo figure raffinate e palpitanti di spiritualità ancor più dei bassorilievi antichi del loro maestro. L'inesausta energia di Donatello non poteva che trasmettere alla gioventù padovana una nobile fiducia in se stessa e l'aspirazione al superamento di ogni ostacolo. Padova, dal canto suo, non poté dubitare che l'arte fosse destinata a rinascere, allorché, sulla piazza antistante la basilica di Sant'Antonio, Donatello pose la statua equestre al Gattamelata, degna di figurare nel Foro romano.

Donatello non fu l'unico ospite di Padova: Filippo Lippi e

Paolo Uccello la visitarono all'incirca nello stesso periodo, e il pittore Jacopo Bellini vi soggiornò a lungo. Quest'ultimo, oggi noto più che altro in quanto padre di Giovanni e Gentile Bellini, sparse semi tra i più fecondi del Rinascimento. Con poche eccezioni, le sue opere non sono sopravvissute. Ma i suoi quaderni di disegni, conservati al British Museum e al Louvre - e, va detto, sontuosamente pubblicati dal nostro compatriota Viktor Golubev -,⁵ dimostrano che Jacopo Bellini aveva accumulato un rimarchevole bagaglio d'immagini artistiche, destinate a trasfondersi nella produzione dei suoi successori. La sorte di uno di questi album è curiosa: da principio esso rimase a Venezia passando di mano in mano, finché nel XVIII secolo non lo acquistò un collezionista francese di rarità. Alla vigilia della rivoluzione, fu trasferito in un castello rurale insieme con altri pezzi della collezione e, quando il castello venne depredato e incendiato dai contadini in rivolta, sparì senza lasciare tracce. Lo hanno ritrovato in un capanno di campagna solo pochi anni orsono, in mezzo a ciarpame di ogni sorta; da qui al Louvre la via è stata breve. Viene spontaneo pensare che, per certi versi, le disavventure dei disegni di Jacopo Bellini somigliano alle vicende dell'artista. Osservando i suoi quaderni di schizzi, infatti, ci si persuade che quest'uomo viaggiò molto, e molto vide del multiforme spettacolo del mondo e della vita. Egli amava disegnare animali, strani paesaggi, alberi bizzarri, gruppi di persone in movimento, assembramenti in piazze cittadine, scalinate e cortili di edifici maestosi. Lo attraeva tutto quanto acuisce lo spirito di osservazione di un artista e cattura la sua immaginazione, dalle forme della vita reale a quelle fantastiche, lungamente vagheggiate. Per simili temperamenti, la vita muta in eterna attesa di un incontro con l'inconsueto, e inconsuete divengono molte cose che altri, invece, considerano usuali. Ai nostri giorni, Jacopo Bellini verrebbe definito un «romantico».

I critici d'arte hanno individuato una moltitudine di tratti in comune fra i disegni di Jacopo Bellini e i dipinti di Mantegna, in particolare quelli della prima maniera. Non che Mantegna

si adeguasse allo stile del vecchio artista e al suo concetto di forme e linee; piuttosto, mutuava specifici temi, principi, posture e dettagli, offrendone sempre tuttavia una rielaborazione affatto personale. Più che un discepolo di Jacopo Bellini, egli sembrava trovarsi sotto l'influenza della sua personalità, dei suoi racconti. Il che, del resto, concorda con le testimonianze storiche, secondo le quali Mantegna sposò ancora giovanissimo la figlia di Bellini. Il legame artistico tra queste due figure indica che, almeno per un certo periodo, furono molto vicine. Lo spirito romantico scaturito dal vecchio Bellini si perpetuò nell'arte del giovane Mantegna, infondendogli l'amore per l'episodio incidentale, per alberi spogli sui quali poggiano uccelli solitari, per paesaggi fantastici con strade tortuose e coniche montagne sormontate da torri e mura di città fiabesche.

Cresciuto in mezzo ai tesori archeologici di Squarcione e contagiato dallo spirito romantico di Jacopo Bellini, Mantegna divenne un romantico del classicismo. Le forme della vita romana antica, che per gli altri allievi di Squarcione rappresentavano niente più che modelli scolastici, in lui suscitarono una rigogliosa fioritura di energie spirituali. Se per alcuni esse erano mero ornamento esteriore, per Mantegna si fecero tessuto vivo, involucro materiale del suo spirito fiero e della sua fulgida immaginazione. Negli affreschi agli Eremitani, i soldati romani e gli archi trionfali rappresentano il linguaggio in cui quest'anima inflessibile cominciò a esprimersi con naturalezza. La sua fermezza trovò coerente incarnazione nel marmo di queste architetture e nel metallo degli elmi. In un affresco del ciclo, *Giudizio di san Giacomo*, Mantegna ritrasse se stesso⁶ nelle vesti di un soldato romano che indossa con disinvoltura una pesante corazza, incrollabile e saldo sulle lastre del pavimento marmoreo. Il viso è rivolto verso l'osservatore, ma lo sguardo è basso. Del resto, chissà se saremmo capaci di sostenere lo sguardo di quel «volto tremendo»: un volto di statua, che vive di sentimenti ignoti all'anima umana.

Gli affreschi padovani di Mantegna riescono a trasportare la nostra coscienza lontano dal mondo dei sentimenti e delle vicende umane. Essi ci aprono uno scorcio sull'antica fede dei greci negli eroi, creature in cui si concentrava la forza di mille uomini e che non conoscevano debolezza. Una fede romantica integrò e moltiplicò i frammenti di antichità che avevano circondato Mantegna fin da bambino. In un certo senso l'artista rimise in piedi e risanò statue rovesciate e danneggiate dal tempo, ne ricostruì le dimore e ne intuì l'incedere e i gesti, insufflando in loro, nuovamente, un'esistenza lenta e solenne. Mantegna seppe comprendere la natura eroica di quelle creature di bronzo e di marmo, e la resuscitò negli affreschi raffiguranti la vita di san Giacomo. E proprio grazie all'interazione con esse acquisì la perspicacia di sguardo, la precisione di gesto e l'intima intraprendenza che avrebbe conservato per sempre. Doti degne di un semidio o di un eroe dell'antichità classica. Doti che palesò anche quando, illustrando la leggenda di san Cristoforo, sempre agli Eremitani, in una serie di ritratti raffigurò alcuni gruppi di personaggi della sua epoca. Una scena fissa il momento in cui gli arcieri hanno appena scoccato le loro frecce contro il santo votato al martirio.⁷ Il gesto è reso con tanta forza che pare di sentire ancora lo schiocco della corda, il sibilo delle frecce che fendono l'aria. È come se ognuno di noi, contemplando l'affresco, rivivesse nel presente l'istante di eroica gioia sprigionato da un gioco antico, quando un arco teso all'estremo scoccava le sue frecce impennate.

In seguito Mantegna si rivolse ad altri soggetti e dipinse pale d'altare, ritratti, scene bibliche. Roma tornò protagonista solo nelle grandiose tele dei *Trionfi di Cesare*. Questo capolavoro, oggi nel palazzo di Hampton Court a Londra, nel XVIII secolo è stato guastato dalla mano di un miserevole restauratore che l'ha interamente ridipinto.⁸ Nondimeno, Mantegna rimase un autentico «Cesare» dell'arte in tutto ciò che produsse. Persino nel contesto del Rinascimento fu l'unico artista a non peccare mai contro se

stesso. Nessuno dei suoi lavori è indegno di lui. Anche tra gli innumerevoli tesori degli Uffizi, le opere esposte nella sala dei veneziani, malgrado le piccole dimensioni, sembrano oltremodo preziose in ogni millimetro della loro miniaturistica pittura, poiché tutto, fino al minimo dettaglio, reca il marchio di una maestria adamantina.

Se Mantegna fosse stato sempre e soltanto il pittore degli Uffizi, oppure del *Golgota*⁹ del Louvre, o ancora di certe Madonne, obbligando così le nostre facoltà visive a una sottigliezza per la quale la natura non le ha attrezzate, lo avremmo percepito come una sorta di stregone inesorabile, quasi crudele. La densità artistica di simili lavori, se così si può dire, trascende le nostre naturali capacità. La fermezza di Mantegna riesce invece meno schiacciante quando si esprime su superfici più estese e con tratti più ampi, come a Mantova. Qui i suoi affreschi, autentico prodigio del genio artistico italiano, sopravvivono sulle pareti della Camera degli Sposi, isolata e deserta, sperduta dentro l'enorme reggia dei Gonzaga. Non esiste esempio di stile più sublime e perfetto dei dipinti di questa piccola stanza, capace di mantenere tutta la sua maestosità a dispetto dell'azione del tempo e della maldestra invadenza dell'uomo. Soltanto Mantegna poteva armonizzare, con tanta indefettibile bellezza, lo sfarzo delle cortine di broccato raffigurate sulla parete con la semplicità grandiosa del ritratto di famiglia, con la grazia espressa dalle agili figure di cavalieri illustrate in un succedersi di scene lineari, con l'amenissimo scorcio di paesaggio, con la ricercata solennità della targa dedicatoria e con la geniale illusione del soffitto.

Con questi affreschi Mantegna ripagò ai Gonzaga la lunga ospitalità e la protezione che gli avevano concesso. Alla corte dei signori di Mantova l'artista viveva serenamente: era ricco, onorato e famoso. La sua esistenza scorreva felice, al riparo da insuccessi, avversità e miseria. Il suo lavoro era tenuto in altissima considerazione: la duchessa di Milano bramava l'onore di essere ritratta,¹⁰ mentre papa Innocenzo VIII dovette adoperarsi a lungo perché egli accettasse di

scendere a Roma per decorare una cappella in Vaticano.¹¹ Ogni viaggiatore altolocato di passaggio a Mantova accorreva alla casa di Andrea Mantegna per ammirare i lavori del maestro, l'artistico arredo delle stanze e la ricca collezione di sculture antiche. Lorenzo de' Medici fu suo ospite, e Dürer vagheggiava questa stessa gioia, allorché la notizia della morte di Mantegna lo colse sulla strada per Mantova.¹²

Questa vita all'insegna della costanza e dell'austerità - nella quale non ci fu posto né per i passi falsi, né per le delusioni, né per un'opulenza d'impronta tizianesca - ha davvero un connotato classico. Mantegna fu artista, e nient'altro che artista, vita natural durante. Dal giorno in cui, fanciullo di appena dieci anni, entrò nella bottega di Squarcione ingombra di antichi reperti, e fino alla morte, che lo colse nella reggia creata dalle sue stesse mani, Mantegna non conobbe ozio o stanchezza. Non si fermò mai, non si ripeté mai e il lavoro più recente era sempre un'opera affatto nuova. Nemmeno la vecchiaia riuscì a condizionare il suo spirito: egli fu attivo per quasi un secolo, e per tutto quest'arco di tempo non si nota in lui il benché minimo segno di affievolimento delle energie. Mantegna fu l'unico a percorrere per intero il cammino artistico del Quattrocento, cominciando laddove si erano chiuse le esperienze di Jacopo Bellini e Donatello, e spingendosi fino allo stile del Rinascimento maturo, quando ancora il Correggio era un bambino e Raffaello e Tiziano due adolescenti.

Attorno ai settant'anni, Mantegna dipinse per lo studiolo della giovane marchesa mantovana Isabella d'Este due scene classiche: il *Parnaso* e l'*Allegoria della Virtù che scaccia i Vizi*.¹³ Entrambi i quadri oggi si trovano al Louvre, ma in una piccola ed elegante sala del castello di Mantova con vista sul lago si può ancora vederne la collocazione originaria. Benché siano stati realizzati intorno al 1500, come biasimare chi abbia la tentazione di attribuirli a un fratello spirituale e contemporaneo di Poussin? Essi attingono la perfetta levità e l'equilibrio assoluto che si riconoscono all'arte classica. Nel

Parnaso il ritmo delle Muse danzanti è quello, imperturbabile e gioioso, cui avrebbe aspirato il Rinascimento maturo. Il secolo d'oro era giunto, e gli dèi tornavano a manifestarsi all'uomo per volontà di un vecchio grave e austero, votato a un solitario lavoro nella quieta Mantova dei laghi, ben prima che Raffaello recasse, nel trambusto della splendida corte di Leone X, il solenne annuncio di una nuova èra.

Il *Parnaso* di Mantegna è il primo quadro che incarna appieno lo spirito di un'epoca nuova, lo spirito del Cinquecento. Prima di morire l'artista godette il privilegio dei genii: poté guardare il futuro. Nondimeno, egli era un uomo del secolo XV, al quale rimase fedele sino alla fine. Lo sfondo di questa scena mitologica è ancora il paesaggio romantico che aveva rappresentato il credo della sua giovinezza, infiammata dall'arte di Jacopo Bellini. E qui le idee del vecchio Jacopo (forse, in particolare, uno dei suoi schizzi) tutt'a un tratto riprendono vita nella figura, sontuosamente fantastica, di un cavallo alato.

Profondamente sentita, integrata in un tema «concluso», placido e quasi formale, questa figura acquisisce un profondo significato simbolico. Il cavallo alato è l'emblema della venatura romantica che caratterizzò tutta l'arte del Quattrocento, per poi scomparire nel secolo seguente. Il fascino fiabesco di questa creatura - che forse era balenata davanti agli occhi di Pisanello o era apparsa, come in un miraggio, a Jacopo Bellini - si mostrò da ultimo nel *Parnaso* di Mantegna, facendo impallidire per contrasto la grazia fin troppo composta dell'allegoria classica. Dopo Mantegna, l'allegoria avrebbe presto trionfato sulla fiaba, e le nuove generazioni avrebbero palesato maggior scetticismo e maturità nel giocare con gli antichi miti. L'arte del Cinquecento si affrancò da tutto ciò che era indefinito, sottaciuto e imprevisto. Le fantasticherie romantiche furono bandite, poiché rischiavano di compromettere l'«equilibrio ideale». E così il cavallo alato di Mantegna scomparve dalle composizioni classiche dei successori, con la loro uniformità

e la loro nitidezza impeccabile. Insieme, quell'arte avrebbe smarrito anche il magico profumo di leggenda medioevale.

FERRARA E I SUOI ARTISTI

Ecco Ferrara l'epica...

GIOSUÈ CARDUCCI, *Momento epico*¹

Ferrara² si trova sulla strada che porta da Venezia a Firenze, ma pochi tra quanti seguono questo tradizionale percorso vi fanno sosta per almeno un giorno. Ciò dipende probabilmente dall'uggioso panorama di paludi e risaie intorno alla città. Quando il treno partito da Padova supera il gruppo dei Colli Euganei e si perde in una pianura umida, invasa dalle nebbie e alla mercé della malaria, è forse allora che si viene assaliti dal desiderio di lasciarsi subito alle spalle luoghi così desolati, per arrivare al più presto nella salubre, gioiosa Bologna. È difficile che le rive paludose del Po e il profilo della modesta e scialba città, guizzante in tratti vaghi di lontano, destino la curiosità di chicchessia. Soltanto il nome della piccola stazione ferroviaria, annunciato a più riprese, risveglia all'improvviso la memoria, poiché in esso risuona l'eco di molte glorie rinascimentali.

Il viaggiatore scende dal treno e, fin dal primo istante, capisce che non avrà da pentirsene. Il viale che conduce in città, le vie tranquille con l'erba che spunta tra le pietre, le piazze assolate, i palazzi sonnolenti e il rintocco di una vecchia campana trasmettono un'impressione di pace profonda. Ferrara somiglia a un cimitero, e viene voglia di passeggiare tra i suoi sepolcri con un senso di venerazione, a capo scoperto. È una delle città morte d'Italia, come Pisa, Ravenna e Venezia. Ma Ravenna è morta già da tempo, e oggi, attorno ai suoi mausolei, si assiste al tipico traffichio di un'agiata cittadina di provincia; buona parte della vita di Pisa e Venezia, invece, si svolge attorno ai loro celeberrimi

monumenti, sicché le due città vanno trasformandosi in musei a cielo aperto. Nessuna di esse offre, con la compiutezza di Ferrara, il nobile spettacolo del naturale declino di ciò in cui, un tempo, s'incarnavano credenze, passioni e capacità degli uomini. Ferrara è ammutolita, e non esiste luogo dove il silenzio appaia solenne emblema di morte come in questa città, dove tanti poeti sciolsero i loro versi. Essa va giustamente fiera del proprio ruolo nei destini della poesia italiana: fin da tempi remoti la corte degli Estensi, signori del luogo, offrì ospitalità ai poeti. Gli arcigni marchesi Azzo e Obizzo ascoltavano con piacere i cantastorie erranti. Alla fine del XV secolo il duca Ercole strinse amicizia con Boiardo, il figlio Alfonso fu protettore di Ariosto e, infine, la storia stessa dell'ultimo duca di Ferrara, Alfonso II, è interessante solo perché s'intreccia con quella dell'ultimo poeta rinascimentale, Torquato Tasso. Fra tutti i signori italiani, tra le dinastie fondate da banchieri, condottieri o nipoti di pontefici, solo gli Estensi potevano vantare una discendenza cavalleresca. Forse per questo la loro corte esercitò tanto fascino sui poeti che custodirono le tradizionali leggende della cavalleria. A Ferrara i trovatori cantavano le gesta di re Artù e di Orlando, Boiardo leggeva il suo *Orlando innamorato*, Ariosto scriveva il *Furioso* e Tasso scelse per soggetto l'epopea cavalleresca della *Gerusalemme liberata*. Qui la poesia cavalleresca attraversò tutte le sue fasi: dai cantari dei cantastorie erranti al pathos epico di Boiardo, dall'ironia romantica di Ariosto alla teatralità sentimentale di Tasso. Il medesimo percorso seguito dalle giostre di cavalieri, divenute gradualmente pretesto per gli spettacoli più diversi e per le processioni allegoriche, che a loro volta diedero origine ai teatri dove, in largo anticipo sul secolo XVIII, si rappresentavano i drammi pastorali.

Tale legame tra Settecento e corte estense non deve stupire. La piccola corte ferrarese fu la prima e la più antica d'Italia. Dalle campagne lombarde i re di Francia portarono con sé l'esempio di Ferrara, dal quale erano destinate a germogliare le corti dei Luigi. Già alla fine del XV secolo gli

Estensi avevano poeti e artisti di corte, disponevano di teatri privati e di castelli fuori le mura; Palazzo Schifanoia già prefigurava il Palazzo di Sanssouci. Qui s'instaurò, con tre secoli di anticipo, quel modello di capitale ducale che in Germania si sarebbe diffuso in epoca illuminista. Ferrara fu la prima città d'Europa a esistere in virtù della corte e per la corte. La popolazione contava centomila individui, manifattura e commercio prosperavano, ma tutto ciò esisteva solo in funzione della gaudente vita degli Estensi. I duchi eressero palazzi, chiese, fortificazioni e, cosa senza precedenti in Italia, edificarono la città stessa, come in seguito avrebbero fatto i Luigi con Versailles e Pietro con Pietroburgo. Le ampie vie che fecero costruire hanno indotto Burckhardt a definire Ferrara prima città europea nel senso moderno del termine.³

La vita variopinta e pomposa degli Estensi si concentrava nel grande *Castello estense*,⁴ che ancora campeggia, circondato da fossati, al centro della città. Qui, un tempo, gli umanisti si riunivano attorno al giovane Lionello, il generoso Borso imbandiva banchetti al ritorno dalla caccia, Alfonso I celebrava le nozze con Lucrezia Borgia, e Torquato Tasso si struggeva in un gioco amoroso, malinconico e sentimentale, con due principesse.⁵ Il castello conferisce a Ferrara un carattere particolare e poco italiano. Fossati, torri, ponti levatoi: ogni cosa richiama ancora alla mente tradizioni cavalleresche. Eppure, grazie allo spirito italiano che aleggia tutt'intorno, questo connotato guerresco non riesce troppo serio - non più serio, a ogni modo, della genealogia eroica che Ariosto concepì per i duchi locali.

Ai visitatori del castello si mostrano le prigioni dove, come vuole la leggenda, furono rinchiusi Ugo e Parisina. Quest'ultima era moglie del marchese Niccolò III, del quale Ugo era figlio illegittimo. L'amore che sbocciò tra loro giunse a conoscenza del marchese, che li fece incarcerare e quindi giustiziare. La crudeltà di tale punizione appare quanto mai singolare, se si considera che Niccolò III ebbe ben venticinque figli illegittimi!⁶ Queste segrete furono

testimoni anche di un'altra tragedia familiare degli Estensi. Angela Borgia faceva parte del seguito di Lucrezia Borgia, giovane consorte di Alfonso I. Il cardinale Ippolito e Giulio, fratelli del duca, persero la testa per lei e divennero rivali in amore. Un giorno, alla presenza del cardinale, la dama ebbe l'avventatezza di definirne bellissimi gli occhi di Giulio. Pochi giorni dopo gli uomini di Ippolito aggredirono Giulio con l'intenzione di cavargli gli occhi. Il giovane, pur ferito, riuscì a salvarsi e invocò protezione e giustizia presso il duca, che tuttavia rifiutò di concederle. Giulio ordì allora una congiura assieme a un terzo fratello, Ferrante, allo scopo di uccidere il duca Alfonso e il cardinale Ippolito. Ma la congiura fu scoperta, e i colpevoli vennero imprigionati nei sotterranei del castello. Ferrante vi si spese trentaquattro anni dopo, mentre Giulio ne sortì ormai ottuagenario.

A Ferrara, per fortuna, gli Estensi non lasciarono in eredità solo un castello e le sue prigioni. Se della città antica fosse sopravvissuto unicamente Palazzo Schifanoia, ciò basterebbe per farli assolvere dal più severo tribunale della storia. Sulle pareti del palazzo si conservano affreschi che per molti versi non hanno eguali né in Lombardia, né in Umbria e neppure in Toscana. In nessun altro luogo gli artisti trattarono il tema della vita quattrocentesca con tanta libertà. Anche il Ghirlandaio la raffigurò nella chiesa di Santa Maria Novella, a Firenze, ma sempre rimanendo nel solco della storia biblica. Gli artisti ferraresi impararono per primi a trovare, nello spettacolo della vita che li circondava e nel quotidiano svolgimento dei mestieri e delle feste, una fonte inesauribile d'ispirazione. E in questo furono d'aiuto le tradizioni cavalleresche della corte estense, che rivestirono di maggior eleganza le forme e di superiore nobiltà i gesti, conferirono a ogni cosa una sfumatura di grazia virile e partorirono la progenie di uomini, fieri e magnifici, degnamente eternata sulle pareti di Palazzo Schifanoia.

Nella prima metà dell'Ottocento gli affreschi in questione sono stati liberati dallo strato d'intonaco che li ricopriva. Il problema della loro attribuzione è stato a lungo oggetto

d'indagini scientifiche, finché un documento rinvenuto di recente ha messo fine alle dispute: esso attesta che la parte più significativa (e, per fortuna, meglio conservata) di questi affreschi è opera dell'artista ferrarese Francesco del Cossa.⁷ Inoltre, sempre di recente il Cossa, finora affatto sconosciuto, è stato giustamente incluso nel novero degli artisti più interessanti e importanti del secolo XV. Nondimeno, la sua figura continua a rimanere avvolta nell'ombra. Vasari lo confuse con Lorenzo Costa, un suo discepolo,⁸ e nulla si sa dei lavori che eseguì prima degli affreschi ferraresi. I dati biografici indicano che nel 1470, al compimento degli affreschi di Palazzo Schifanoia, aveva circa trent'anni.⁹ La sua formazione artistica è ancora una questione aperta. Una sola cosa è indubbia: l'arte del Cossa si deve, in larga parte, alla felice congiunzione di due benefici influssi. Egli conosceva senz'altro gli affreschi che Mantegna aveva dipinto, quindici anni prima, nella vicina Padova; e, soprattutto, l'artista ferrarese doveva conoscere e ammirare i lavori del grande maestro umbro-toscano Piero della Francesca, il quale aveva vissuto e operato a Ferrara non molto tempo avanti.¹⁰

In origine gli affreschi di Palazzo Schifanoia si articolavano in dodici campi, ognuno dedicato a un mese dell'anno.¹¹ I tre campi sopravvissuti sulla parete orientale, opera del Cossa, corrispondono ai mesi di marzo, aprile e maggio. Gli affreschi sono inoltre divisi in tre ordini da linee orizzontali. Nell'ordine inferiore sono raffigurate scene dalla vita di Borso d'Este e della sua corte nei vari periodi dell'anno: partenza per la caccia e ritorno dopo la caccia; Borso che amministra la giustizia; Borso che osserva il volo del falcone; Borso che, in compagnia del suo seguito e delle dame di corte, assiste alla corsa di donne, fanti e cavalli.¹² Sullo sfondo di tali scene s'intravedono scorci di vita campestre: lavori primaverili nelle vigne, semina, aratura. Sopra corre una stretta fascia, dove sono raffigurati segni zodiacali e creature allegoriche, incarnazione dei vizi e delle virtù di ogni mese.¹³ L'ordine superiore presenta di nuovo scene della

vita ferrarese: ne sono protagoniste le divinità protettrici dei mesi, che fanno il loro ingresso nel mondo degli uomini su carrozze trainate da cigni o da cavalli bianchi. Intorno, giovinetti e giovinette intenti alla lettura, al disegno, alla musica e al ricamo, o gioiosamente abbandonati in conversazioni amoroze, sorrisi ed effusioni.

Tutti gli affreschi del ciclo ferrarese sono permeati da una gioia di vivere semplice e decorosa, e dalla fede nell'inviolabile felicità dell'esistenza. Borso è sempre benevolo e liberale, e sulle sue labbra non manca mai un sorriso di orgoglio. Le sue cacce sono proficue, la sua giustizia è equanime, il suo seguito è composto di giovani bellissimi e saggi anziani, i cavalli provengono dai rinomati allevamenti mantovani, cani e falconi sono addestrati in modo esemplare. I cavalieri sono istruiti e cortesi, le dame soavi e abili, e la loro vita si dipana, come una festa senza fine, tra lavori leggeri e piaceri innocui. Eppure il Cossa non era affatto un compiacente cronista di corte: gli svaghi estensi avevano per lui la stessa rilevanza dei lavori nei campi. Egli li raffigurava a fianco a fianco, con lo stesso amore e con eguale piacere; reputava le vicende dei contadini degne d'invidia almeno quanto gli svaghi venatori di Borso; intuiva il profondo significato del lavoro nell'eterna purezza e serenità dei campi. Tutto ciò che il Cossa vedeva aveva un effetto inebriante, come aria pura di un mondo divino. Persino le costellazioni gli apparivano benauguranti, ed egli era affascinato dall'etereo profilo dei loro misteriosi segni. Ferrara poteva contemplare senza timore la corsa travolgente del bestiario zodiacale. E le sorti di ogni mese vi erano accolte come ospiti d'onore, in pompa magna.

Nell'arte del XV secolo gli affreschi del Cossa segnano un momento d'intrepida e completa fiducia in se stessi, e nella libertà e verità della creazione. Solo un'arte in impetuosa ascesa poteva originarli. A Ferrara, che nel suo sviluppo artistico si trovava in leggero ritardo rispetto a Firenze, ancora non era venuto il momento della riflessione; un certo affaticamento, del quale Botticelli e il Verrocchio erano già

vittima, qui non aveva ancora proiettato la sua ombra. Il trentenne Cossa assorbì tutta l'energia di Mantegna e di Piero della Francesca senza ereditare le «maledizioni» della loro genialità: per lui il peso dell'esistenza era lieve, e agevole l'investitura di artista. I suoi tratti scorrevano ampi, lieti e sinuosi, scevri della solidità e della precisione sovrumane di Mantegna, mentre l'atmosfera di mistico splendore di Piero della Francesca fu da lui intesa semplicemente come festosa, ridente atmosfera di orizzonti campestri.

Un grande talento del Cossa risiede nel suo eccezionale senso dei gruppi. La grazia spontanea e ariosa delle raffigurazioni lo rende superiore persino ai suoi grandi maestri. Così poteva dipingere solo un artista molto vicino alla vita, e che l'amava con forza. Ai nostri occhi, la vita quattrocentesca si riassumerà sempre nell'immagine dei gruppi cavallereschi ritratti dal Cossa. Inoltre, egli fu un eccellente ritrattista: negli affreschi ferraresi si vedono numerose teste di rimarchevole bellezza. Il duca Borso vi è ritratto diverse volte, e in diversi profili. L'arte del Cossa raggiunge il suo culmine quando l'incantevole testa del vecchio duca, nella quale si ravvisa una strana somiglianza con il *Roi Soleil*,¹⁴ diviene il fulcro di un gruppo, e il benevolo sorriso di Borso illumina i volti reclini di ministri canuti e sagaci e di avvenenti paggi dall'espressione vereconda.¹⁵

La paternità dei migliori affreschi di Palazzo Schifanoia è attestata dal recente ritrovamento di una lettera di Francesco del Cossa al duca Borso, nella quale l'artista rivendicò una remunerazione più equa del proprio lavoro. Ricevette un rifiuto. In questo caso Borso certo non si comportò all'altezza della sua fama di liberalità, mostrando ingratitudine nei confronti del pittore e scarsa competenza artistica. Non è il caso di sorprendersene, se si considera che Isabella d'Este, la donna più illuminata e intelligente del Rinascimento, com'è ormai risaputo preferiva talora a Mantegna artisti di poco momento. A ogni modo, la storia ci dice che il Cossa non tollerò l'offesa e se ne andò per sempre

a Bologna. In questa città alcuni dei suoi lavori si sono conservati, mentre altri sono stati acquisiti da varie gallerie europee, come ad esempio il meraviglioso *Autunno* del museo di Berlino¹⁶ e la preziosa predella della nuova Pinacoteca Vaticana.¹⁷ Tuttavia, la *Madonna* della Pinacoteca di Bologna e l'affresco quasi scomparso della piccola chiesa di Santa Maria del Baraccano ci mostrano un artista diverso rispetto al periodo ferrarese.¹⁸ Gli anni trascorsi hanno reso i suoi volti più austeri, mentre le figure, in precedenza slanciate, si sono ora appesantite. La loro pienezza vitale si è come interiorizzata, quasi si fossero rinchiusi in se stesse; il sorriso che prima esprimeva una gioia spontanea è sparito per sempre. Caratteristiche che risultano quanto mai evidenti nella vetrata con san Giovanni Evangelista disegnata dal Cossa per la chiesa bolognese di San Giovanni in Monte.¹⁹ Il volto dell'autore dell'Apocalisse esprime qui una grave e intensa riflessività. I sette candelabri simbolici, disposti sopra di lui, testimoniano il significato temibile e solenne dell'immagine. Ecco l'opera ultima dell'artista che aveva mosso i primi passi glorificando le gioie della vita alla corte estense. Dobbiamo forse pensare che anche a quest'anima, estinta ormai da secoli, fu riservato un cammino irto di sofferenze e vicissitudini? Il Cossa morì presto, prima della vecchiaia.

Oggi gli affreschi sulla parete settentrionale di Palazzo Schifanoia sono attribuiti ad altri artisti, di minor valore, della scuola ferrarese. Può darsi che tra loro figurassero degli allievi di Cosmè Tura, contemporaneo e degno rivale del Cossa.²⁰ Purtroppo, i lavori di Tura sono altrettanto rari; nondimeno, bastano per affermare che anche questo maestro ferrarese va annoverato tra gli artisti più rimarchevoli del Quattrocento, subito dopo Mantegna, Bellini e Piero della Francesca. Cosmè Tura fu compagno di Mantegna nella bottega di Squarcione. Come altri discepoli, da Padova egli portò con sé un'aspirazione alla solidità adamantina, alla cesellatura delle forme e alla precisione dei rilievi, quasi fossero fusi nel bronzo. Tutto ciò lo differenzia

profondamente da Francesco del Cossa, nel quale l'impronta padovana è poco visibile. D'altro canto, nella pittura di Tura si notano a malapena segni dell'influenza di Piero della Francesca. Egli è vicino, piuttosto, al primo Mantegna, cui spesso sembrano alludere i rocciosi paesaggi fantastici, gli arabeschi di rami che si stagliano contro uno strano cielo metallico e i motivi architettonici classici. Ma da quest'ultimo si distingue nella qualità fondamentale che caratterizza un artista: il senso della linea. La linea di Mantegna, ferma e serena, esprime sempre un certo volume. Quella di Tura è invece intricata, complessa, tortuosa, e spezza tutte le superfici in segmenti distinti. Ogni figura di Mantegna comunica una volontà incrollabile, un intelletto aperto. Tura, al contrario, è sempre ermetico, sfuggente, eccentrico, e consuetudinario nelle sue figure incurvate, nell'enfasi mimica dei volti, nelle brusche pieghe degli abiti e, soprattutto, nei paesaggi. Le pietrose distese di Mantegna avrebbero ben potuto ospitare una stirpe eroica di uomini; ma in mezzo alle rocce tortili e alle selvagge montagne simili a pan di zucchero che Tura prediligeva, potevano forse vivere solo stregoni e draghi.

Due dipinti di Cosmè Tura si trovano nell'antica cattedrale romanica di Ferrara. Della cattedrale originaria si è salvato soltanto il portale, poiché nel Settecento i prelati disposero un rifacimento dell'interno, fino a renderlo pressoché irriconoscibile.²¹ Per buona sorte, sulle pareti del coro sono sopravvissute l'*Annunciazione* e il *San Giorgio* di Tura.²² Benché i quadri appaiano alquanto scuriti, le loro trasparenze tendenti al verde mantengono una grande bellezza, e profili e stacchi, vera passione dell'artista ferrarese, risaltano ancora. Di ottima fattura, in particolare, è il san Giorgio in sella al destriero araldico che colpisce il drago. Il mantello della principessa liberata vortica in pieghe d'ineffabile splendore. Alle sue spalle s'intravede, in piccolo, una fiabesca figura di re, e più in là una montagna di forma conica avviluppata da favolosi edifici; sulla destra, un ramoscello di quercia²³ si staglia con metallica nitidezza

contro il cielo cupo.

Giorgio, santo e cavaliere, viene da sempre considerato il patrono della cavalleresca Ferrara. È probabile che lo stesso Tura, nella sua interpretazione convenzionale e araldica della scena, stesse palesando dei tratti «nazionali». Egli aveva recepito la tradizione dell'eroe che uccide il drago e libera la principessa come un'autentica leggenda cavalleresca. Non a caso ogni suo personaggio si adatterebbe a meraviglia allo stemma di qualunque cavaliere. E anche in materia di religione Tura rimase legato ad antiche tradizioni, in ciò differendo dal Cossa, più libero e indipendente. Dalla sua *Annunciazione*, ad esempio, promana un «recondito afflato» che rammenta i devoti artisti trecenteschi. Ma c'è un'altra peculiarità che lo distingue sensibilmente dal Cossa: in quest'ultimo, infatti, tutto è in costante movimento, e persino nei gruppi statici le teste sembrano muoversi con una precisa cadenza. Le figure di Tura invece sono sempre immobili, quasi che a un tratto, colte da sacro terrore, fossero impietrite. Il destriero impennato di san Giorgio non è destinato a posare lo zoccolo a terra, né il cavaliere a ritrarre la lancia conficcata nelle fauci del drago, o la principessa ad abbassare le braccia levate in alto. Ed è forse in questa sospensione dei gesti, quasi stregati da un sonno improvviso, che consiste il fascino particolare dell'arte di Tura. È difficile distogliere lo sguardo dalle linee dei suoi dipinti, così brusche, così stravaganti. In esse alberga un qualche demone che induce, nello spettatore, lo stesso immobile e teso straniamento del quale sono in balia le ieratiche figure concepite dall'artista.

Dopo Francesco del Cossa e Cosmè Tura, la scuola ferrarese produsse ancora alcuni artisti degni di nota; il declino, come per le altre scuole italiane, non sarebbe cominciato fino alla prima metà del XVI secolo. Il momento di transizione alla fine del Quattrocento fece emergere, in diverse città italiane, personalità artistiche interessanti e complesse, tra le quali figura Ercole de' Roberti, nativo di Ferrara e discepolo di Tura. È decisamente un peccato che

in Italia quasi non sia rimasta traccia dei suoi lavori, e che pure i musei europei ne conservino ben pochi.²⁴ Chi ha avuto modo di vedere la sua grande pala d'altare a Milano o i dipinti alla galleria di Dresda²⁵ serberà per sempre nella memoria un'impressione di grandissima forza emotiva e di finezza artistica. Siamo prossimi agli esiti più felici del Rinascimento italiano. Questo geniale maestro, autore della predella di Dresda e della *Manna* custodita a Londra,²⁶ era senza dubbio dotato di spirito complesso e temperamento ipersensibile. E forse furono proprio questa estrema complessità e sensibilità che gli resero difficile sia vivere (morì assai giovane)²⁷ che lavorare. Nella bellezza della sua arte vi è un tratto che la rende fin troppo insolita e ricercata. All'opposto, nulla d'insolito e complesso si rintraccia in un altro artista ferrarese, ossia Lorenzo Costa, discepolo del Cossa. La sua vita e la sua attività si svolsero per lo più a Bologna, ed egli assimilò molto dello spirito eclettico e indulgente di quella città. I suoi ritratti a fresco della famiglia Bentivoglio, nella basilica di San Giacomo Maggiore, recano ancora il segno della lezione del Cossa e, sulle pareti della stessa Cappella Bentivoglio, il paesaggio dei quadri *Trionfo della Fama* e *Trionfo della Morte* rimanda alla migliore tradizione ferrarese. Verso la fine dei suoi giorni, tuttavia, Costa venne meno ai precetti del Cossa. Gli ultimi lavori sono fiacchi, ed eseguiti nello spirito del suo discepolo bolognese Francesco Francia,²⁸ «figlio illegittimo» della scuola ferrarese.

Con l'avvento del XVI secolo anche a Ferrara l'arte smarrì la propria marcata individualità. I più illustri artisti coevi, Ercole Grandi e il Garofalo, si lasciarono catturare dall'eclettismo in auge e non riuscirono a sottrarsi all'influsso, forte e omologante, di Raffaello e della pittura veneziana. Ciò nondimeno, in quel periodo operò un artista di grande originalità e talento, del quale non si può tacere. Le qualità pittoriche dei quadri di Dosso Dossi possono anche essere oggetto di discussione, ma è indubbio che ognuno dei suoi lavori riveli un temperamento insolito e una

seducente inventiva. Dinanzi a ogni opera di Dossi nella quale ci s'imbatte nelle gallerie italiane - molte si trovano a Modena - bisogna soffermarsi. In un'epoca che vide la commistione delle scuole e degli stili, malgrado un sostanziale eclettismo di maniera egli rimase per molti aspetti una figura a sé stante, ben distinta dalla pletora d'imitatori dei genii riconosciuti del tempo. Il suo ingegnoso talento si palesa nella tipologia stessa dei personaggi, nella peculiarità dei gruppi, nel gioco delle tinte dense, «vinose». Dossi si distingue dagli altri per l'inquietudine interiore, per quella permanente eccitazione che merita l'appellativo di romanticismo. A ciò si aggiunga che il suo era un romanticismo di stampo manifestamente letterario, e che egli s'ispirò all'amico Ariosto e al suo fine scetticismo, piuttosto che all'ingenuo Boiardo. Se nel XVI secolo Ferrara aveva perso il ruolo di città degli artisti, era rimasta tuttavia il luogo di elezione dei grandi poeti italiani.

È un vero peccato che Ferrara non abbia una degna collezione di opere dei suoi artisti, un museo cittadino come, ad esempio, quelli di Siena o Perugia. La piccola raccolta che, sotto il nome di «Ateneo», ha sede a Palazzo dei Diamanti non rende per nulla giustizia alla scuola ferrarese. Al viaggiatore non resta che accontentarsi del palazzo in sé, progettato da Biagio Rossetti, architetto locale dell'inizio del XVI secolo.²⁹ Dirimpetto si trova Palazzo Prosperi-Sacratì, più semplice e aristocratico, con una bella parasta d'angolo e un elegante balcone.³⁰ In generale, l'architettura dei palazzi ferraresi si contraddistingue per una nobile modestia. L'unico ornamento delle loro nude mura di mattoni sono le cornici in terracotta di portali e finestre, dal disegno sempre eccellente e molto pulito. L'architettura di Palazzo Schifanoia ha le medesime caratteristiche di modestia e semplicità. Soltanto all'interno, dopo il salone decorato dal Cossa e dai suoi aiutanti, s'incontra una sala adorna di ricchissimi stucchi della fine del XV secolo.³¹ Oggi vi è esposta una collezione di medaglie assai curiosa, che non sfigura al cospetto della raccolta fiorentina del Bargello o di

quella del Museo civico di Bologna. Ne fa parte una serie di superlativi lavori dei migliori medaglisti quattrocenteschi: Pisanello, Sperandio, Matteo de' Pasti. Un tesoro inestimabile d'iconografia estense. Già familiare dagli affreschi, Borso mostra qui, una volta di più, il suo affabile sorriso. Lucrezia Borgia vi appare con la sua testolina, una folta onda di capelli e un profilo invero poco fedele. Ma, più di tutti gli altri, s'imprime nella memoria lo strano profilo del giovane Lionello d'Este, l'amico degli umanisti. Nell'efficace rappresentazione di Pisanello, la testa di questo duca, studioso e sognatore, potrebbe figurare accanto alle effigi sbalzate sulle monete siceliote e della Magna Grecia.

Palazzo Schifanoia si erge ai margini della città, a pochi passi dalle mura di cinta, ai nostri giorni trasformate in passeggiata. Da questi bastioni, un tempo vanto di Alfonso I, maestro nell'arte della guerra, si apre un panorama desolante, che suscita sconforto. In basso si stendono campi paludosi e insalubri; vicino, lungo la strada, case decrepite con imposte che paiono eternamente serrate. Sul terrapieno, le foglie autunnali dei platani cadono una dopo l'altra. Tutti i viali ne sono cosparsi e, su quel tappeto, lo scalpitio di un reparto di cavalleria, di ritorno da chissà dove, produce un suono ovattato. Questi cavalieri richiamano di bel nuovo alla mente i poemi cavallereschi dei poeti ferraresi e le cavalcate di Borso, immortalate dal Cossa a Palazzo Schifanoia.



Fig. 7 Cosmè Tura, *Ritratto di giovane uomo*.

Prima di lasciare Ferrara non si può non visitare la dimora della famiglia Romei, in una delle vie più remote e desolate della città. Dalla strada non si vede che un alto muro ma, non appena la porta si apre e il vecchio custode introduce il visitatore nel cortile, questi, senza neppure rendersene conto, si ferma in preda a profondo turbamento. Perché il cortile di Casa Romei rimedia a un'importante lacuna, che permane dopo il giro per musei e la contemplazione dei vari dipinti. Qui inizi davvero a sentirti avvolto da quel sentimento d'intimità e di sofisticata accoglienza che nelle vie ferraresi le modeste facciate dei palazzi, pur con i loro raffinati ornamenti in terracotta, lasciano solo intuire. Lo sa il cielo in virtù di quale prodigio questo sentimento rimanga ancora vivo in mezzo alla più completa rovina! Casa Romei ha avuto una sorte crudele: è stata monastero, caserma, ricovero per profughi che, nelle stanze, accendevano fuochi per prepararsi il pasto. Le pitture che la decoravano - per gran parte lavoro eccelso di un artista ancora ignoto ⁻³² hanno lasciato solo poche tracce: alcuni soffitti, frammenti di fregi, qualche chiazza a malapena visibile qua e là sulle pareti. La casa appartiene ora al ministero della Pubblica Istruzione e, come fanno i ministeri in ogni parte del mondo, esso ha cominciato a valutare l'ipotesi di un buon restauro.³³ Per il momento, tuttavia, conservatore in carica, nonché restauratore per nulla temibile, è il vecchio custode, che coltiva un orticello in cortile mentre la sua bambina accudisce una gazza azzoppata sotto le eleganti logge, sede un tempo degli svaghi estensi.

Casa Romei è una sorta di paradigma che aiuta a formarsi un'idea più precisa della Ferrara dell'epoca. Tutti i racconti sull'opulenza e lo splendore della corte estense devono misurarsi con la modestia e la schiettezza di questa casa di dignitari. Bisogna tenere a mente che il ducato era un piccolo stato-possedimento, dove la vita di corte era più semplice, naturale e accogliente rispetto alle grandi e macchinose monarchie europee. Ferrara somigliava, piuttosto, ai ducati tedeschi del XVIII secolo. Con una

differenza essenziale: se questi ultimi cercavano di imitare pedissequamente irraggiungibili ideali francesi, Ferrara, all'opposto, fu il seme da cui germinarono tutte le bellezze sfoggiate dalla corte dei Luigi. Essa era la patria di quella vita di corte, sempre festosa, che poeti e artisti avrebbero ostinatamente vagheggiato per i tre secoli a venire.

BOLOGNA

O singular dolcezza del sangue bolognese!

BOCCACCIO, *Decamerone*, VII, 7¹

Al viaggiatore del nostro tempo, Bologna appare come la città ideale dove riposarsi da uno zelo fin eccessivo nella ricognizione di musei e chiese. Dopo gli svariati prodigi di Padova e Ferrara, e prima di ciò che promette Firenze, qui si possono trascorrere alcune giornate libere da frenesia artistica, ma senz'affatto annoiarsi. Bologna ha un tratto di leggerezza che allieta l'occhio ed è gradevolmente poco impegnativo. Attorno si stendono i campi di grano più ricchi d'Italia, e fertilissimi vigneti dai quali si ottiene un vino rinomato. Non esiste altro luogo che offra con tanta abbondanza e varietà, e a un costo a tal punto irrisorio, qualunque cibo immaginabile. Non è dunque un caso se gli italiani la chiamano «*Bologna la grassa*».²

Ma Bologna è altresì nota come «*la dotta*»,³ e la sua antica università giustifica appieno tale attributo. A prima vista, l'associazione tra abbondanza e dottrina sembrerà singolare, e richiamerà alla mente la figura che incarna Bologna nella *Commedia dell'arte*, il *Dottor Balanzone*.⁴ In realtà, non c'è davvero alcunché di contraddittorio fra il prosperare delle risorse locali e la contestuale nascita dell'università. Agli albori del sistema educativo italiano, questa istituzione venne fondata da giuristi, gente pragmatica. Non fu qui, ma a Parigi, che Dante seguì le lezioni di teologia, la «scienza divina». Ed essa non andò mai famosa per i suoi umanisti, come invece l'università di Padova nel XV secolo. Il buon senso ha sempre preservato la città da passioni troppo astratte.

Nel corso di otto secoli, l'università si è amalgamata alla vita bolognese in modo sorprendente. Nel Seicento, essa fu un vivaio d'innomerevoli «accademie» locali. Durante il Settecento, secolo così avido d'erudizione, i personaggi che gravitavano attorno all'università conferirono alla società bolognese un connotato peculiare. E fu proprio la società, sotto forma di belle donne, cene luculliane, conversazioni dotte e buoni concerti, a rendere popolare la Bologna dell'epoca. Essa era la seconda città dello Stato Pontificio, dopo Roma, e il cardinale legato rappresentava la prima autorità ecclesiastica dopo il papa. I viaggiatori vi soggiornavano a lungo e se ne andavano con enorme dispiacere. Bologna era ospitale con tutti: nei salotti de Brosses poté far mostra del suo brillante intelletto; la fame di conoscenza di Goethe vi trovò abbondante nutrimento; Casanova rimase colpito dalla sua disinvoltura e prodigalità nell'offrire ogni piacere possibile. Stendhal, poi, le è debitore per molte splendide pagine di *Roma, Napoli e Firenze*. Lo scrittore vi trascorse due settimane, facendo visita a colti prelati, vagando per le antiche chiese in compagnia di Shelley, assistendo alla lettura della *Parisina* di Byron circondato da bellezze locali e dai loro languidi ammiratori, conversando dei quattro tipi di amore con la meravigliosa e intelligente signora Gherardi. «Mi pare che Bologna» scrive «abbia molto più spirito, fuoco e originalità di Milano; e i caratteri, soprattutto, sono più aperti. Nel giro di quindici giorni sono diventato ospite gradito presso più famiglie di quante avrei potuto trovarne a Milano in tre anni».⁵

Il viaggiatore di oggi non sente l'obbligo di conoscere la vita delle città in cui è stato attratto da interessi artistici o storici. In questo modo, però, egli si priva dell'opportunità di capire se la società bolognese abbia conservato, almeno in parte, la grazia dei tempi che furono. Le sue impressioni frettolose percepiscono soltanto il vago clima intellettuale che caratterizza Bologna in misura maggiore rispetto a molte altre città italiane. È la forza della tradizione. Forse proprio questa forza ha fatto sì che l'ultimo rimarchevole

poeta e storico della letteratura italiano, Giosuè Carducci, si sia stabilito a Bologna, pur essendo originario della Toscana. O può darsi che per un uomo con la libertà di scegliersi il luogo dove vivere, questa città presenti ancora un'attrattiva legata alla sensazione di leggerezza priva di vacuità, di soddisfazione senza ottundimento, di vitalità che non si accompagna a vanità e di cultura scevra di pedanteria. Girare per le vie di Bologna è un piacere, e neppure i portici senza fine riescono a renderla monotona e tetra come Padova. Piacevole è anche il sonoro zampillio della splendida fontana del Nettuno nella piazza principale, attorniata da pittoreschi edifici antichi.

Su questa piazza guarda l'enorme facciata incompiuta di San Petronio, la più grande chiesa bolognese. Ancora oggi gli abitanti tengono a precisare, con orgoglio, che essa è più grande di Santa Maria del Fiore a Firenze. Le loro parole riecheggiano la secolare rivalità fra le due città. È curioso che tale rivalità sia sempre stata pacifica, evitando così che si versassero i fiumi di sangue sparsi nei conflitti di Firenze con Pisa o con Siena. Ma la virulenza che segnò quelle discordie tra parenti prossimi non poteva contagiare Bologna: essa era troppo distante da Firenze, e non erano tanto gli Appennini a separarle, quanto un profondo divario spirituale. Laddove a Firenze tutto era grandioso, geniale, passionale, estremo, qui ogni cosa era modestia, talento, sensibilità e ragionevolezza. Il destino storico di Bologna appare di taglia e fattura del tutto diverse rispetto a quello di Firenze. Tra le due, dunque, una vera e propria rivalità non aveva alcun motivo di esistere. Né San Petronio, malgrado le sue dimensioni, né altre chiese bolognesi possono mettere in ombra le grandi chiese fiorentine. Quanto di più bello si vede in San Petronio è per giunta opera di un maestro toscano: i rilievi del portale, preannuncio di Michelangelo, sono infatti frutto del lavoro di Jacopo della Quercia, scultore senese. I Bentivoglio, dinastia che resse la città nel XV secolo, erano poi di tutt'altra statura rispetto ai Medici. Sulle medaglie di Sperandio

conservate nel Museo civico, o negli affreschi di Lorenzo Costa a San Giacomo Maggiore, i volti dei Bentivoglio non sono altrettanto raffinati e spirituali. Difficile dar credito alla loro leggendaria discendenza da Enzo, re poeta e re prigioniero, figlio dell'imperatore Federico II.⁶

Questa città, dove da secoli la vita scorre in modo accogliente e gradevole, non ha avuto in sorte di compiere alcunché di grande. Bologna non ha mai attinto i culmini della creazione artistica, non ha dato all'Italia un genio, un santo o un eroe. Si è tentati di credere che i campi fecondi e i grassi pascoli dai quali la città è circondata abbiano impedito all'immaginazione di artisti e poeti di prendere il volo. Nell'infinita estensione dei suoi prati, giardini e vigneti, nulla rammenta l'austerità dei paesaggi del Valdarno o del senese. A un primo sguardo, la veduta di Bologna dalla collina di San Michele in Bosco somiglia a quella di Firenze da San Miniato. Ma già dopo un attimo il cuore percepisce con malinconia l'assenza dei cristallini colli fiesolani, degli orizzonti azzurreggianti, degli ulivi argentei, del nobile colorito brunastro della pietra fiorentina, della cupola di Brunelleschi. Le mura un po' più chiare, le tegole un po' più rosse, le strade diversamente orientate in breve prendono il sopravvento sull'armoniosa immagine di Firenze scolpitasi per sempre nella nostra mente. Paragonata all'eterno profilo del campanile di Giotto, l'esile guglia della pendente torre degli Asinelli non può che imprimere, nella memoria, solo una labile traccia.

Se per un qualche sortilegio un uomo vissuto un secolo fa potesse leggere quanto scrivo ora, ne rimarrebbe non poco stupito. Ma davvero, esclamerebbe, parliamo di quella stessa Bologna che fu patria di una scuola pittorica e culla della rivoluzione artistica nota sotto il nome di «secondo Rinascimento»? Come si può parlare di mediocrità artistica, quando una città pullula di opere dei tre Carracci, di Domenichino, Francesco Albani, Guido Reni, Giovanni

Lanfranco, Guercino e dei loro innumerevoli allievi? Questo è lo strano destino di passioni e simpatie artistiche: ognuno di noi potrebbe menzionare un esempio dei mutamenti cui è andata incontro la considerazione dei fenomeni artistici negli ultimi cinquant'anni. Nessuno di questi mutamenti, tuttavia, è stato altrettanto brusco e inopinato, e in nessuno l'atteggiamento corrente ha segnato un divario tanto profondo rispetto al passato, quanto nel caso della scuola bolognese. Universale riconoscimento e ammirazione si sono convertiti a un tratto in deciso rifiuto e totale indifferenza. Maestri che solo un secolo fa erano annoverati nell'eletta schiera dei più grandi e riveriti, oggi non destano alcun entusiasmo, alcun interesse. E l'ironia della sorte va oltre, tanto che questi artisti, un tempo celeberrimi, sono prossimi a scivolare nella schiera dei dimenticati, dove rimarranno in attesa che qualcuno li riporti in auge.

Tra il XVIII e la prima metà del XIX secolo, il viaggiatore colto e l'amante delle belle arti guardavano a Bologna come a uno dei più importanti centri artistici italiani. La fama del suo patrimonio pittorico e delle sue chiese era seconda forse solo alla fama di Roma, e valeva quella di Firenze e di Venezia. Per convincersene, basta leggere de Brosses e Stendhal. Negli appunti di viaggio del grande ritrattista inglese Reynolds, a Bologna è dato più spazio che a Firenze,² poiché egli ritenne suo dovere non omettere neppure una chiesa che ospitasse una pala d'altare di Domenichino o di Guido Reni, e neppure un palazzo affrescato dai Carracci o da Albani. A lungo la Pinacoteca di Bologna è stata una delle prime gallerie europee. Le sue eleganti sale, ora quasi sempre deserte, erano testimoni di entusiasmi pari a quelli suscitati dagli Uffizi o dal Louvre.

Per i viaggiatori dell'epoca, insomma, i meriti artistici di Bologna erano fuori discussione. In tutte le coeve storie dell'arte si legge che, dopo Michelangelo e gli ultimi veneziani, in Italia l'arte era presto caduta in declino, e che l'onore della sua rinascita spettava a un pittore bolognese, Ludovico Carracci. Questi, insieme con i parenti Agostino e

Annibale Carracci, sviluppò metodi e principi che avrebbero dovuto preservare l'arte, una volta per sempre, dal rischio del declino. Alla fine del XVI secolo egli fondò a Bologna un'accademia, alla quale si forgiarono protagonisti del «secondo Rinascimento» quali Domenichino, Albani e Guido Reni. Vide così la luce la nutrita scuola bolognese, destinata a riempire delle proprie opere non solo la città natale, ma anche Roma e altri centri italiani. Nel secolo XVII essa fece furore, e la sua fama conquistò l'Europa. Secondo opinione diffusa e condivisa, i Carracci, Domenichino e Guido Reni erano allo stesso livello dei grandi maestri rinascimentali - Raffaello, Michelangelo, il Correggio e Tiziano. Gli artisti bolognesi trovarono un biografo nel conte Malvasia, che divenne il loro Vasari. Nel suo *Felsina pittrice*,⁸ questo fervente patriota rivendicò il primato della scuola bolognese su tutte le altre scuole italiane.⁹



Fig. 8 Lorenzo Costa, *Madonna in trono col Bambino e i ritratti di Giovanni II Bentivoglio e della sua famiglia.*

La reputazione dei bolognesi, consacrata da due secoli di ammirazione, sembrava quanto mai solida. Ma crollò rovinosamente non appena si cominciarono a capire e ad apprezzare gli artisti italiani che avevano preceduto Raffaello, e non appena la fede nel sistema dell'accademia s'indebolì. Si capisce perché: da un lato, la scuola bolognese si trovava agli antipodi della pittura quattrocentesca; dall'altro, l'accademia dei Carracci fungeva da modello per tutte le accademie europee. Rinnegando i bolognesi, la nostra epoca non fa che dimostrare la logica del gusto artistico, quella stessa logica che aveva reso ciechi, davanti alle bellezze di Botticelli e Piero della Francesca, coloro i quali si erano formati su Domenichino e Guido Reni. Il colpo di grazia alla scuola bolognese (poteva andare altrimenti?) fu dato dalla letteratura del paese che per primo aveva riconosciuto il valore dei predecessori di Raffaello e se n'era innamorato. Con la sua tipica, profetica severità, Ruskin scrisse di Domenichino: «L'uomo che ha dipinto la *Madonna del Rosario* e il *Martirio di sant'Agnese*, entrambi alla Pinacoteca di Bologna, è evidentemente e assolutamente incapace di combinare alcunché di buono, di grande o di giusto in qualsiasi campo, modo o genere».¹⁰

Le ragioni di una condanna tanto dura sono comprensibili: essa fu pronunciata a caldo, per difendere un'iniziativa grande e giusta. Cos'altro avrebbe potuto dire di Domenichino chi, come Ruskin, aveva scoperto in tutta la sua freschezza e purezza l'arte di Giotto? Nondimeno, ora che la nostra attitudine verso la scuola bolognese, così come verso la prima scuola italiana, è più serena e critica, le parole di Ruskin appaiono ingiuste. Oggi nessuno si sognerebbe di negare che Domenichino era un artista alquanto dotato, e capace di produrre diversi lavori di buon livello. Dando uno sguardo ai suoi sfondi paesaggistici e alle sue opere di soggetto mitologico, non faticiamo a capire perché Poussin lo tenesse in alta considerazione. La sublime arte di Poussin è legata alla sua per vie abbastanza dirette. E desterà sorpresa, ma un quadro incantevole come *Il peccato*

originale, alla Galleria Pallavicini Rospigliosi di Roma, dimostra addirittura che i tipici tratti del primitivista tanto apprezzati da Ruskin non erano affatto estranei allo spirito di Domenichino.

Domenichino, peraltro, non fu l'unico artista bolognese di talento. Gli ovali di Albani, pur non essendo granché impegnativi, sono per lo più dipinti con grazia. La famosa *Aurora* di Guido Reni, per il Casino Pallavicini Rospigliosi di Roma, rivela un grande maestro e un rimarchevole colorista. Altri suoi lavori sparsi per l'Italia sono prova di un temperamento tutt'altro che dozzinale, come ad esempio lo splendido *chiaro scuro*¹¹ del Museo civico di Pisa.¹² Annibale Carracci disegnava con eccezionale energia, e talora la sua pittura si elevò audacemente alle altezze del Correggio. Come decoratore di chiese barocche, Lanfranco era inarrivabile, il che è testimoniato dalle sue volte sfarzose e brillanti. Il Guercino, infine, aveva ereditato dai grandi pittori veneziani una rara forza nella macchia.

È probabile che anche fra gli altri innumerevoli seguaci della scuola bolognese vi siano stati artisti contraddistinti da un talento originale e degno d'interesse. Presto impareremo a guardarli in modo più critico e consapevole di quanto non sappiamo fare ora. È giusto, nonché doveroso, che ai bolognesi sia rivolta la medesima attenzione riservata ad altre scuole e ad altre epoche. Se li giudichiamo *en bloc*,¹³ corriamo il rischio di sottovalutare, senza ragione, degli autentici valori artistici. L'origine della nostra antipatia verso i pittori bolognesi può essere comprensibile e motivata, ma superarla è un imperativo. Va detto, tuttavia, che Bologna è il luogo meno indicato per farlo, poiché è proprio nelle gallerie e nelle chiese locali che le tele dei Carracci e dei loro compatrioti producono l'impressione più penosa e sgradevole. Proprio qui è in bella vista il peggio della scuola bolognese, mentre il talento individuale dei singoli artisti rimane in secondo piano. A Bologna riesce difficile studiare le interessanti peculiarità di Domenichino, Guido Reni e Albani, giacché qui tali peculiarità furono

sacrificate, quasi completamente, alla famigerata dottrina che ispirava l'accademia dei Carracci. Ogni quadro e ogni affresco ci appaiono come una sorta di manifesto del programma artistico della scuola bolognese.

Non è racchiusa nel talento dei singoli artisti la ragione del loro prolungato successo e del rapido declino che seguì, ma in questo programma, in questo credo. I Carracci non facevano segreto dei loro principi, per i quali coniarono anche un'adeguata definizione. La scuola bolognese, infatti, non ricevette il nome di «eclettica» in epoca successiva: furono i suoi stessi esponenti a chiamarla tale, e con piena consapevolezza e intenzione. L'eclettismo fu la formula esatta dell'accademia, il suo ben definito programma, la sua legge applicata senza deroghe. Eccezioni, certo, ve ne furono, ed è per questo che noi conosciamo almeno in parte le qualità individuali dei migliori artisti bolognesi. Ma tali eccezioni andavano incontro all'immane disapprovazione degli eclettici stessi e della loro guida, il fondatore della scuola Ludovico Carracci, ostinato sino al fanatismo.

Carracci fu persona di rara convinzione ed energia. Tale tempra di uomini emerse in quella che i manuali di storia chiamano «età della reazione cattolica». Nello spirito, i fondatori della Compagnia di Gesù erano per Carracci come fratelli di sangue. L'infinita fermezza, l'attitudine a guidare il prossimo, l'ardore intellettuale e l'amore per l'organizzazione erano tratti condivisi. I gesuiti, dopo aver studiato nelle persone le sfumature caratteriali e le peculiarità di pensiero, selezionavano le qualità più confacenti al fine di plasmare i servitori ideali per la Chiesa militante. Ludovico Carracci faceva la stessa cosa con le opere dei grandi maestri rinascimentali, prendendo da ognuno ciò che riteneva migliore. Dalla fusione di tutte queste qualità sarebbe nato, secondo la sua convinzione, un artista nuovo, ideale. Ma in Ludovico stesso c'era assai poco dell'artista, e lo sguardo perspicace di Tintoretto se ne accorse; tanto è vero che l'ultimo grande vecchio del

Rinascimento consigliò al giovane bolognese, malgrado tutta la diligenza di cui faceva sfoggio, di abbandonare la pittura.¹⁴

Ludovico Carracci, tuttavia, non gli prestò ascolto. La sorte, del resto, stava dalla sua, e la professione di eclettismo godeva allora la massima approvazione. Il suo primo successo fu il coinvolgimento dei talentuosi parenti, Agostino e Annibale Carracci. Poi entrarono nella sua bottega anche Domenichino, Albani e Guido Reni. L'insigne accademia era fondata. Il suo *credo*¹⁵ trovò espressione in un sonetto composto da Agostino Carracci. «Chi farsi un bon pittor cerca, e desia / Il disegno di Roma habbia alla mano, / La mossa, coll'ombrar Veneziano, / E il degno colorir di Lombardia. // Di Michel Angiol la terribil via, / Il vero natural di Tiziano, / Del Coreggio lo stil puro, e sovrano, / E di un Rafel la giusta simetria. // Del Tibaldi il decoro, e il fondamento, / Del dotto Primaticcio l'inventare, / E un pò di gratia del Parmigianino».¹⁶

Non credo debba sorprendere se, nel Seicento, questa ingenua formula eclettica ebbe tanta diffusione. Per i due secoli e mezzo a venire tutte le accademie, tutti i teorici dell'arte e tutte le autorità sovrane in questioni pittoriche, in sostanza, non avrebbero fatto altro che svilupparla. Esito naturale di tale formula fu il concetto di *beau ideal*,¹⁷ in virtù del quale fu dipinta una congerie di tele accademiche inutili e prive di vita. Nei suoi *Discorsi sull'arte*,¹⁸ che peraltro contengono passi di grande profondità e freschezza, Reynolds dimostra spesso di essere un diretto seguace di Carracci. A suo avviso, il miglior modello di un compiuto concetto di stile era quello offerto dal fondatore della scuola bolognese. Reynolds afferma che «tutta la bellezza e la grandezza dell'arte ... consistono nella capacità di superare le singole forme, i costumi e le peculiarità locali e i dettagli, di qualunque natura essi siano».¹⁹ Ma la forma universale, il «bello ideale» si attingevano soltanto attraverso lo studio delle opere dei grandi maestri. Per Reynolds, «in parole povere, l'invenzione non è molto più che una nuova combinazione d'immagini già raccolte e depositate nella

memoria».²⁰

L'eclettismo, inteso come fede nella possibilità di conseguire la perfezione per mezzo di un procedimento di selezione e ricomposizione, è vecchio come il mondo, e come l'arte stessa. Il sonetto di Agostino Carracci ricorda da vicino un pensiero di Luciano di Samosata sulla scultura: «Or io ti mostrerò, come posso, un'immagine composta di tutte queste [le statue più belle], e che abbia il meglio di ciascuna ... Da quella di Cnido piglia il solo capo; ché il resto del corpo, che è nudo, non bisogna: la chioma, la fronte, e le ben delineate sopracciglia diamogliele come le fece Prassitele; negli occhi mettile quella languidezza, quel riso, quella grazia che Prassitele mise in quelli; le gote e tutto il dinanzi del viso le dia Alcamene da quella degli Orti; ed anche la sveltezza delle mani, la proporzion delle palme, e la mollezza delle dita sottili in punta da quella degli Orti. Fidìa le darà il contorno di tutta la faccia, la schiettezza delle guance, la simmetria del naso della sua Lennia; e la compostezza della bocca, ed il collo dell'Amazzone. Calamide l'adornerà della verecondia della sua Sosandra, e di quello stesso sorriso dignitoso e lieve: e le darà l'acconcezza e decenza delle vesti anche della Sosandra, se non che ella avrà scoperto il capo. E che statura le daremo? Quella della Venere di Cnido: ce ne darà la misura anche Prassitele».²¹

L'eclettismo di Luciano è sintomo di un'epoca di profondo declino della scultura greca, così come quello dei bolognesi testimonia il declino che inizia a manifestarsi nella pittura italiana alla fine del Cinquecento. Gli eclettici non si rendevano conto che teoria e pratica della loro attività erano integralmente espressione di tale declino. Nell'arte a ogni epoca classica segue una fase di esaurimento, che interviene quando le strade sono state tutte percorse e ogni mezzo espressivo ha avuto compiuta applicazione. L'artista cessa allora di rivolgersi alla natura e ai suoi tesori, come fosse inibito dai suoi grandi predecessori. Comincia a guardare ogni cosa con i loro occhi, mentre, per lui, il mondo non esiste più: esistono solo quadri. Egli non contempla alcuna

possibilità di creare che non consista nella decostruzione delle opere esistenti in unità elementari, e nella loro successiva ricomposizione in nuove forme. L'artista pensa che la bellezza si possa copiare da altri, e così perde di vista un punto fondamentale, ossia che la bellezza si genera ogni volta nel corso stesso del processo creativo.

Ecco come nascono le scuole eclettiche. Semplificando, si può affermare che dal Rinascimento in avanti, con qualche isolata eccezione, la pittura rimase sotto tale ascendente. E risultò impossibile intuire la debolezza della scuola bolognese finché la sua arte continuò a vivere in quella stessa temperie spirituale che l'aveva prodotta. Ma non appena la bellezza e la profondità dell'arte arcaica furono comprese, non appena imparammo ad amare e apprezzare la Grecia antica e l'Italia del XIV e del XV secolo, allora la gloria della scuola bolognese ebbe una fine repentina, e contestualmente mutò la nostra percezione degli artisti dell'epoca classica. Se, per un uomo del Settecento, Raffaello, Michelangelo e il Correggio erano interessanti solo in quanto punto di partenza dell'accademia bolognese e di varie altre istituzioni analoghe, per noi il Cinquecento, piuttosto, ha significato come momento culminante, come punto di arrivo dei percorsi seguiti dall'arte quand'era al massimo della pienezza e della bellezza.

Agli artisti bolognesi non si potrà mai negare, se non altro, un certo fascino sotto il profilo psicologico. Di recente questo aspetto ha trovato partecipe riscontro nella prosa, teatrale e barocca ancorché genuinamente appassionata, di Maurice Barrès. Per bocca del suo protagonista, egli sacrifica senza tanti scrupoli «le oneste fatiche di Giotto all'elevatezza e alla potenza di Domenichino, al vigore e alla grazia soave di Guercino».²² Egli vuole conoscere solo «pittori patetici, quelli che amavano Byron e Stendhal e che la nostra epoca disprezza, in attesa che una corrente nuova li riporti in auge ... Onore agli artisti» esclama «che dipinsero l'energia e l'entusiasmo in azione!».²³ I tratti individuali che, in deroga ai precetti dell'eclettismo,

trapelano nei quadri dei bolognesi, assieme alle testimonianze raccolte con venerazione dal loro biografo, il conte Malvasia, eccitano l'immaginazione e destano grande curiosità. Erano davvero caratteri interessanti, figure pittoresche. Si deve pensare a una rara complessità di spirito, quando i racconti sulla vita isolata, monastica di Domenichino vengono raffrontati con la crudeltà di alcuni suoi lavori e con la soavità di altri. La figura di Albani appare invece integerrima, con la bella moglie che posava come modella per tutte le dee, e una dozzina di figlioletti ai quali s'ispirava per le ghirlande di amorini. E poi Guido Reni: bello come una fanciulla, vergine (a detta dei compagni) e tanto pudico da fuggir di bottega alla vista di un nudo;²⁴ ma, nello stesso tempo, d'indiscussa, fin stucchevole sensualità nei quadri e, *dulcis in fundo*, fanatico del gioco d'azzardo.

Questi uomini erano in costante competizione tra loro: talvolta l'antagonismo era dissimulato, ma in qualche caso sfociava in guerra aperta. Agostino e Annibale Carracci, a lungo nemici, ricomposero i propri dissidi solo per ostacolare con svariati intrighi il troppo fulgido successo che Guido Reni stava ottenendo a Roma. Lanfranco provava per Domenichino un tale livore che, alla morte di quest'ultimo, più d'uno lo accusò di aver avvelenato il rivale. L'esistenza di questi insigni artisti della scuola bolognese ha sempre un connotato drammatico, o meglio teatrale. Se non altro è materiale per una pittoresca tragedia storica, come dimostra il fatto che vi s'ispirò persino il nostro Kukol'nik.²⁵ Ma quanto è distante, tutto ciò, dai buoni costumi e dalle anime radiose del Quattrocento! Quanto sono dissimili questi caratteri, cupi e sinistri come la pittura stessa della scuola bolognese, dal carattere di un Donatello, di un Mantegna, di un Benozzo Gozzoli e di un Luca Signorelli!

Non è dunque un caso se la scuola eclettica vide la luce nella dotta e pragmatica Bologna. E anche la soave amabilità e la manierata bellezza, tipiche di molti suoi adepti, sono in piena armonia con il carattere della città. Perché questi attributi della «bolognesità», a quanto è noto, esistevano già

prima che nascesse l'accademia dei Carracci. Nel XV secolo, era stata Ferrara a impartire a Bologna la sua educazione artistica. E se i lavori che il maestro ferrarese Francesco del Cossa vi eseguì sono ancora virili, e non recano alcuna traccia di mollezza né di rilassamento, lo stesso non può dirsi del suo discepolo Lorenzo Costa, stabilitosi a Bologna. Francesco Francia, poi, discepolo di Costa e bolognese di nascita, era già a tutti gli effetti un «bolognese», sia per l'attitudine eclettica che per la leziosa effeminatezza. Si pensi alla bellezza stucchevole e all'artefatta devozione delle sue Madonne, alla sua pittura patinata: siamo appena a un passo da Guido Reni. Nell'oratorio di Santa Cecilia si conservano alcuni affreschi di Francia e di altri artisti bolognesi coevi. A cavallo tra XV e XVI secolo, in nessun'altra città italiana si nota una simile indifferenza degli artisti verso i compiti essenziali dell'arte. Francia e i suoi colleghi non ambivano alla bellezza del tratto, né alla potenza della forma, né alla pienezza del colore. E non s'interessavano nemmeno al contenuto, incapaci com'erano di mettersi al servizio della religione o della rediviva poesia dei miti classici. La priorità era piacere, riuscire graditi. Nei loro lavori si percepiscono un'immaginazione indolente e un superficiale autocompiacimento. Contemplandoli, si potrà magari esclamare con Boccaccio: «*O singular dolcezza del sangue bolognese!*».²⁶ Nondimeno, sarà impossibile non rivolgere il pensiero a diverse e più genuine creazioni, ad altri artisti e ad altre città, toccate da un'autentica grazia divina.

In ultima analisi, la dotta, placida e cordiale Bologna non è poi così prodiga di soddisfazioni estetiche; induce, piuttosto, a riflettere sull'arte. Grazie al cielo, posso dare degna conclusione a questi ricordi con un episodio che, decisamente, non ha nulla a che spartire con l'algido fervore e l'artificiosità della pittura eclettica. Torno con la mente a una sera di settembre, e all'ampia piazza antistante le alte

mura della chiesa di San Francesco. Nella piazza di questo quartiere povero, popolare, ancora oggi si può assistere a spettacoli di *burattini*,²⁷ estrema eco della vecchia Commedia dell'arte italiana. A mano a mano che imbrunisce, e che le prime stelle e i rari lampioni della periferia si accendono, il pubblico si raduna sulla piazza. Il baracchino dei commedianti comincia a illuminarsi dall'interno, con un'aura di mistero che alimenta la trepidazione di una folla di bambini. Gli adulti prendono posto sulle sedie, disposte in file davanti al teatrino. Gli spettatori di questa povera e infantile rappresentazione sono già di un composto buonumore, i loro movimenti hanno la nobile grazia che contraddistingue solo il popolo italiano. E pensare che, sulla scala del progresso, questa gente non è arrivata neppure al cinematografo!

Trascorrono alcuni minuti di attesa, inframmezzati da un parlottio sommesso, dalle risa dei bambini e dagli strilli del venditore di dolciumi: «*Caramelle, caramellone!*».²⁸ Si è fatto ormai buio, già la luna si leva sopra il tetto della vicina chiesa, ed ecco che, a un tratto, s'ode un campanello, cala il silenzio e il piccolo sipario solennemente si apre, rivelando una piccola scena illuminata. I burattini interpretano una lunga storia romantica (cinque interi atti) della quale è protagonista Rinaldo di Montalbano. Ma al pubblico, va da sé, interessano più che altro le battute in dialetto dell'arlecchino locale, Fagiolino, e le peripezie dell'immane Dottor Balanzone.²⁹ Gli ultimi esponenti dell'arte dei *burattini*³⁰ si dedicano al loro mestiere con la tipica serietà degli italiani, che nello svago sono seri proprio come bambini. I burattini «recitano» con grande maestria, guidati da mani tanto esperte che, persino nei momenti di concitazione, i loro movimenti non appaiono mai scoordinati. Non schiamazzano affatto, e si azzuffano di rado. Il sale dello spettacolo sta tutto nel contrasto tra la solenne dizione tragica dei personaggi principali, in schietto dialetto toscano, e le battute di Fagiolino, che usa un gergo bolognese abbastanza rozzo.

Il pubblico applaude diligentemente e si diverte di cuore; allorché il quinto atto giunge al termine, si rammarica che tutto sia durato così poco e, senza darsi pensiero della propria povertà, getta qualche soldo di rame nel cappello dell'attore. Non resta che riporre le sedie e pulire la piazza per il mercato dell'indomani, quando i contadini porteranno a vendere la frutta autunnale coperta dalla guazza mattutina ed enormi grappoli d'uva. Quasi presentendo l'imminenza dell'inverno, le donne se ne vanno via imbacuccate negli scialli e portano a casa i bambini. La piazza si svuota e la folla a poco a poco si dirada, scambiando battute e amichevoli saluti. Né la notte, né l'idea dell'inverno vicino, né la povertà sono in grado d'infrangere la semplice armonia racchiusa nei cuori di queste persone, che assistono al teatro dei burattini con gioia radiosa; la stessa con cui, cinquecento anni orsono, in questa medesima piazza i loro antenati assistevano alle sacre rappresentazioni.

MAUSOLEO

A Ravenna esistono ancora prototipi di albergo italiano che richiamano alla memoria le locande dove Don Chisciotte trovava riparo per la notte. Un forestiero abbastanza temerario da alloggiare in un albergo di tal fatta sarà ricompensato dal pittoresco spettacolo di una scala ingombra di fiaschi di vino impolverati, o dalla vista su un cortile in penombra dove gli asini sbuffano e masticano, dove dal cancello una cuoca arruffata offre da mangiare a un aitante fabbro, dove riecheggia una conversazione fra certe ombre che somigliano ai mulattieri incontrati, in luoghi simili, dall'indimenticabile hidalgo. Se poi l'albergo affaccia sulla piazza del mercato, questo forestiero rimarrà alquanto sconcertato dal frastuono che la sera tardi, o di primo mattino, giunge dalle strade di Ravenna, la «quieta» e «morta» città celebrata da poeti e viaggiatori.

Il giorno dopo, tuttavia, ci si rende conto che qui il frastuono è limitato a un'unica via adiacente al mercato, e che di conseguenza la fama poetica della grande città non ha da soffrirne. Nelle altre zone non si vede anima viva e, sulle ampie piazze attorno alle chiese antiche, non c'è che il frusciare solitario di tiepide ventate. La città, deserta e silente, trasmette il tipico senso di pace della provincia. Nell'aspetto esteriore di Ravenna non c'è la magniloquente ostentazione di un destino tragico. La grandezza trascorsa non si palesa in forma di pittoresche rovine, ma rimane sepolta in fondo, sotto i sedimenti di diverse civiltà. Qui il passato sembra essersi ritratto nella penombra del mausoleo, per sottrarsi alla luce diurna delle strade. Attorno al mausoleo, invece, si svolge la normale vita di una cittadina di provincia. Poiché, di fatto, oggi Ravenna non è una città morta, bensì il centro di una florida regione agricola; il che rende tanto più tragica la sorte dei suoi grandi monumenti.

L'insulsa agiatezza delle vie scialbe e insignificanti che li circondano suscita, con più intensità di qualsiasi rovina, penose riflessioni sullo strapotere del tempo.

A Ravenna, poche chiese dei primi secoli cristiani si sono salvate. Le altre sono state distrutte durante le lotte intestine del Medioevo e le guerre rinascimentali, o a causa dei deleteri restauri operati dagli architetti settecenteschi, più pericolosi per i monumenti antichi delle stesse invasioni barbariche.¹ All'esterno tutte queste chiese sono affatto disadorne, in perfetto accordo con la tradizione paleocristiana. Edifici all'apparenza tetri e persino sgraziati, dove solo le pietre scurite trasmettono una profonda impressione di secolare santità. Sono l'ornamento interiore e, in particolare, gli splendidi mosaici a giustificare appieno la fama di Ravenna. L'interno delle sue chiese, infatti, custodisce le creazioni di un'arte un tempo fiorente, ma ormai tanto remota che ai nostri occhi la sua grazia quasi arcana ha del prodigioso.

Purtroppo, in nessuna chiesa di Ravenna le decorazioni musive sono sopravvissute in condizioni di perfetta integrità. A San Vitale, tempio giustiniano, sono rimasti solo i mosaici dell'abside e del presbiterio, mentre quelli che ornavano la cupola e l'intero sistema di archi e gallerie, specificamente concepito per la decorazione musiva, non si sono conservati. Ci vuole un certo sforzo per immaginare come apparisse il tempio all'epoca degli esarchi: una struttura leggera e luminosa interamente ricoperta di mosaici, frutto, fino al più minuto dettaglio, di un lavoro raffinato e meticoloso, del quale ancora possono dare un'idea soltanto i capitelli scolpiti delle colonne. All'opposto nella basilica di Sant'Apollinare Nuovo, fatta edificare da Teodorico il Grande, si sono salvati i mosaici sulle pareti della navata centrale e sono andati perduti quelli dell'abside. Nell'altra basilica, Sant'Apollinare in Classe, fuori città, di nuovo sono sopravvissuti solo i mosaici absidali. A Ravenna, insomma, non esiste una chiesa in grado di dare un'impressione esaustiva del decoro musivo, come la Cappella Palatina di Palermo o il duomo di

Monreale. In compenso, qui si sono perfettamente conservate alcune piccole cappelle, quali il battistero² e il mausoleo di Galla Placidia, con decorazioni musive che risalgono a un periodo più felice rispetto a quelle delle chiese siciliane.

I mosaici del piccolo mausoleo e del battistero, eseguiti attorno all'anno 450, sono i più antichi di Ravenna. Essi parlano di un'epoca strana e oscura, quando la città, che le paludi circostanti separavano dal resto del mondo, divenne capitale dell'Impero romano d'Oriente. Ravenna era stata l'estremo rifugio del sospettoso Onorio e di sua sorella Galla Placidia, vittima di mille sciagure ma capace di mostrare, in un clima di generale debolezza e inettitudine, una forza e una volontà fuori del comune. E se l'esempio di Galla Placidia testimonia che l'Italia del V secolo possedeva ancora risorse vitali, i coevi mosaici provano che le sue energie artistiche non erano affatto esaurite. Non a caso, è difficile attribuire le decorazioni musive del mausoleo e del battistero a maestri provenienti da Bisanzio.³ La scoperta di mosaici paleocristiani a Roma e a Napoli - naturale sviluppo di quelli della Roma pagana - ha destituito di ogni fondamento l'idea convenzionale del mosaico come forma d'arte tipicamente bizantina. In Italia l'arte del mosaico sbocciò prima ancora che Bisanzio riuscisse a dare una sistemazione adeguata ai propri tesori, razzati da ogni parte del mondo.

Il nesso con l'universo pagano, tutt'altro che sepolto, non si manifesta soltanto nella raffigurazione della divinità fluviale del Giordano nella scena del *Battesimo di Cristo*, all'interno del battistero. Rispetto alle decorazioni musive dell'epoca di Giustiniano e degli esarchi bizantini, nei mosaici ravennati del V secolo lo stile in sé è differente. Negli apostoli sulla cupola del battistero ancora si rileva una vaga reminiscenza dei bassorilievi antichi, per quell'andamento fluido delle linee del tutto assente nell'arte bizantina, che privilegiava l'immobilità assoluta delle figure o l'impetuosa fuga ornamentale. A differenza dei mosaicisti

bizantini al servizio di Giustiniano, inoltre, i maestri all'opera nel battistero e nel mausoleo ricorsero all'oro con moderazione. Nel solco della tradizione classica, applicarono il principio della «policromia» solo ai disegni decorativi degli sfondi, laddove i bizantini tendevano a una completa variegatura, come quella dei tappeti orientali. I mosaicisti italiani prediligevano infine poche tinte, sature e intense: blu, verde e un rosso vinoso.

Il blu sui soffitti del mausoleo di Galla Placidia ha un'intensità straordinaria, pressoché ineffabile. A seconda della luce che filtra da piccole finestre,⁴ questo blu restituisce meravigliose sfumature tendenti ora al verde, ora al lilla, ora al porpora, con effetti stupefacenti e imprevedibili. Su tale sfondo si adagia la famosa immagine del *Buon Pastore*, raffigurato come un giovane seduto in mezzo a candide pecore. Una lunetta laterale ha un'importante decorazione con cervi che si dissetano alla fonte. Alle basse arcate si avvinghiano festoni di foglie e frutti. Osservando tanta magnificenza, vien fatto di pensare che mai l'umanità creò una foggia artistica più bella a ornamento di una chiesa. Qui poi, grazie alle minuscole dimensioni della cappella, la decorazione musiva non comunica un'impressione di fatua e fredda opulenza. La radiosa atmosfera blu che ammantava il sarcofago - un tempo custode delle spoglie imbalsamate dell'imperatrice -⁵ è degna di rappresentare il sogno di ogni immaginazione ferventemente religiosa. E non è forse lo stesso sogno che inseguirono, per altre vie, gli artisti delle vetrate gotiche?

Fra tutti i gruppi e le composizioni figurative dei mosaici ravennati, il *Buon Pastore* del mausoleo è il lavoro più perfetto. Questa scena ha l'estrema semplicità e il ritmo, per certi versi monocorde, che nelle rappresentazioni musive sono d'obbligo. Obiettivi prettamente pittorici non devono in alcun modo essere trasposti a quest'arte. Qualunque tentativo di conseguire effetti drammatici, o di movimento, è destinato a fallire. Qualunque narrazione è fuori luogo: nel mosaico, le raffigurazioni devono essere concise e

simboliche. Esso non deve derogare alla sua immediata ed esclusiva destinazione ornamentale. Nella basilica di Sant'Apollinare Nuovo, sopra le finestre corre una serie di mosaici, con scene dai Vangeli, di rilevante interesse: si tratta infatti di uno dei primi tentativi di rappresentare artisticamente i temi evangelici che avrebbero nutrito la pittura italiana per molti secoli a venire. Ma qui l'arte musiva pare applicata per caso, e la sua bellezza tutta particolare e distintiva non venne valorizzata, al punto che le riproduzioni fotografiche di tali immagini nulla tolgono agli originali.

Bisogna dare atto ai bizantini che, nel complesso, padroneggiarono i precetti dell'arte musiva meglio dei predecessori e dei contemporanei occidentali. Sempre nella basilica di Sant'Apollinare Nuovo, sulle pareti della navata centrale sfilano due processioni contrapposte di martiri, d'indubbia ascendenza bizantina.⁶ È difficile immaginare per la basilica, con il suo colonnato che conduce all'altare, ornamento più semplice e maestoso di queste teorie ininterrotte di sante vergini e santi martiri, orientate l'una verso l'immagine della Madre di Dio e l'altra verso quella di Cristo. Con geniale sensibilità decorativa, i maestri bizantini spogliarono queste figure di ogni tratto individuale, di qualunque attrattiva umana capace di distrarre l'attenzione dei devoti. Si concentrarono sull'impressione d'insieme, nel contesto della quale i volti delle sante vergini e dei santi martiri hanno la medesima funzione delle aureole che circondano le loro teste, delle corone del martirio che le figure tengono in mano, delle palme che le separano l'una dall'altra. Si tratta, semplicemente, della rigida e immutata ripetizione di un identico motivo, atto a trasfondere sulle pareti della basilica lo splendore del paradiso - un paradiso bizantino, naturalmente, ricoperto d'oro e disseminato di grosse gemme.

Corone e vesti delle vergini del paradiso sono tempestate di gemme. Nessuna forma artistica ha reso la rappresentazione delle gemme altrettanto seducente. E può

darsi che il mosaico derivi dal «concetto» stesso delle pietre preziose, poiché quest'arte nacque in un'epoca in cui esse avevano un ruolo oltremodo importante nella vita dell'uomo, molto più di oggi. Nel mondo antico, in particolare a Bisanzio, la passione per le gemme era condivisa da tutti. Rispetto a oggi andavano più di moda, erano conosciute meglio e si sapeva valorizzarle con gusto. Molti v'investivano le proprie ricchezze, e i forzieri della corte e della Chiesa erano depositi di tesori nel vero senso del termine. Una parte delle fortune bizantine venne in lascito anche alla nostra Rus' moscovita. Quale magnificenza nell'idea di ornare le chiese con decorazioni musive, eguagliando il variopinto splendore delle pietre preziose! E gli uomini di quei tempi, educati a una comprensione più raffinata e sofisticata di tanta bellezza, erano senza dubbio in grado di contemplare i mosaici ravennati con piacere ancora maggiore di quanto non sia concesso a noi.

Nel tempio giustiniano di San Vitale, il pensiero vola spontaneamente all'oro e alle gemme posseduti dall'erario dell'Impero e della Chiesa di Bisanzio. La basilica, edificata nel VI secolo, presenta straordinari motivi d'interesse per la sua architettura, che tornerà visibile nel suo aspetto originario solo quando le varie aggiunte posteriori saranno smantellate.⁷ Alla parziale perdita dei mosaici, purtroppo, non c'è rimedio: soltanto l'abside, dove essi sono rimasti intatti, si può ancora considerare come un vero santuario bizantino, pervenuto fino a noi in buone condizioni. Le pareti dell'abside, e del presbiterio che la introduce, fioriscono in splendidi arazzi musivi policromi. Attorno alla trifora del matroneo si abbarbicano tralci di vite. Volti penetranti di santi bizantini occhieggiano dai clipei, letteralmente tempestati di perle, rubini, zaffiri e smeraldi. Nell'abside, rivestita d'oro, troneggia un Cristo solenne ma imberbe, ancora giovane, come lo era Bisanzio stessa. Ai lati - in mezzo a dignitari, vescovi, guardie, eunuchi e odalische - sono raffigurati, immobili e quasi non umani, l'imperatore Giustiniano e l'imperatrice Teodora, sovrani di Bisanzio.

La memoria storica di questa donna, la cui esistenza sarebbe stata motivo di stupore per molti secoli e generazioni a venire, è dunque custodita a Ravenna. Per certi versi il mosaico di San Vitale rappresenta il punto finale del suo lungo cammino verso la gloria. Bisognava possedere doti fuori del comune per cominciare come danzatrice, sollazzando il pubblico nel ruolo di Leda all'ippodromo di Bisanzio,⁸ e finire con il titolo di basilissa, e quasi di santa. La sorte non scelse a caso: nessuno dei suoi vizi o dei suoi misfatti impedisce che, ai nostri occhi, Teodora appaia un'eroina, una di quelle ombre suggestive che popolano i palazzi della storia. E la storia stessa è finalmente pronta a riconciliarsi con lei. Charles Diehl, nel suo volume dedicato all'imperatrice bizantina, le riconosce un raro senso del governo e una volontà risoluta, incrollabile.⁹ Il mosaico di San Vitale conferma quanto fosse bella: per raffigurarne il capo, coronato da un diadema di perle, l'artista dovette fare ricorso a tutto il suo senso estetico, coltivato nell'esigente opulenza della corte bizantina.

Quando proviamo a penetrare nell'universo della bellezza bizantina, ci colpisce la sua estrema complessità. Non vi è nulla di semplice, naturale, libero; nulla che si conceda all'uomo senza fatica, assieme all'aria dei campi, alla luce del sole, al fragore dei torrenti montani. Essa è la più cameristica, la più «artificiosa» delle arti: l'antitesi perfetta dell'arte italiana che Giotto, geniale figlio delle campagne italiche, aveva reso libera. Sotto la greve oppressione dello Stato bizantino, le umane attitudini si facevano via via più sofisticate, si frammentavano evadendo nei dettagli, nelle minuzie. Fu Bisanzio a concepire forme d'arte come l'intaglio in avorio, la miniatura, la calligrafia, lo smalto. Di conseguenza, dovette allevare generazioni d'ineguagliabili artigiani. Soltanto le «mani d'oro» di simili artigiani potevano creare i capitelli arabescati di San Vitale. La grazia inverosimile di queste decorazioni a traforo fa dimenticare per un momento persino la bellezza dei mosaici. Contemplandoli, si apre alla nostra immaginazione uno

spiraglio sulla magica perizia capace di produrre gli innumerevoli elementi decorativi di tutti i palazzi e templi bizantini ormai scomparsi.

Dopo il mausoleo di Galla Placidia (che sembra ospitare le spoglie dell'Impero romano compendiato in un'unica città, o addirittura nel solo carattere di una donna vittima d'infinite sciagure) e dopo la basilica di San Vitale, sorta di arca dell'epoca d'oro di Bisanzio, il cammino di chi visita Ravenna conduce al mausoleo di Teodorico. Il sepolcro del re dei goti si trova fuori città, in mezzo a campi, giardini e vigneti. La sua massiccia cupola è ben nota ad aratori e vignaioli ravennati, e forse l'antico sovrano è ancora vivo e familiare nell'immaginario dei popolani locali proprio grazie al suo profilo. A tutt'oggi, nonostante vari secoli di ostilità da parte della Chiesa, la memoria di un Teodorico buono e compassionevole sopravvive nel popolo. Invano una leggenda sacra scagliò l'anima del re ariano nel cratere dell'Etna, consegnandola nelle mani del diavolo.¹⁰ Nella tradizione popolare, Teodorico è sempre rimasto il protettore e il difensore di Ravenna, non meno potente di san Romualdo e sant'Apollinare.

Il sepolcro di Teodorico riceve la visita di ogni forestiero di passaggio a Ravenna. Perché mai questo luogo è così attraente? Esso quasi non presenta interesse artistico, e la memoria del sovrano difficilmente starà a cuore a chi non sia un fanatico della razza gotica come lo storico Gregorovius.¹¹ Nondimeno, la visita al mausoleo lascia nell'anima di tutti i viaggiatori, non necessariamente storici o eruditi, una traccia profonda, che la semplice curiosità non basta a spiegare. È uno di quei posti al mondo dove, per qualche ragione, si percepisce in modo tangibile lo scorrere del tempo, dove un concetto tanto astratto come quello di «storia» viene avvertito con forza e immanenza coinvolgenti. Qui, senza volerlo, finiamo per credere nell'esistenza di una continuità con il passato, in un qualche legame - peculiare, esilissimo e oltremodo complesso - fra il nostro destino e quello del leggendario sovrano.

In ciò è d'aiuto lo spettacolo della vita semplice che abbraccia affabile l'antico mausoleo. Il vento, accarezzando le sue mura tondeggianti, porta una fragranza di rigogliose rose autunnali. Il mausoleo si erge nel mezzo di un giardino, nel quale al cocente sole ottobrina maturano fichi succosi e dolcissimi, ultimi frutti dell'autunno italiano. Accanto si trova un vigneto dove la vecchia, abbronzata Pasquina, munita di falchetto, per tre soldi è sempre pronta a staccare per voi un enorme grappolo di dolce uva nera. Il custode vive qui come in un piccolo paradiso; nei momenti liberi coltiva le aiuole o stacca dalle foglie grasse lumache, riponendole in un sacco. Quanto è grande il desiderio di non lasciare più questo paradiso italiano, che accolse il «buon Teodorico» grazie alle preghiere del popolo ravennate!¹² E quanto esso è diverso dal paradiso bizantino delle chiese giustiniane!

A Ravenna c'è ancora un altro mausoleo, ossia la cappella dove si conservano le sacre ceneri di Dante, che qui morì nel 1321. Questo edificio insignificante, attorniato da prosaiche abitazioni di provincia, è tuttavia indegno della sua grande memoria. Lo spirito del poeta esule non vive qui, ma tra le malinconiche rovine che separano Ravenna dal mare, nei boschetti sempreverdi della pineta di Classe.

Benché i mosaici delle chiese ravennati siano splendidi, qui le ore migliori si trascorrono in giro per i dintorni della città. La maggior parte dei forestieri si limita a visitare l'antica basilica di Sant'Apollinare in Classe, così chiamata perché sorgeva nell'antico sobborgo di Classe. Molto simile a Sant'Apollinare Nuovo, presenta anch'essa decorazioni musive (non sulle pareti della navata centrale, ma nell'abside). Questi mosaici, i più tardi che si possano vedere a Ravenna, non sono però all'altezza né di quelli nel mausoleo di Galla Placidia, né di quelli a San Vitale. Ripetute e radicali campagne di restauro, inoltre, gettano forti dubbi su molte parti di essi.¹³ La visita lascia dunque insoddisfatto chi abbia letto gli scritti dei viaggiatori del passato. Quando

la vide Gregorovius, infatti, la basilica era abbandonata a se stessa, attorniata da terreni incolti dove infuriava la malaria. Una volta l'anno un monaco solitario apriva le porte a rari e devoti visitatori.¹⁴ Ora tutto è cambiato: l'area circostante ha un aspetto affatto diverso, la malaria è stata debellata, vicino alla basilica si leva il fumo di uno zuccherificio, i turisti giungono dalla città ogni giorno e i restauratori fischiavano felici mentre lavorano su alti ponteggi.

Al viaggiatore del nostro tempo, tuttavia, i dintorni di Ravenna offrono ancora una riserva inesauribile d'impressioni solenni e profonde, analoghe a quelle raccontate da Gregorovius. A qualche chilometro dalla città si trova un'altra chiesa abbandonata, che nessuno si reca mai a visitare: Santa Maria in Porto Fuori.¹⁵

casa

di Nostra Donna in sul lito adriano.¹⁶

Così la definisce Dante, nel canto XXI del *Paradiso*, quando parla del suo fondatore, l'asceta Pietro degli Onesti.¹⁷

La chiesa si trova nel luogo dove anticamente sorgeva il porto di Ravenna, da cui il suo nome. Il porto si è da tempo interrato, ma all'epoca, a giudicare da quanto scrive Dante, la chiesa doveva ancora trovarsi poco distante dal mare. Oggi del mare non rimane altra traccia che un persistente vento umidiccio. La chiesa è circondata da distese di campi bonificati di recente, giovani frutteti e vigneti. Vi conduce una strada che da principio attraversa i sobborghi di Ravenna, passando accanto a fucine e a cantine vinicole. Accanto a esse, in autunno, sostano enormi botti aggiate a bianchi buoi, piene di vino giovane o «nuovo» (come si dice da queste parti con terminologia biblica) in attesa di essere spillato. Fuori città, la strada s'inoltra nella vasta pianura, rivelando un orizzonte grigio-azzurro e i lontani, eterei profili degli alberi della pineta. La chiesa si annuncia già da lungi, informe gruppo brunastro di costruzioni in pietra con

un'alta torre campanaria quadrangolare. Nei pressi delle sue mura decrepite si percepisce un'atmosfera di austerità piuttosto selvaggia e minacciosa - quel tratto monastico che sempre contraddistingue gli edifici romanici. Ogni cosa trasmette un senso di distruzione e abbandono: la misera dimora del custode, il portale che egli spalanca e l'interno della chiesa, con i pavimenti dissestati e gli squarci nel tetto.

Ha dell'incredibile che alcuni degli affreschi siano sopravvissuti. La gran parte è ormai caduta o è ridotta a macchie indistinte, ma qualcosa si è salvato: per esempio le caratteristiche teste, presunti ritratti di Dante, del suo benevolo ospite, il signore del luogo Guido da Polenta, e di sua figlia, Francesca da Rimini. Un'ipotesi verosimile, benché le pitture risalgano a una quarantina d'anni dopo la morte di Dante. In pochi, tuttavia, sanno che tali ritratti rappresentano solo una parte di un affresco ben più esteso. La giovane nella quale si ravvisa Francesca da Rimini è raffigurata alla finestra, assieme a un'altra donna più anziana, forse la pia Chiara da Polenta. Davanti a loro si svolge la scena della strage degli innocenti, resa in modo energico e vivamente drammatico. Questo e gli altri affreschi di Santa Maria in Porto Fuori vengono tuttora attribuiti a «ignoti» della scuola giottesca, che si suppone fossero arrivati da Rimini.¹⁸ Nondimeno, per molte ragioni questi artisti meritano di essere distinti dalla pleora di anonimi giotteschi: gli affreschi non appaiono per nulla pedissequi e mediocri, il che non è comune tra gli innumerevoli imitatori di Giotto. La Natività e il Transito della Madre di Dio sono pervasi di musicalità ed eleganza inusuali per l'epoca. La scena del giudizio di Teodorico su papa Giovanni I rivela un pensiero artistico maturo. In tutta l'arte del Trecento, dopo Giotto, è difficile trovare un'immagine di sovrano tanto disinvolta e autentica. Bisogna dunque riconoscere che nella concezione della forma e del movimento questi suoi seguaci, benché oscuri e provinciali, si dimostrarono affatto superiori a molti coevi artisti fiorentini, più fortunati e illustri.



Fig. 9 Sandro Botticelli, *La storia di Nastagio degli Onesti III (Il banchetto nel bosco)*.

Quando infine il portale di questa chiesa semidistrutta si chiude alle tue spalle e ti siedi sul sagrato coperto di muschio, illuminato dal sole d'ottobre ormai basso, d'istinto ti soffermi a riflettere sul destino di tali pitture. Chissà se il loro sublime valore artistico verrà riconosciuto, e se tale riconoscimento passerà nei libri di divulgazione e nelle guide... Chissà se un giorno, nel Baedeker, accanto al nome dell'antica chiesa comparirà la stellina, e allora i turisti cominceranno ad arrivare a frotte e si faranno vivi i restauratori, consolidando e integrando l'esistente, così che anche questi affreschi tornino a essere a se stessi, come il Giotto di Santa Croce a Firenze è tornato a essere il vero Giotto... O li attende invece una sorte diversa, fatta di oblio e lenta consunzione?

Congedandosi da Santa Maria in Porto Fuori, Dante si affaccia di nuovo alla memoria. Egli era certo passato di qui per recarsi alla pineta, che lo seduceva con la sua solitudine contemplativa. Questo magnifico bosco di pini, esteso per diversi chilometri a sud di Ravenna, lungo la costa, attirò anche altri poeti: Boccaccio vi ambientò la sua novella migliore, *Nastagio degli Onesti*;¹⁹ Byron amava passeggiare a cavallo per i suoi sentieri tappezzati di morbidi aghi.²⁰ Ma la reminiscenza di Dante si fa più intensa che mai soprattutto quando le alte cime dei pini sussurrano,

quand'Èolo scilocco fuor discioglie.

(*Purg.*, XXVIII, 21)²¹

La pineta ha uno strano effetto sull'anima: essa soggiace a un senso di attesa, d'imminenza. Senza volere si comincia a tendere l'orecchio, a guardarsi intorno con circospezione. Un senso di mistero avvince ogni cosa - il verso di un uccello sconosciuto, i cerchi lasciati da una serpe d'acqua sulla superficie immota di un oscuro canale, i cavalli che pascolano lungo il sentiero sogguardando il viandante con occhi intelligenti, per poi addentrarsi in silenzio nel folto del bosco. Non ci sarebbe poi di che stupirsi se a un tratto, sul

sentiero, apparisse una qualche creatura fantastica o antica come il mondo, svanendo subito dopo nel grigiore screziato della pineta.

Qui, racconta Boccaccio, Nastagio degli Onesti incontrò una giovane ignuda, inseguita da un cavaliere e dai suoi mastini. In tale visione si rivelò una parte fondamentale del destino che l'attendeva. E chiunque sia tanto incauto da smarrirsi qui, non corre il rischio concreto d'imbattersi in un presagio della propria sorte? La pineta è un asilo di visioni, e in quanto tale suscita un naturale terrore. Per l'anima di Dante, invece, questo bosco malinconico, insolito e raccapricciante era un autentico giardino. Forse la sua ombra irrequieta ancora non ha abbandonato questi luoghi, gli ultimi che amò sulla terra. Forse del suo congedo dal mondo fu testimone, nel folto del bosco, un'arcana radura circondata da pini odorosi di resine, le cui cime sempreverdi s'intrecciano a formare una corona - la cupola, eternamente verdeggiante, di un mausoleo eretto non da mano umana.

III
FIRENZE

DA SAN MINIATO

... per salire al
monte
dove siede la chiesa che soggioga la ben
guidata sopra Rubaconte,
si rompe del montar l'ardita foga per le
scalee che si fero ad etade ch'era sicuro il
quaderno e la doga.

(*Purg.*, XII, 100-105)¹

Queste parole di Dante si incontrano, scolpite nella pietra, alla base dell'alta scalinata che dalle porte di Firenze conduce a San Miniato.² Molti altri luoghi fiorentini di cui si fa menzione nella *Divina Commedia* sono segnalati da lapidi e iscrizioni con i versi danteschi. Ma altrove il viandante non ricorda con eguale turbamento quell'anima eccelsa, «che vivesse in Italia peregrina» (*Purg.*, XIII, 96).³ L'immagine di Dante è, prima di tutto, l'immagine di un pellegrino: ogni strada italiana richiama alla mente il suo errare in esilio, ogni ascesa sotto i cieli toscani fa pensare al suo cammino sul monte del Purgatorio. Mentre saliamo lentamente gli infiniti gradini di pietra tra due filari di antichi cipressi, è come se stessimo ricalcando le sue orme. E in cima, giunti ormai a San Miniato, senza volerlo ci fermiamo e ci voltiamo, guardando alle nostre spalle.

A seder ci ponemmo ivi ambedui
vòlti a levante ond'eravam saliti,
che suole a riguardar giovare altrui.

(*Purg.*, IV, 52-54)⁴

Dante nomina la basilica di San Miniato e la sua scalinata

nel canto XII del *Purgatorio*. Lo fa allo scopo di mostrare quanto siano ripide e ardue, per i mortali, le scale scavate lungo le pendici del sacro monte. E questo ricordo ridesta in lui il ricordo di Firenze. Quando compose questi versi, con il pensiero Dante era qui, a San Miniato. Lo sguardo della sua mente volava sopra il ponte Rubaconte e sull'intera città, il cui nome è celato, con amara ironia, nelle parole «la ben guidata». Questo passo del poema ci trasmette dunque l'amarezza del distacco vissuto da Dante, e ci dice quanto intensamente egli sognasse di rivedere Firenze dall'altura di San Miniato. Ma a Dante non fu concesso di vivere abbastanza per godere questa gioia, che a ciascuno di noi tocca in modo fin troppo scontato. E tale considerazione - eco di una grande malinconia del passato - deve accompagnarci sempre, anche durante il rito della passeggiata serale nella piazza attorno al *David* di bronzo.⁵

Oggi il panorama di Firenze da San Miniato somiglia poco a quello che Dante vagheggiava. Negli ultimi sei secoli solo San Giovanni, il già citato ponte Rubaconte (o ponte alle Grazie) e le oscure, alte mura della basilica francescana di Santa Croce sono rimasti immutati. Oltre il ponte, così come attorno alla chiesa, tutto è ora diverso, tutto parla di una nuova era e di uomini nuovi. Alla vista delle rosseggianti cupole del duomo e di San Lorenzo, ci soffermiamo a riflettere sul destino complicato e mutevole di questa città, sulla sua esistenza sfarzosa e sulla fama dei suoi innumerevoli sepolcri. Nondimeno, il cuore suggerisce che Firenze è ancora la Firenze di Dante, è il luogo sacro a cui il poeta aveva donato la sua anima, insieme dolce e austera. Il profilo nitido e severo della città, la ridente vallata soffusa d'azzurro, l'ansa dell'Arno che scende dall'Appennino casentinese - tutto parla ancora, e per sempre, di quell'epoca. Da qui Firenze s'imprime nella memoria in un unico colpo d'occhio, memorabile ed eterno. Non c'è uomo al mondo nel quale questa celeberrima veduta d'insieme non desterebbe un senso di prossimità alla bellezza più sublime.

Menzionando la scalinata verso San Miniato, Dante precisa

che fu costruita «ad etade / ch'era sicuro il quaderno e la doga».⁶ Egli rivolgeva dunque il pensiero a un'epoca che incarnava il suo ideale di buon governo. Ma un bel giorno il suo stesso tempo si trasformò in passato - un passato splendido e luminoso come la stella del mattino. Per noi non è poi così rilevante se i guelfi neri governarono male Firenze, se molti cittadini integerrimi furono, come Dante, cacciati e condannati all'«amaro pane» e alle «ardue scale» di case straniere.⁷ La storia non serba rancore, e la passione politica si esaurisce presto. Il tempo attenua le tinte più accese degli eventi, spegne l'eco delle contese più burrascose. Nel poema dantesco, interesse politico e senso civico hanno un ruolo di primo piano. E se pure il loro significato vivo e concreto ci sfugge, la passione che li alimentò non potrà mai venir meno. Le discordie tra guelfi e ghibellini e le vicende dei Cerchi e dei Donati sono divenute parte integrante dell'opera poetica più perfetta che sia mai stata scritta. Il suo perpetuo splendore ha soverchiato l'aspetto oscuro dei fatti, stemperando i confini tra il giusto e l'ingiusto, tra il bene e il male. E i versi di Dante hanno immortalato l'uno e l'altro, poco importa se racchiudendo anatema o glorificazione.



Fig. 10 John Ruskin, *Parte della facciata di San Miniato al Monte a Firenze.*

Nell'odierno lettore della *Divina Commedia*, i toponimi legati al destino del poeta, i nomi delle persone che incontrò, la menzione di eventi dei quali fu testimone diretto o indiretto suscitano una fascinazione intensa e particolare. E l'argomento austero e spietato del poema si arricchisce anche di altri dettagli tratti dalla realtà. Allora le ardenti e suggestive visioni dell'Inferno e del Paradiso per un attimo svaniscono, lasciando il posto a immagini partorite dal mondo e al mondo restituite. Furono proprio passi di questo genere, più di ogni altra cosa, a rendere popolare l'opera di Dante. L'Italia non ne diventò soggetto eroico o drammatico. Essa rimase fedele compagna del poeta per tutto il corso delle sue peregrinazioni mistiche, facendosi, per l'opera, sorgente di similitudini e reminiscenze, conferendo al disegno la forza che viene dalla verità, e alla parola una tangibile bellezza. Grazie a questi passi, in un certo senso la *Divina Commedia* divenne un tutt'uno con l'Italia. Senza il poema, ciò che il viaggiatore riconosce attorno a sé resta incompleto; senza l'Italia, le terzine dantesche non rivelano appieno la propria intima grazia.

Il *Purgatorio* abbonda di passi del genere. La stessa atmosfera del Purgatorio ci è più vicina rispetto all'eterna oscurità dell'Inferno o alle sfere celesti del Paradiso. Tutto ricorda ancora la terra, e solo da Stazio Dante viene a sapere che pioggia, grandine, rugiada, nuvole o arcobaleno qui non esistono. C'è una sfumatura di malinconia nel modo in cui l'ombra di Stazio rammenta l'arcobaleno, «che di là cangia sovente contrade» (*Purg.*, XXI, 51).⁸ Una sfumatura - segno del profondo amore di Dante verso il mondo e verso i suoi ingenui prodigi - che nella cantica ricorre spesso. Forse per questo le anime separate dalla terra nelle quali Dante s'imbatte non gli appaiono completamente felici. E non è un caso se la «*santa greggia*»⁹ desta in lui profonda pietà. Quando Forese gli chiede per quale ragione non voglia rivelare alle altre ombre di non essere egli stesso un'ombra, Dante risponde:

... Se tu riduci a mente
qual fosti meco, e qual io teco fui,
ancor fia grave il memorar presente.
(*Purg.*, XXIII, 115-17)¹⁰

Dante descrive con indulgente ironia un vecchio amico, l'indolente Belacqua, che affronta la salita del monte sacro senza fretta.¹¹ Nell'Antipurgatorio, in compagnia di Virgilio e di un gruppo di ombre, ascolta una canzone d'amore del musico Casella, e questo piacere terreno fa dimenticare loro persino la salvezza eterna:

Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.
(*Purg.*, II, 115-17)¹²

Il poema dantesco dice che anche sul limitare di un'altra vita la nostra anima si volge alla terra. E pure all'entrata del Purgatorio le nuove costellazioni¹³ non impediscono al poeta di accogliere la sera com'era solito fare durante le sue peregrinazioni.

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dì c'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more.
(*Purg.*, VIII, 1-6)¹⁴

Fu Firenze a instillargli tale amore per il mondo, per quegli istanti della nostra breve esistenza capaci di stornare la mente persino dal cammino verso la beatitudine. E non è forse grazie a questa città che la vita di ognuno di noi, visitatori di passaggio, diviene più preziosa? Pur così ordinaria con le sue botteghe, le case e le strade nuove, essa nondimeno è ancora in grado di elargire sensazioni

sconosciute, impressioni d'inusitata finezza. Qui, del resto, anche l'ordinario cessa presto di essere tale, a mano a mano che la vita del viaggiatore volge in adorazione e, da semplice curioso, egli si fa «pellegrino» - parola tanto cara a Dante!

C'è affinità tra la percezione di Firenze e l'impressione tratta dalla lettura della *Divina Commedia*: entrambe sono caratterizzate dalla medesima armonia - l'armonia di un albero rigoglioso -, dalla medesima chiarezza e compiutezza, dalla medesima, geniale levità malgrado l'imponenza. Le pietre di cui è costruita Firenze sembrano più leggere di quelle delle altre città. L'origine e la natura delle parole di Dante sembrano diverse rispetto a quelle delle consuete parole umane. Il colorito brunastro dei palazzi fiorentini ha una nobiltà più eccelsa: un mantello di quel colore, addosso a un re che celasse il proprio destino sotto le spoglie di un viandante, certo non sfigurerebbe. E come alcuni episodi dell'austera narrazione dantesca ispirano una tenerezza infinita, così certi istanti che affiorano nel corso semplice e severo dell'esistenza fiorentina si rivestono di grazia trepidante.

Un momento simile si presentò in una sera di ottobre, sopraggiunta furtivamente mentre ci trovavamo nella chiesa di San Niccolò a contemplare l'Assunzione di Alesso Baldovinetti.¹⁵ Quando uscimmo dalla chiesa, il sarcofago fiorito nell'affresco dell'ingenuo Alesso stava sprofondando nell'ombra. Ci ritrovammo in breve oltre le porte della città, ma, anziché dirigerci verso San Miniato, cominciammo a salire il monte a man destra, seguendo le mura merlate che s'inerpicano lungo il pendio. Su un lato l'angusto sentiero era costeggiato da oliveti, e in quell'umida serata l'argento del fogliame, asperso di pioggia tiepida, risplendeva come cristallo. Salivamo piano, respirando a pieni polmoni, inspirando un profumo di ulivi, terra e umidore - il profumo penetrante dell'autunno fiorentino. Le tenebre scendevano quiete sopra di noi. Il giorno smoriva, dissolvendosi in un chiarore sommerso che ammantava ogni cosa: l'etereo nitore del cielo, l'argento degli oliveti, le pietre fradice delle

antiche mura. Una sensazione di serafica trasparenza pervase la nostra anima con forza inaudita. Il profondo silenzio era rotto soltanto dal gocciolio, e dal tonfo di piccoli frutti maturi. Si sentiva il palpito del cuore, si percepiva come l'amore per Firenze vi penetrasse per non abbandonarlo mai più. In quella tiepida e umida sera di autunno, ai margini della città, il mondo ci si mostrò più luminoso che mai.

Era uno di quegli istanti che, l'indomani, il quotidiano sfaccendare di cittadini e forestieri in via dei Calzaiuoli o in via de' Tornabuoni non può in alcun modo privare della sua magia. L'alito rorido di una simile serata campestre è in grado di ristorare a lungo l'aridità di una troppo assidua confidenza, in musei e gallerie, con la «polvere dei secoli»¹⁶. Firenze vive, e la sua anima non è soltanto nei quadri e nei palazzi, ma comunica con tutti in un idioma semplice, chiaro e familiare. Forse la costante prossimità della campagna è ciò che più piace al viaggiatore russo. Qui l'alternarsi delle stagioni e i cicli del lavoro e della vita rurale sono infatti ben presenti e percepibili, come lo sono le feste e i giorni di mercato, poiché le vie straboccano di gente e nelle piccole trattorie si cucina a pieno regime. In piazza San Lorenzo, in quei giorni, gli appassionati d'arte, frettolosi di porgere omaggio alle tombe michelangiolesche,¹⁷ si mescolano a una folla di contadini abbronzati che hanno appena scaricato al vicino mercato i loro carri di verdure, e ora acquistano di tutto un po' alle bancarelle attorno al monumento a Giovanni delle Bande Nere.

In questo mercato popolare, dove ancora oggi s'incontra qualche rivenditore di libri, Robert Browning acquistò il volumetto, contenente la storia di un antico crimine, da cui avrebbe tratto il soggetto del grande poema *L'anello e il libro*.¹⁸ Non è forse anche questa la manifestazione di una prerogativa di Firenze, dove elemento popolare e semplicità dell'esistenza sono quanto mai vicini ai culmini della creatività e della spiritualità? Qui ciò che è semplice non è mai stato volgare, e mai lo sarà.

Nei primi versi del suo poema Browning racconta che, dopo l'acquisto, si era subito messo a leggere il libro, facendosi strada tra la folla dei venditori e dei clienti, percorrendo una via dopo l'altra, superando Palazzo Strozzi, la basilica di Santa Trinita e poi il ponte, finché, voltata l'ultima pagina, non si era ritrovato a casa.¹⁹ Poco distante da Palazzo Pitti, *Casa Guidi*²⁰ - dimora fiorentina di Browning - reca una targa in memoria della moglie Elizabeth Barrett Browning, lei pure poetessa, che «fece del suo verso aureo anello fra Italia e Inghilterra».²¹ Qui i Browning avevano trascorso i loro anni più felici; qui Elizabeth si era spenta. Dopo la sua morte Robert Browning - benché in seguito soggiornasse spesso in Italia, anche per lunghi periodi - non fece più ritorno a Firenze.

Per questo poeta cronologicamente vicino a noi, capace di una forza espressiva e di un'inesausta tensione verso l'alto che talora ricordano Dante, Firenze rappresentò l'ipostasi delle gioie e dei dolori esistenziali più grandi, qual era stata per Dante stesso sei secoli prima. Sebbene Browning le fosse estraneo per nascita e lingua, Firenze divenne protagonista del suo destino in quanto dimora del suo amore e della sua poesia. Egli vi era giunto portando con sé tutto ciò che la vita gli aveva dato, come dovrà fare chiunque voglia conoscere davvero questa città. Chi conduce qui la propria anima traboccante - non di semplice interesse intellettuale o curiosità estetica, ma di ogni sentimento ed energia, di tutto ciò che ha fatto parte della sua esistenza: verità, inganni, gioie, sofferenze, sogni - non se ne andrà senza aver provato una folgorazione interiore.

Firenze è più vicina a chi ama. Ai pellegrini dell'amore essa è sacra, poiché nelle sue atmosfere radiose il cuore arde con sublime levità e purezza. Qui le passioni sono più nobili, le sofferenze più soavi, i distacchi più dolci. In quest'antica necropoli dell'amore si sono consumate troppe anime grandi, e troppe lacrime preziose sono state versate perché non si abbia fede nel riscatto. Tutto ciò che fu creato qui è opera dell'amore: templi e quadri, affreschi e

bassorilievi sono tutti cenotafi del suo sonno prolungato. Sonno, non già morte. A ogni istante l'antico resuscita, si fonde con il nuovo e nel nuovo rivive. Così, nei monasteri, l'eterna fragranza delle rose instilla in ogni nuovo forestiero, assieme alla riflessione sul passato, la consapevolezza dell'amore. Così, nell'avvolgente azzurrità della sera sullo spiazzo davanti a San Miniato, quando il vento giunge a folate dalle gole montane e, in basso, le luci di Firenze sembrano trepidare, le maestose ombre della storia si dissolvono all'improvviso, per lasciare la scena ad altre immagini e allo struggimento che esse destano nel cuore. In simili momenti l'unico desiderio è di rimanere in questi luoghi passeggiando a lungo in solitudine, ascoltando il fruscio della sabbia nel vento, andando incontro all'imminente notte di pioggia, per poi avvicinarsi al parapetto e, chinati sull'oscurità che avvolge Firenze, invocare a mezza voce: «O, Bice!».

Disse di sé il poeta fiorentino:

... I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando.

*(Purg., XXIV, 52-54)*²²

Il poema di Dante è una creazione del suo amore, ecco perché rappresenta l'orgoglio di tutti coloro che amano. Ed ecco perché Firenze continua ad accogliere ogni manifestazione dell'amore, pronta a coronarlo di ulivo e di lauro, di viole e di rose, pronta a stendere tappeti di luce argentea sul suo cammino. Qui non si riesce a vedere in Beatrice un semplice simbolo dell'amore. Quando la rivede nel Purgatorio, Dante esclama:

Conosco i segni de l'antica fiamma.

*(Purg., XXX, 48)*²³

E nelle sue parole riecheggia qualcosa che rende impossibile figurarsi questa fiamma, che di nuovo incendia l'anima di

Dante, come fiamma incolore di un ardore ideale. In essa noi intuiamo, invece, la pena e la gioia di un amore vivo e rivelato.

La luce dell'amore dantesco - una luce divina, come tutto quanto è legato a quest'uomo - illumina ancora, e per sempre, Firenze, simile a una splendida, perpetua aurora. Forse per questo Firenze è divenuta il luogo della fede e della gioia. Induce ognuno a credere che quell'aurora dantesca sia, anche per lui, il preludio di un nuovo giorno. Chiunque contempi la città dalle altezze di San Miniato riceve un battesimo nel nome dell'amore. E l'anima sua risorge, allora, a *Vita Nuova*.²⁴

IL QUATTROCENTO

1

Nell'immenso cimitero della storia, capace d'inghiottire interi popoli senza lasciarne traccia, e nell'intricato labirinto di tombe che danno asilo a passioni fugaci, slanci irrealizzati e imprese incompiute, il monumento del Quattrocento si erge in disparte, solitario, splendido e perfetto come la creazione di un artista. In quest'epoca l'esistenza fu contraddistinta da una stupefacente pienezza di vita. Altre epoche scorrono davanti allo sguardo del nostro intelletto come onde ideali dell'infinito fiume della storia. Il Quattrocento, invece, comunica con i nostri sensi in modo diretto, e noi lo percepiamo come percepiamo il mondo intorno a noi: con la vista, il respiro, il tatto. Per conoscere a fondo questo passato non è sufficiente la mera speculazione intellettuale, così come non lo è per stringere una vera amicizia. In entrambi i casi, il giudizio della ragione è meno importante dell'impressione visiva immediata o dell'istintiva percezione di un corpo. Quando ci si avvicina al Quattrocento, si ode immancabilmente il battito di un grande cuore, nel quale pulsa il sangue più nobile e puro. E talvolta può sembrare che invano la storia abbia annesso quest'epoca ai propri domini, poiché la sua fine non ha niente della morte, ma somiglia piuttosto alla prigionia del sonno - quella stessa prigionia che tiene in ceppi leggeri i cittadini di Firenze scolpiti sui sepolcri fiorentini da scultori fiorentini. Nell'orgoglioso sorriso appena accennato sulle loro labbra sottili si esprime il più felice trionfo ottenuto dall'umanità - il trionfo sulla morte.

Del Quattrocento Firenze fu culla e sarcofago. In altre città italiane il viaggiatore si trova di fronte a un coacervo di diverse epoche storiche, ora in aspro conflitto, come a Roma,

ora in singolare armonia, come a Venezia. Per le vie di Firenze, invece, tutto ciò che precede il XV secolo è una presenza illusoria; quanto ci resta è una mera visione, scaturita dalla lettura del sacro libro di Dante. Gli affreschi dei seguaci di Giotto ci mostrano una vita oltremodo scialba a confronto con le creazioni degli artisti quattrocenteschi, pura irradiazione di energia vitale. Tali creazioni, d'altro canto, accolsero compiutamente le sorti della meravigliosa città, tanto che le «porte del futuro», per usare un'espressione dantesca,¹ in seguito si richiusero per sempre. Dopo un secolo di nefaste guerre intestine, dopo pochi eventi degni di nota, qualche tragica calamità e alcune personalità di spicco capaci di mascherare a stento l'ineluttabile declino, Firenze cessò infatti di esistere. I successivi trecento anni della nuova storia europea furono dissipati dai raggi di quell'unico secolo, che aveva fagocitato ogni energia della città. Raggi che carezzarono le antiche pietre fiorentine ricoprendole di oro e di niello, il prezioso ornamento di quei tempi.

Il Quattrocento rimane tuttora l'autentica forza vitale di Firenze. Per conoscere quest'epoca servono a poco la ricerca d'archivio e l'astratto lavoro di ricostruzione basato sulle leggi della logica storica. Per penetrare lo spirito quattrocentesco basta vivere a Firenze, vagare per le sue strade coronate da cornicioni aggettanti, visitare le sue chiese dove gli affreschi hanno i colori del vino e del miele, percorrere con lo sguardo le fughe di arcate nei chiostri dei suoi monasteri. La storia del *genius loci* si può leggere nella voluta di una linea, nella raffinatezza di un bassorilievo, nella silhouette di una colonna. A Firenze l'oggetto di ogni nostra ricerca è sempre opera dell'uomo, e toccandola con mano, come fece Tommaso, avremo prova dell'esistenza oltre la vita, del trionfo sulla morte. Al pari di quanto accade nell'episodio evangelico, infatti, qui l'immortalità non è prerogativa soltanto dello spirito incorporeo, ma altresì della sua incarnazione fisica, che conserva la voce, il sorriso a fior di labbra, il calore della carne e il turgore di ferite ancora

aperte.

Il Quattrocento trova piena espressione in un patrimonio di immagini tangibili. Quest'epoca non anelava alla profondità, e quanto a idee e intuizioni potrebbe addirittura apparire povera. Dante trascina la nostra immaginazione in abissi sotterranei o la eleva alle sfere celesti. Anche il Purgatorio ha l'aspetto di un monte, poiché il pensiero di Dante conosce solo le dimensioni dell'ascesa e della discesa, dell'approfondimento e del volo, sempre allontanandosi dalla superficie terrestre. Il Quattrocento, al contrario, amava la terra più di ogni altra cosa: ne era a un tempo conquistatore e suddito, e sulla sua superficie si muoveva con libertà e arbitrio senza limiti. Quando i neoplatonici quattrocenteschi contemplavano il cielo, quanto distante in realtà appariva loro lo splendore delle stelle! E quando il fine udito dei protagonisti di quell'epoca percepiva un rombo da recessi sotterranei, con quanta leggerezza costoro, dopo un istante di riflessione, tornavano agli impegni delle loro gloriose giornate!

L'essenza del Quattrocento si riassume in un concetto elementare: vivere nel mondo. E dall'adempimento di questa missione, la più semplice per l'uomo, conseguì il rapido e pieno fiorire dell'arte. Per noi, ligi ad altri precetti, condannati a vivere in noi stessi e separati dal mondo, ciò ha l'aspetto di un vero prodigio. Nel XV secolo il rapporto di un fiorentino con la natura e la vita aveva forse meno gradazioni e non conosceva tutte le sottigliezze tipiche della nostra attitudine a spiritualizzare. Ma era più saldo, autentico e onesto. Nei luoghi dove noi ci sentiamo ospiti di passaggio, restando sul chi vive per i pochi giorni della nostra permanenza e brontolando all'indirizzo di un padrone imperturbabile, il fiorentino del Quattrocento invece si sentiva a casa. Era convinto che ogni singola cosa fosse opera delle sue mani o di quelle dei suoi antenati. Nel giardino della propria vita egli conosceva ogni albero, e aveva la paziente certezza che ciascuno avrebbe dato frutti - se non per lui, almeno per i suoi discendenti. Il senso di

eternità che permea l'arte quattrocentesca ci lascia senza fiato, e non siamo in grado di comprendere la sua costante tensione verso il futuro. Ma tale saggezza all'apparenza inopinata non è forse, in ultima analisi, l'istintiva saggezza di chi è signore della propria terra e delle proprie vicende? Quando si abbraccia con lo sguardo il mondo circostante, quando si presta ascolto al richiamo delle cose, si tende la mano e si dona loro il proprio cuore senza nulla risparmiare di se stessi, è allora che l'uomo cessa di essere ospite sulla terra e vi getta il vigoroso seme dell'avvenire.

Affinché un fiorentino dell'epoca potesse abbracciare con un unico sguardo i propri domini, essi non potevano che essere circoscritti. E il mondo in cui egli viveva, infatti, non era grande: il suo orizzonte si chiudeva con il nudo Appennino pistoiese, da un lato, e con i colli del Chianti, disseminati di vigneti, dall'altro. Non era ancora venuto il tempo di anime irrequiete ed egocentriche, che si considerano cittadine del mondo ma, in definitiva, sono estranee a ogni cosa e ovunque superflue. La patria era Firenze, nuova Roma e nuova Atene; essa era tempio e officina, luogo benedetto da Dio e caro agli dèi. Tutto, qui, doveva essere comprensibile, consacrato dalla storia e abbellito dall'arte. Ogni nuova esistenza votata alla prosperità di Firenze, ogni talento dedito al suo servizio erano guidati dal genio artistico.

Nell'arte si riconosce dunque la principale occupazione della Firenze quattrocentesca. Per creare ciò che ancora vediamo, così come ciò che purtroppo è scomparso, furono necessarie le fatiche di un'intera progenie di artisti. Il principio artistico, in quanto fondamento dell'esistenza, doveva permeare tutto. Gli storici della cultura sanno bene che il Quattrocento trasformò in arte ogni cosa: l'amore, l'istruzione, il commercio e persino la politica e la guerra. L'umanità non era mai stata tanto disinteressata alla causa delle cose, e nello stesso tempo tanto sensibile alle loro manifestazioni. Il mondo era stato donato all'uomo e, poiché questo mondo era circoscritto, tutto in esso era prezioso:

ogni movimento di un corpo nudo, ogni cirro in un ramo di vite, ogni perla di un copricapo femminile. All'occhio dell'artista fiorentino, nello spettacolo della vita non c'era alcunché di trascurabile o insignificante. Tutto, per lui, era oggetto di conoscenza.



Fig. 11 Louis Gauffier, *Ritratto del dottor Thomas Penrose*.

L'uomo del Quattrocento ambiva tuttavia a una conoscenza di un genere assai diverso rispetto a quella che rappresenta l'orgoglio del nostro tempo. La nostra attitudine al mondo ricorda quella di uno scienziato che passeggi in un giardino senza riconoscere nemmeno un albero, nonostante sappia alla perfezione quali leggi ne governano la crescita. Il fiorentino sembra invece un giardiniere che con occhio esperto, o attraverso il tocco della mano amorevole, riconosce ogni albero e la sua storia. Dove noi vediamo l'aspetto generale, che per sua stessa natura rimane sempre estraneo, l'artista quattrocentesco vedeva qualcosa di particolare e familiare. Fu questo a rendere possibile il trionfo dell'individualismo nell'arte e nella storia fiorentine. Una storia alla quale è quasi impossibile accostarsi, se si ha un concetto sommario e generalizzato del popolo. Forse, anzi, la storia di Firenze nel XV secolo si potrebbe raccontare in modo attendibile solo attraverso le singole vicende di ogni suo abitante, dacché, ancora bambino, aveva assistito alla posa della porta del Ghiberti,² e fin quando, già in età veneranda, assieme agli amici aveva confrontato i cartoni commissionati dalla Repubblica di Firenze a Leonardo e Michelangelo.³

Quando dall'alto dei secoli trascorsi guardiamo alla Firenze quattrocentesca, nelle sue vie non vediamo, come accade con altre città coeve, una folla disordinata e indistinta. Quello spettacolo di singoli individui, ognuno dei quali proietta la sua nitida ombra sulle lisce mura brunastre dei palazzi fiorentini, affina la nostra comprensione dell'umanità. Perché così possiamo osservare con maggior disinvoltura la passione dipinta sui volti del manipolo di assassini, armati di pugnale, che la congiura dei Pazzi condusse fin dentro l'ampia navata di Santa Maria del Fiore. E possiamo ascoltare con maggior chiarezza le dispute del circolo di umanisti riunito attorno a Leon Battista Alberti sotto i pini di Camaldoli.⁴ In nessun luogo - né negli accampamenti militari, né nei pressi di una chiesa sperduta tra i boschi, né nei fondachi di Calimala - noi vedremo

l'uomo umiliato al rango di semplice abitatore di un alveare o di un formicaio. In mezzo alla polvere di marmo di una modesta bottega d'artista, o accanto a un affresco non ancora terminato sulla parete umida e fredda di una chiesa, scorgiamo figure solitarie e imponenti. E i loro nomi, letti lentamente l'uno dopo l'altro, compongono la storia del genio quattrocentesco.

2

L'origine dell'arte quattrocentesca è ancora oggi un enigma. Per tutto il corso del XIV secolo l'Italia assistette alla nascita, alla diffusione e al declino di diverse scuole artistiche, ispirate in pittura al magistero di Giotto e, in scultura, alla tradizione pisana. Come poté accadere, proprio quando entrambe queste correnti sembravano ormai logore e superate, che Firenze partorisce un'arte nuova, più matura, possente e splendida? In altre parole, da dove scaturirono Donatello e Masaccio? A tutt'oggi non lo sappiamo. A volte non si vede alternativa, e anche qui, come già nel caso dell'epoca pregiottesca, ci si arrende all'idea di una misteriosa volontà del genio. La storia dell'arte, tuttavia, non ama questo tipo di espedienti, poiché evocare troppo spesso la genialità rischia di rendere precaria la sua stessa struttura. Una spiegazione semplicistica si rintraccia nella vecchia leggenda secondo la quale Donatello prese a imitare modelli antichi. La critica più recente ha finito per rigettare quest'ipotesi,⁵ che del resto non merita il nostro rimpianto. Oggi il periodo delle prime esperienze di Donatello e della giovinezza di Masaccio appare in una luce assai più complessa rispetto a quando predominava la convinzione che il Rinascimento italiano non fosse altro che la rinascita dell'antichità classica.

Ai giorni nostri quest'epoca cattura ancora di più l'immaginazione per via del grande fermento spirituale che lascia intuire. L'inizio del Quattrocento trabocca di quella

stessa magia che, al risveglio, induce a fantasticare e a mettersi in ascolto dinanzi a un'aurora estiva o alle avvisaglie della primavera in un bosco. Esso ci avvicina al momento più impenetrabile di un'era nuova, al misterioso sorgere delle sue forze creatrici. Attraverso la nebbia dei secoli distinguiamo vagamente la formazione delle direttrici di sviluppo, di credenze, speranze e inclinazioni artistiche. Per noi un solo aspetto è chiaro: le fonti di quella dimensione esistenziale nuova furono molte e diverse. La leggenda sull'influenza degli antichi, ovviamente, non era soltanto una vana elucubrazione. Un passo dalle memorie di Lorenzo Ghiberti, contemporaneo e rivale di Donatello, illumina il rapporto tra un artista d'inizio XV secolo e il retaggio classico serbato sul suolo italico. Descrivendo una statua di Ermafrodito, testé ritrovata, egli scrive: «Laquale statua, doctrina et arte e magisterio none (*non è*) possibile con lingua potere dire la perfectione d'essa ... Era senza testa; nessuna altra cosa aveva manco. In questa era(*n'*) moltissime dolceze; nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava».⁶ Anche Donatello provò senz'altro il medesimo entusiasmo per la classicità, ma non per questo divenne un pedissequo seguace e imitatore degli antichi. La sua arte ha tratti affatto estranei al formalismo degli antichi frammenti, che pure probabilmente conosceva. In quasi tutte le sue creazioni si manifesta uno spirito irrequieto, un'energia quasi selvaggia, assai prossima per molti aspetti alle sculture delle cattedrali gotiche.

Già prima che Donatello e Masaccio fossero chiamati a realizzare grandi opere, in diverse città italiane apparvero artisti il cui sentimento della natura preannunciava il Quattrocento. Per loro lo spettacolo del mondo si rivelava nelle immagini delle campagne patrie. Gentile da Fabriano fu il primo a essere pervaso da un amore infantile e «minuzioso» per la natura, i fiori, gli uccelli e le erbe. Di tutte queste cose variopinte e amene, lo attraeva in particolare l'aspetto esteriore. La sua immaginazione ingenua e limitata se ne compiaceva almeno quanto dei

graziosi principi che, nelle sue opere, ostentavano farsetti trapunti d'oro.² Ma già in un altro artista suo contemporaneo troviamo un sentimento della natura ben più complesso. Pisanello, nativo di Verona, ha lasciato poche tele, ma in compenso si sono conservati moltissimi disegni che lo mostrano dominato da un'autentica passione per tutto quanto viveva, si muoveva e respirava nel mondo attorno a lui - il piccolo mondo in cui gli artisti del Quattrocento trovavano inesauribili spunti artistici. Sia Pisanello che Gentile da Fabriano visitarono tutta l'Italia, quasi adempiendo una missione cui erano stati destinati dalla storia. Ovviamente entrambi si recarono anche a Firenze, dove la pittura di Masolino e del Beato Angelico⁸ aveva già palesato un'attitudine affine al loro sentimento della natura. Masolino era stato il maestro di Masaccio, anche se questi non ne rimase granché influenzato. Il vero padre spirituale di Masaccio fu infatti Donatello. In questi due artisti si dispiegarono i più genuini tratti del genio fiorentino. E fu grazie a loro che Firenze assurse al ruolo di capitale del Quattrocento, poiché da Donatello e Masaccio si dipartì l'ampia via maestra imboccata dall'arte del secolo.

Il tenero e puerile rapporto con la natura del mite Gentile da Fabriano, così come l'indole romantica e sognante di Pisanello, poco si confacevano a Firenze, dove si stava sviluppando una concezione del mondo più eroica e maestosa. Fin dalla nascita, si può dire, sui fiorentini gravava la coscienza della predestinazione, la stessa che avrebbe costretto Donatello a esibire una titanica tensione di energie. Nessun artista riuscì a essere altrettanto produttivo, nessuno ebbe la medesima tenacia nel tentativo di dare sostanza a ogni possibile opportunità artistica. Le creazioni di Donatello sono un autentico paradigma del lavoro dell'artista quattrocentesco: esse serbano tutto l'ardore dei suoi propositi, tutta l'abnegazione e l'onestà dei suoi afflatti. Quando le guardiamo è come se riuscissimo a vedere Donatello all'opera, inesausto, immune da pause contemplative. Ogni volta il grande scultore fiorentino ci

appare simile al suo stesso *San Giorgio*: giusto un istante di respiro tra un'impresa e l'altra, e mai la mente sgombra dal pensiero di quelle a venire.

Donatello - che lasciava appeso alla porta della sua bottega il borsello con il denaro, dal quale amici e discepoli potevano attingere secondo le loro necessità ⁻⁹ era un sommo modello di disinteresse anche dal punto di vista spirituale. Tanto lavorava per l'avvenire e per il prossimo che, talvolta, non sapeva destreggiarsi nel presente, e finiva per approfondire le proprie doti senza il necessario discernimento.¹⁰ Ma non sarebbe meschino, da parte nostra, elencare le sue manchevolezze? Noi dobbiamo ricordarlo, prima di tutto, per la sublime cantoria oggi conservata all'Opera del duomo. Nemmeno gli scultori greci dell'epoca aurea riuscirono a sottomettere la frenesia della danza a un'eleganza ritmica tanto geniale. Nell'artista che creò simili figure doveva ribollire un oceano di energia vitale. E noi ci ritroviamo a pensare che le sue mani, capaci di dominare in forme rigorose e coerenti le caotiche onde di movimento sprigionate nel mondo, fossero per davvero forgiate nell'acciaio.

Se Donatello visse fino a un'età veneranda, Masaccio invece morì giovane, non ancora trentenne. Ma che giovinezza straordinaria! Tutta la produzione di Masaccio è pervasa da un senso di grande maturità. Si ritiene che la *Madonna col Bambino e sant'Anna*,¹¹ oggi agli Uffizi, sia uno dei suoi primi lavori. E tuttavia non si può dire che la celebre tela di Leonardo sullo stesso soggetto,¹² conservata al Louvre, ne offra un'interpretazione più solenne, profonda o significativa. Nell'opera di Masaccio non vi è traccia di esitazioni giovanili: persino nel severo contesto fiorentino, i suoi quadri esibiscono un'austerità assoluta, indiscussa. L'artista, dotato di un sorprendente istinto per il grandioso e l'essenziale, seppe facilmente resistere alla tentazione di riuscire piacevole e accattivante, benché un'innata sensibilità gliene offrisse di continuo l'occasione. Firenze elevava gli artisti a un rigore inconcepibile per i colleghi

originari di remote cittadine di provincia. L'inclinazione alla monumentalità tipica di Masaccio, dunque, non poteva svilupparsi che qui.

Sulle ali del genio, nei giustamente celebrati affreschi del Carmine,¹³ Masaccio riportò in vita la pittura monumentale dopo Giotto, certificando il primato di Firenze nell'arte quattrocentesca. Senza questi affreschi può darsi che il XV secolo avrebbe brancolato ancora a lungo tra le distese fiorite, adorne di uccelli e farfalle, in cui s'incarnavano gli ingenui sogni di Gentile da Fabriano e della sua generazione. Il «minuzioso» sentimento della natura, tipico di quel periodo di transizione, rischiava di disperdere l'attenzione degli artisti e di sminuire i loro propositi. Come all'epoca di Giotto, era necessario far convergere tutte le tendenze della pittura in un unico punto focale, orientando ogni sforzo verso un fine comune. E Masaccio, come Giotto a suo tempo, individuò questo fine nell'uomo. Negli affreschi del Carmine gli sfondi paesaggistici sono elementari, quasi insignificanti, e mancano del tutto episodi incidentali, bestie e uccelli, ornamenti e arabeschi che possano distrarre l'attenzione dalle figure umane e dai gruppi che esse formano. Proprio questo genere di raffigurazioni fece esclamare a Berenson: «Una simile stirpe sarebbe in grado di asservire il mondo in un batter d'occhi, e senza temere altro rivale che le forze della natura! Tutto ciò che questi uomini compiono - per il semplice fatto che sono costoro a compierlo - è impressionante e significativo; ogni loro movimento e ogni gesto hanno il potere di cambiare il mondo».¹⁴ Dal momento stesso in cui tale rappresentazione eroica dell'umanità fu immortalata sulle pareti del Carmine, l'arte del Quattrocento non poté più deviare dal cammino che, un secolo dopo, avrebbe condotto a Michelangelo.

due linee di sviluppo, che di rado convergono. Una scaturisce dall'opera di Donatello e Masaccio, e il suo percorso interseca ogni ambizione alla grandezza e all'essenzialità, ogni caparbia indagine delle principali leggi della rappresentazione. Essa riunisce un'intera generazione di artisti concentrati su un problema fondamentale: la rappresentazione della forma spiritualizzata. Vi appartengono pittori della statura di Paolo Uccello, Domenico Veneziano (già maestro di Piero della Francesca), Andrea del Castagno, i fratelli Antonio e Piero Pollaiuolo e il Verrocchio. In fondo a questo elenco già s'intravede Michelangelo. L'altra linea si diparte dagli estremi custodi delle tradizioni dell'icona bizantina e della miniatura medioevale, come Neri di Bicci; dai tardi giotteschi, come Spinello Aretino; dai monaci artisti e sognatori, come Lorenzo Monaco e il Beato Angelico. Questa linea integrò nell'arte del Quattrocento redolenti leggende e umili forme medioevali, e lungo la sua direttrice germogliarono quelle oasi di sentimento della natura in grado di adattarsi all'atmosfera rigida e rarefatta dell'intellettualismo fiorentino.

Gli artisti che afferivano a questa seconda tendenza erano più accessibili, e la grazia caratteristica dei loro lavori incontrò più rapidamente i favori del pubblico. Per molti il concetto stesso di Quattrocento fiorentino s'identifica proprio con Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandaio e Piero di Cosimo. Gli esponenti di tale linea erano inoltre più numerosi, in quanto al loro novero apparteneva la maggior parte degli artisti di secondo piano (Cosimo Rosselli e Lorenzo di Credi, per fare due nomi) e degli anonimi. Tuttavia, non si può certo affermare che questi, rispetto ai successori di Donatello e Masaccio, vantino maggiori diritti a essere considerati i veri rappresentanti della Firenze quattrocentesca. Le attrattive esteriori della loro arte non compensano un'intrinseca debolezza. Non sempre l'opulenza scenografica dell'ornamentazione e dell'ambientazione riesce a

dissimulare la vacuità delle forme, così come l'avvenenza dei volti riscatta solo in minima parte la loro scarsa spiritualità. Messa a confronto con l'inesorabile asciuttezza e la durezza disadorna dei ricercatori della forma pura, solo di rado la poeticità del sentimento della natura propria di alcuni di questi artisti, fra i quali, ad esempio, Benozzo Gozzoli e Piero di Cosimo, induce a un'effimera predilezione per la loro opera. Così di rado che si è talvolta tentati d'imitare Berenson, il quale nel suo libro quasi ignorò ogni deroga, nella trama artistica del Quattrocento, ai precetti derivati da Donatello e Masaccio. Noi non possiamo farlo solo perché sappiamo che, alla fine del XV secolo, entrambe queste linee finirono per intrecciarsi nell'opera sublime dei due maestri più eccelsi. Se Botticelli e Leonardo ereditarono molto da Pollaiuolo e dal Verrocchio, infatti, molto dovettero anche all'amore per lo spettacolo del mondo, all'ingenua sensibilità e alla capacità di meravigliarsi degli altri artisti fiorentini, pur meno scrupolosi e rigidi nel concetto della propria missione.

Ma il momento di Botticelli e Leonardo era ancora di là da venire. Nella prima metà del secolo, lo spirito rampante di Firenze e la statura di uomini quali Cosimo de' Medici, Brunelleschi e i primi umanisti si comprendono meglio alla luce delle opere del più fedele continuatore di Donatello e Masaccio: Andrea del Castagno. Una delle impressioni fiorentine più forti e indelebili è il ricordo della visita al soppresso monastero di Sant'Apollonia, ora trasformato in un piccolo museo dedicato al Castagno.¹⁵ Le pareti del refettorio custodiscono l'*Ultima cena*¹⁶ e accolgono frammenti degli affreschi realizzati a Villa Pandolfini di Legnaia.¹⁷ Nella quieta e fresca sala di Sant'Apollonia rimaniamo a tu per tu con l'artista: le sue figure e i resti del fregio da lui dipinto fanno da vivo ornamento alle pareti che, dopo il radicale restauro dell'antica villa, hanno dato asilo ai suoi lavori.¹⁸

Là, per volontà di un esponente dell'orgogliosa gente fiorentina,¹⁹ il Castagno aveva raffigurato gli eroi protettori

di Firenze: poeti, come Dante, Boccaccio e Petrarca; condottieri e cittadini, come Niccolò Acciaiuoli, Farinata degli Uberti e Filippo Scolari; e le lontane progenitrici spirituali della città, come la Sibilla Cumana, la regina delle Amazzoni Tomiri ed Ester, la tirannicida. Attraverso queste figure, la cui forza era ugualmente racchiusa nei libri e nelle armi, si esprime appieno il senso civico fiorentino d'inizio XV secolo. E contemplare simili incarnazioni di passati trionfi dello spirito e della volontà rende viepiù comprensibile il fiorire del Quattrocento. Tanta consapevolezza del proprio ruolo nel mondo e del proprio dominio sull'esistenza cessa di sorprendere se si pensa che i contemporanei del Castagno avvertivano, alle proprie spalle, il gesto di Petrarca, augurio di un felice cammino; il gesto di Dante, asserto di grandi conquiste; la benevolenza della Sibilla verso le sorti di Firenze; e, infine, l'incedere fermo di Farinata degli Uberti, che un tempo si era schierato solo e a viso aperto in difesa della città.²⁰

All'epoca del Castagno Firenze vantava già un passato grandioso, e l'artista che intendesse resuscitarne le ombre era dunque costretto a usare il linguaggio della pittura monumentale. Nei suoi ritratti immaginari, il Castagno fu tanto saggio da sottrarsi alla tentazione di caratterizzazioni troppo marcate. I volti dei suoi eroi sono imperturbabili, e ognuno di questi, lungi dall'essere assorto nei propri pensieri, condivide con gli altri la medesima riflessione: quella sul voto, solenne e austero, che un grande passato richiede all'avvenire. I personaggi sono drappeggiati in ampie vesti, le cui pesanti pieghe ricadono a formare grandi macchie di colore, semplici e intense. Il Castagno aveva una predilezione per lo scarlatto scuro del panno artigianale fiorentino, la tinta del sangue caldo e denso che nutriva le virtù repubblicane. Secondo una leggenda confezionata da Vasari, l'artista aveva assassinato l'amico Domenico Veneziano.²¹ Benché essa sia stata ormai smentita dagli studiosi, è difficile credere che Vasari l'avesse concepita senza fondamento. Se anche il Castagno non uccise mai

nessuno, certamente nella sua anima albergava la capacità di farlo, poiché questa era una delle virtù del secolo.

Per il Castagno nemmeno gli apostoli possedevano l'imperturbabilità delle figure che la sua mente associava all'orgoglio e alla gloria di Firenze. Nell'*Ultima cena* sono raffigurati caratteri umani, il che contraddice espressamente i precetti dello stile monumentale. Eppure quanto appare tremenda e inquietante tale rappresentazione dell'umanità! Negli occhi degli apostoli si legge una profonda diffidenza reciproca, e i lineamenti marcati dei volti parlano di passioni non sopite. Nell'armonia sacra e malinconica dell'ultima cena, il tradimento di Giuda non irrompe come eco del male del mondo: esso s'ingenera bensì nell'elementare policromia della sala e delle vesti, con la stessa naturalezza del pesante sonno di Giovanni o del devastante dubbio di Tommaso.

Anche nelle poche opere conservate in luoghi diversi dal refettorio di Sant'Apollonia, il Castagno raffigura la stessa tensione estrema della passione umana, quell'energia che nel suo fulgore rende il bene e il male indiscernibili. Il suo Calvario, trasferito agli Uffizi dall'ospedale di Santa Maria Nuova,²² impressiona non soltanto per la sofferenza del Cristo, ma altresì per il tumulto spirituale che investe gli altri personaggi. Il pianto della Madre di Dio sembra riecheggiare in un lamento straziante. Soltanto un artista che conoscesse l'estremo sguardo di un uomo trafitto a morte dal pugnale del suo assassino - quando le mani, contratte in un gesto spasmodico, cercano di rimanere aggrappate alla vita - poteva riprodurre un'espressione di congedo tanto penetrante e gesti siffatti.

4

Le opere del Castagno sono pervase da tutte le indomite passioni dell'esistenza. La sua personalità artistica mostra l'uomo del Quattrocento come erede delle gloriose imprese passate. Un dominatore del mondo, che tuttavia non aveva

ancora ottenuto la vittoria principale e definitiva: quella su se stesso. L'artista non era ancora in grado di andare oltre l'umano egocentrismo, e solo dal passato imparò ad attingere una sublime imperturbabilità artistica. L'ambiente circostante risvegliava in lui troppi sentimenti di natura diversa. Per il Castagno, come del resto per tutti i contemporanei di Cosimo il Vecchio e per Cosimo stesso, ancora non era giunto il momento della contemplazione. Firenze era ancora troppo impegnata a darsi una struttura, ad affrontare preoccupazioni e timori concreti. Cosimo de' Medici - che passava senza tregua da un affare finanziario all'altro, ed era costretto a continui, scellerati compromessi politici - aveva poco tempo per vagheggiare le gioie del pensiero astratto. Ma da buon fiorentino del Quattrocento, sempre rivolto al futuro, in uno di questi momenti chiamò a sé un bambino di nome Marsilio Ficino, e lo destinò al compito di resuscitare la filosofia.²³

Esattamente negli anni in cui Ficino, colmo di venerazione, cominciava a discernere i tratti delle lettere greche, andava maturando quella nuova generazione di artisti fiorentini che avrebbe riempito con le proprie creazioni il periodo più felice del XV secolo. È a questa generazione che dobbiamo rivolgerci quando vogliamo osservare il prototipo spirituale dell'artista quattrocentesco nel suo massimo rigoglio. E se si cerca una figura che rappresenti in modo esauriente e compiuto tale periodo, sarà difficile individuare esempio migliore di quello offerto da Antonio Pollaiuolo, pittore, scultore e orafo. Egli nacque nel 1429,²⁴ si formò artisticamente sotto la guida di Ghiberti, Donatello e il Castagno²⁵ e morì a Roma negli ultimi anni del Quattrocento. La seconda metà del secolo lo vide conseguire esiti eccellenti in due arti e meritarsi la fama sia come scultore, sia, insieme con il fratello minore Piero, come pittore. La differenza del suo tempo e delle sue vicende rispetto al tempo e alle vicende del Castagno, suo maestro, è ben messa in luce da queste semplici parole di Vasari: «[Antonio Pollaiuolo] ebbe nel tempo suo felicissima vita, trovando pontefici ricchi, e la

sua città in colmo, che si diletta di virtù; perché molto fu stimato: dove se forse avesse avuto contrarij i tempi, non avrebbe fatto que' frutti che e' fece; essendo inimici molto i travagli alle scienze, delle quali gli uomini fanno professione e prendono diletto».²⁶

I contemporanei di Pollaiuolo amavano le pause dai crucci quotidiani delle quali finalmente potevano disporre, poiché durante tali pause i loro pensieri trovavano libero sfogo. Le parole di Lorenzo il Magnifico, nelle prime righe della sua enunciazione in versi dei principi neoplatonici, descrivono il contesto alla perfezione:

... libera vita, placida e sicura,
ch'è quel poco del ben, che al mondo resta ...²⁷

Soltanto a queste condizioni, soltanto in questa temperie tranquilla, serena e forse un po' fredda, l'azzurra fiamma dell'intellettualismo fiorentino poteva librarsi verso l'alto. La fede nell'illimitata supremazia e nei superiori diritti del pensiero umano rappresenta il connotato essenziale della fisionomia spirituale quattrocentesca. Manifestandola, con ciò stesso il Rinascimento tracciò una netta linea di demarcazione rispetto al Medioevo. E tanto l'ebbe a cuore da sacrificarle volentieri la profondità della passata esperienza mistica e la bellezza degli antichi sentimenti ancora non soggetti all'arbitrio della ragione. Nondimeno, la convenzionale analogia oggi stabilita tra l'intellettualismo quattrocentesco e il razionalismo del XVIII secolo o il positivismo moderno appare manifestamente errata, poiché ci fa perdere di vista la qualità più preziosa dell'intellettualismo fiorentino: l'estrema tensione, destinata a non ripetersi mai più. Il Quattrocento non fu una fucina d'idee, ma piuttosto un'epoca che vide il risveglio della capacità stessa di produrre idee - una scommessa nuova, e degna di grande interesse, nel gioco delle forze e dei caratteri dell'uomo. Questo secolo non produsse un cospicuo retaggio di «verità», come fece il Settecento e come a tutti i

costi vorremmo fare noi; in compenso, il suo lascito è ricco di grandi individualità. In quel periodo il pensiero era come una bevanda forte, che faceva girare la testa e moltiplicava le forze dei temerari che ne erano armati. L'elemento umano e vitale delle epoche successive lasciò dietro di sé solo una serie di congetture, di astratte formule relative alla propria esistenza. Gli esiti del Quattrocento fiorentino, invece, sopravvivono imperituri nelle immagini e nelle vicende della sua gente, che ancora irretiscono tutti i nostri sensi.

Per fare chiarezza sulla peculiarità dell'intellettualismo fiorentino, è sufficiente rivolgere l'attenzione ai suoi esponenti. Suo agone non erano i salotti, come nel XVIII secolo, né i gabinetti degli studiosi, come ora: era bensì una delle polverose botteghe, piene del rumore del lavoro e delle facezie dei numerosi discepoli, gestite da Andrea del Verrocchio o da Antonio Pollaiuolo nel nuovo mercato fiorentino. Fu qui²⁸ che crebbe un uomo destinato a incarnare, nel modo più pieno e sublime, l'inclinazione spirituale del Quattrocento: Leonardo da Vinci. Il quale, tuttavia, certo non per caso attinse il culmine del pensiero coevo, poiché la sua sorte era stata preannunciata da altri artisti. Il pensiero fiorentino nacque sotto il segno dell'arte, e nell'arte vide l'unico mezzo per conoscere il mondo. Per quegli uomini che trascorrevano le giornate studiando le forme del corpo umano, indagando nuovi artifici pittorici, ricercando inesplorate sottigliezze nella lavorazione del marmo o del bronzo, il desiderio di conoscere era un imperativo tanto quanto soddisfare la fame o la sete. Tale desiderio sorgeva assieme al primo alito di vita, e nulla poteva soffocarlo: né un'indigente giovinezza, né un'educazione deficitaria, né l'austera semplicità del lavoro quotidiano.

Illimitata e temeraria curiosità: ecco la migliore definizione dell'attitudine verso il mondo di Antonio Pollaiuolo, autentico paradigma dell'artista dell'epoca. Egli non creò nulla senza infondervi un pensiero fermo e penetrante come una lama affilata. Di questo maestro sono giunte fino a noi poche

opere, che bastano tuttavia per comprendere il bersaglio principale della sua curiosità. Pollaiuolo intendeva rivelare artisticamente l'essenza intrinseca del movimento, e cercò di catturare tale fenomeno nella realtà del nudo corpo umano; infatti, come a ragione sostiene Berenson, nessun altro movimento può essere colto dall'intero complesso delle nostre facoltà come quello del corpo nudo.²⁹ È questo il Pollaiuolo delle tavolette degli Uffizi, raffiguranti le fatiche di Ercole,³⁰ del *San Sebastiano* di Londra,³¹ circondato da arcieri in vesti succinte e aderenti, di numerosi disegni e, soprattutto, della geniale incisione che illustra la *Battaglia di dieci uomini nudi*.³²

Dando uno sguardo a questo terribile combattimento di corpi nudi, il vero oggetto dell'audacia intellettuale del Pollaiuolo ci diviene chiaro. La mano dell'artista partorì figure tese al massimo grado della forza vitale. Nell'opera, egli si avvicinò alla recondita fonte dei movimenti e delle azioni dell'uomo e la osservò senza timori, senza rimanere turbato dalle grida dei guerrieri nudi, dal loro respiro caldo, dal loro sangue. Pollaiuolo vedeva nel movimento la rivelazione del principio vitale più grande, ed era convinto di udirne il richiamo con maggior chiarezza cogliendolo nella sua espressione estrema, nell'istante che sancisce la vita o la morte. Ecco perché anche *Ercole e Anteo* è scontro, così come *Ercole e l'Idra* ed *Ercole e il Centauro*.³³ Ma il punto non sta in questo o in quell'episodio. Non è un caso che i guerrieri nudi e le due piccole tavole degli Uffizi rimangano nella nostra mente come gigantesche raffigurazioni di una potenza che supera di gran lunga le normali forze umane. Pollaiuolo seppe instillare, in queste opere concepite e realizzate in modo impeccabile, un magico elisir: il succo, forte e pungente, che nutriva le multiformi e colossali energie del Quattrocento.

In che modo Pollaiuolo riuscì a conseguire, in tutte queste scene di lotta selvaggia, la nitidezza del ritmo, l'equilibrio delle forme e la raffinata bellezza dei movimenti? I tempi del Castagno erano ormai trascorsi, e l'artista non provava il

desiderio di gettarsi nella cruenta mischia che stava raffigurando: egli rimaneva in disparte, osservatore impassibile, e solo nell'ombra fugace di un sorriso indagatore, tipicamente fiorentino, si palesava il suo profondo turbamento. È sotto questa luce che noi vediamo l'autore dei disegni raffiguranti la vita di san Giovanni Battista, modello per la realizzazione di ventisette pannelli ricamati conservati all'Opera del duomo.³⁴ La fattura incredibilmente accurata fa sì che i pannelli si possano quasi considerare opera di Pollaiuolo a pieno titolo, così riscattando almeno in parte la scomparsa di molti suoi quadri, bassorilievi e statue. L'attenzione del Pollaiuolo sembra accentuarsi quanto più si approssima agli ultimi episodi della vita di Giovanni. Nella scena dell'arresto già si percepisce, celato, un pensiero crudele. I volti dei soldati che conducono il santo al patibolo rammentano quelli dei dieci guerrieri nudi. Nella scena della decollazione, il carnefice brandisce la spada in uno stato di estasi, pregustando il colpo; nella sua magnificenza, la forza vitale del movimento spazza via l'orrore suscitato dal delitto. Due cortigiani, assorti in immobile contemplazione, sembrano rivivere fisicamente il terribile godimento del carnefice. Segue la scena in cui Salomè omaggia di un sorriso ferino la testa mozzata. Poi i soldati traslano il corpo del santo, che per uno strano effetto della morte sembra allungato. Infine, la sepoltura. Il movimento del braccio della salma, emaciato e penzolante, riassume in sé tutto il senso della morte, tradotto nello stesso linguaggio con cui Pollaiuolo aveva saputo esprimere in modo stupefacente la vita. L'artista non si tirò indietro nemmeno davanti al mistero di un movimento *post mortem*. Impossibile non sussultare davanti all'audacia della sua curiosità.

Pochi vedranno nella crudele inventiva mostrata in queste scene di battaglia e supplizio un connotato spirituale attraente. Ma essa non deve contrariare, poiché l'artista fiorentino non fece che eseguire, con onestà, un dovere dettato dalle crudeli e fin terribili esigenze del pensiero.

Pollaiolo enfatizzò a tal segno questa luminosa, algida imperturbabilità che non è possibile valutare complessivamente lo spessore spirituale dell'artista solo in base all'oggetto della sua curiosità. Noi possiamo appena intuire l'estrema complessità della sua anima, complessità del tutto assente nel suo predecessore Castagno e negli altri artisti d'inizio secolo. Alcune delle sue allegoriche *Virtù* degli Uffizi³⁵ rivelano, nelle figure femminili, un'indole sognante e un profondo struggimento dell'anima affatto inopinati a un primo sguardo, preannuncio di un periodo della storia fiorentina ancora di là da venire. Tale sentimento, suscitato con intensità ancora maggiore dal *Davide vincitore* di Berlino e dal *Tobia e l'angelo* di Torino,³⁶ dimostra forse che persino l'audace pensiero di Pollaiolo non era stato in grado di risvegliarsi appieno dai magici sogni del Medioevo? Oppure l'acume e la tensione del suo pensiero erano tali che un inevitabile, logico sfinimento conferì a quei quadri una languidezza e una grazia morbosa? Nel Museo del Bargello si trova un busto di terracotta, opera del Pollaiolo, noto come *Il giovane soldato* .³⁷ Il volto, nel quale una raffinata bellezza, quasi un'interiore fragilità, si fonde con un'espressione decisa e tenebrosa, palpita di allusioni. Forse questo ritratto d'ignoto rende meglio d'ogni altro lo sfuggente profilo spirituale dell'artista. Lo si rammenta con piacere persino al cospetto delle effigi funebri dei due fratelli Pollaiolo, sepolti a Roma, con i meritati onori, a San Pietro in Vincoli, sull'Esquilino.

5

Artisti della statura di Donatello, Masaccio, il Castagno, Pollaiolo e il Verrocchio in un attimo spostano la nostra attenzione oltre le mura di Firenze; troppo, in loro, è infatti patrimonio del mondo e oggetto della storia universale del genio. Se dunque vogliamo avvicinarci ai diversi dettagli e alle particolarità del Quattrocento fiorentino, forse sarà utile

rivolgersi ad altri artisti, non assorti in alti propositi che li distraessero dalle piccole gioie di un'esistenza semplice. Questi fiorentini minori attirano il nostro sguardo su una miriade di oggetti che ricompongono lo spettacolo della vita coeva, e che ne hanno serbato voce e sorriso. Nulla, ad esempio, è tanto incantevole quanto le pitture d'ignoti maestri fiorentini sui cosiddetti «cassoni», le casse decorate in cui all'epoca era uso conservare le cose più care. Quasi tutte le gallerie europee, e molte collezioni private, fanno bella mostra dei dipinti che adornano i coperchi di tali cassoni. Il più bello è probabilmente quello esposto all'Accademia di Firenze. Concepito per un corredo da sposa, esso raffigura lo sposalizio di Boccaccio Adimari con Lisa Ricasoli.³⁸ La processione nuziale che si snoda davanti al battistero di Firenze fornisce all'anonimo artista il pretesto per esprimere una gioia infantile, suscitata dalla fiabesca estrosità degli ornamenti in voga nel primo Quattrocento. Miniando un arabesco dopo l'altro, apponendo con cura, a pennellate minute, oro e tinte luminose e liete, assottigliando e affinando, sino a un'esilità da uccello, le figure delle dame e dei giovinetti che le accompagnano con grazia affettata, quasi in punta di dita, l'ingenuo pittore fiorentino immortalò la festa della vita che, come un sogno a occhi aperti, gli era apparsa durante uno sposalizio primaverile presso le mura marmoree di San Giovanni.

A fianco a fianco con discepoli predestinati a grandi imprese artistiche, nelle spaziose botteghe dei celebri maestri fiorentini lavoravano anche questi modesti pittori di cassoni. Molti tra loro furono educati nello stesso ambiente in cui si formò e fiorì il talento di Sandro Botticelli. Suo compagno nella bottega di fra Filippo Lippi fu, ad esempio, Jacopo del Sellaio, autore del ciclo del Louvre su Orfeo ed Euridice.³⁹ Allo stesso Botticelli sono state attribuite le splendide raffigurazioni di un altro cassone, che illustrano la novella di Boccaccio *Nastagio degli Onesti*.⁴⁰ Un terzo ciclo analogo - la storia di Ester, dispersa tra il museo di Chantilly e alcune collezioni private - ha uno stile molto simile a quello

di Botticelli,⁴¹ Berenson lo considera opera di un seguace, al quale, in attesa che la sua reale identità venga un giorno scoperta, ha attribuito il nome fittizio «Amico di Sandro».⁴² Ai cassoni lavorarono artisti dalla spiccata individualità quali Piero di Cosimo e Francesco Botticini, ma soprattutto Pesellino, di poco più anziano. Questo coetaneo di Pollaiuolo, prematuramente scomparso, aveva un'autentica vena romantica, anche se va detto che una sfumatura di romanticismo è tipica dell'arte del cassone in sé, e ne rappresenta anzi la principale attrattiva. L'immaginario degli artisti minori quattrocenteschi dediti a questo genere di pittura si caratterizza per una strana commistione di immagini risalenti alla tradizione biblica, alle leggende cavalleresche medioevali e alla mitologia classica. Per loro le storie di Ester, Griselda ed Euridice avevano tutte luogo nello stesso paese, una terra di bellissimi principi, draghi, savi orientali, ninfe, eroi antichi e bestie fantastiche. In breve, un paese di fiaba. Ma non è il caso di disdegnare questi artisti puerili e sognatori, che in un tale paese si avventurarono, alla ricerca d'ispirazione, per incarico dei vari Bardi, Tornabuoni e Torrigiani. Dopo tutto, è entro quegli stessi confini che a Botticelli apparvero le immagini della *Primavera* e di *Venere e Marte*, e che Piero di Cosimo scorse *La morte di Procri*.

L'attività dei fiorentini minori non si limitava certo alla decorazione dei cassoni. I più valenti tra loro seppero realizzare interi cicli di affreschi monumentali. Un esempio è rappresentato da Alesso Baldovinetti, artista di fascino straordinario che negli annali del Quattrocento occupa un posto tra Domenico Veneziano, suo maestro, e Domenico Ghirlandaio, suo allievo. Baldovinetti non ha avuto fortuna: il suo lavoro più importante (gli affreschi per la basilica di Santa Trinita, raffiguranti la visita della regina di Saba) non si è salvato.⁴³ In tempi recentissimi, in compenso, gli è stata riconosciuta la paternità della più bella opera esposta nella sala del Louvre dedicata al primo Rinascimento - una *Madonna* in precedenza attribuita a Piero della Francesca.⁴⁴

Qui Alesso superò se stesso, rappresentando una delle Madonne più sorridenti e soavi del Quattrocento. Nondimeno, si tende a non annoverarlo tra i più grandi maestri dell'epoca, quanto piuttosto tra i fiorentini minori. Con questa operosa progenie di artisti, del resto, egli condivide così tante caratteristiche che dispiacerebbe separarlo da una schiera entro la quale, senza dubbio, gli spetta il primato.

A Firenze lo spontaneo e «minuzioso» sentimento della natura, che aveva annunciato l'alba di una nuova era artistica nel contesto delle aride e schematiche forme del tardo Trecento, è sopravvissuto in particolare proprio in figure minori quali Alesso Baldovinetti. Scrive Vasari: «Onde si veggiono nelle sue pitture fiumi, ponti, sassi, erbe, frutti, vie, campi, città, castella, arena ed altre infinite simili cose».⁴⁵ L'amore per queste cose e per lo spettacolo del mondo fece di Baldovinetti il primo paesaggista di Firenze. I suoi sfondi sono molto più belli di quelli di ogni altro contemporaneo fiorentino, e Antonio Pollaiolo, restando suo fedele seguace nei paesaggi, dimostrò una volta di più profondo senso artistico. Protagonista dei paesaggi di Baldovinetti è sempre un'ampia valle solcata da un serpeggiante fiume argenteo, viva reminiscenza del Valdarno empolesse. Le fughe di colline che una appresso all'altra la incorniciano conducono lo sguardo verso il lontano orizzonte, trasmettendo la sensazione di planare, in un'atmosfera dolce e luminosa, sopra le distese brunastre dei campi, disseminate di alberi isolati, fattorie e scuri gruppi di giardini. Non esistono paesaggi capaci di ridestare ai nostri occhi, con altrettanta vivezza, l'austera armonia e la trasparenza degli orizzonti toscani.

Il medesimo tipo di paesaggio fa da sfondo alla *Madonna* del Louvre. E un altro analogo riesce a far sì che tuttora il visitatore indugi a lungo presso l'affresco quasi completamente scomparso sul muro esterno dell'Annunziata.⁴⁶ Nel XVIII secolo, a detta dei contemporanei, esso era ancora in ottimo stato. Si è colti da

uno spontaneo moto di stizza al pensiero che, se la situazione non cambia, quest'opera rimarchevole finirà per perire, laddove, sul muro adiacente, una mano sollecita ha provveduto a mettere in salvo dalla distruzione gli affreschi di Andrea del Sarto, certo di minor valore. A ogni modo, lo sfondo paesaggistico di più raffinata bellezza è probabilmente quello di un altro affresco di Baldovinetti, anch'esso fortemente danneggiato: l'Assunzione della chiesa di San Niccolò. Un vero oceano di profumi! La Madre di Dio, sostenuta dagli angeli, ascende in cielo serenamente, mentre il suo sarcofago marmoreo si riempie di rose rosse e bianche. Un placido daino è accoccolato sull'erba accanto al sarcofago ormai vuoto, e sullo sfondo si apre un paesaggio pieno di luce, con l'immancabile fiume sinuoso e, in lontananza, i monti velati di grigio. L'affresco appartiene senz'altro all'ultimo periodo di attività di Baldovinetti. Questo fiorentino minore vi appare colto in un autentico empito del cuore, generato da una fede antica e radicata e, nello stesso tempo, da un amore per il mondo che risplendeva di giovanile ardore.

6

La fine del Quattrocento non è contraddistinta da quell'alone di mistero che avvolge invece le sue origini. Il passaggio a una nuova fase del Rinascimento fu accompagnato dal fragore di un crollo - un crollo che ebbe proporzioni di autentica catastrofe storica. La cesura oltre la quale ebbe inizio il Cinquecento fu marcata da eventi di grande importanza, come la discesa dei francesi e la cacciata dei Medici, e da figure incisive, come Savonarola. Certo non si fece piazza pulita della cultura del secolo appena trascorso, ma essa subì una radicale trasformazione. E benché le sciagure storiche abbattutesi sull'Italia tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo fossero di fatto imprevedibili, come calamità naturali, a tratti si ha l'impressione che gli

uomini della generazione precedente ne nutrissero almeno un vago presentimento.

Gli ultimi decenni del Quattrocento traboccano di un silenzio fin troppo profondo, di pensieri fin troppo sofisticati, di sentimenti fin troppo tesi e angoscianti. Non appena l'intellettualismo fiorentino, nella persona di Pico della Mirandola, si sentì pronto a rispondere alle novecento domande sulla piena conoscenza di Dio, del mondo e dell'uomo,⁴⁷ ecco che si trovò a tu per tu con nuovi enigmi. E poiché, al loro cospetto, il luminoso e diurno pensiero quattrocentesco si rivelò impotente, Pico della Mirandola decise di rivolgersi all'oscura saggezza della cabala. Così, perso in tenebre impenetrabili, egli morì giovane, bello e brillante, e con lui svanì la giovinezza stessa dello spirito umano. Pico della Mirandola fu un autentico eroe del Rinascimento: nella sua vita c'era qualcosa di sovrannaturale, nel suo talento un che di divino. La sua apparizione sembra un prodigio, uno dei tanti di quell'epoca. E allorché tutte le linee di sviluppo confluirono nell'opera di Leonardo, anche l'arte valicò le soglie del prodigioso.

Dopo pittori del calibro di Botticelli e Leonardo, l'arte del Quattrocento non aveva più ragion d'essere. Mentre i due artisti erano ancora in vita, essa parve affrettarsi a tirare le somme della propria gigantesca attività. Emersero pittori pronti a ricoprire di affreschi tutte le mura di Firenze, come il Ghirlandaio. Le abili mani di scultori minori - Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano e Mino da Fiesole - lavorarono intere montagne di marmo. Assieme ai manufatti d'innomerevoli botteghe fiorentine, affini a quella dei Della Robbia, l'arte si riversò come un fiume nella vita. In quegli anni Firenze accumulò gli infiniti tesori, ancora oggi intatti, che meravigliano e allietano il viaggiatore. L'artigianato, in tutte le sue forme, s'innalzò quasi al rango di arte. Ma il confine tra artigianato e arte divenne impercettibile anche perché, allora, essi erano strettamente intrecciati. Ciò appare tanto più evidente alla luce del raffronto con eccezionali incarnazioni del genio quali Leonardo e

Botticelli. Nella prolificità stessa di uno scultore come Mino da Fiesole o di un pittore come Lorenzo di Credi si rileva un tratto artigiano - il limitato, continuo ripetersi dell'unica nota di cui la loro anima risuonava. Neppure artisti quali Filippino Lippi, più nervoso ed emotivamente intrigante, e il Ghirlandaio, più sensibile e femminile, ne rimasero immuni. I celebri affreschi di quest'ultimo a Santa Maria Novella,⁴⁸ completati intorno al 1490, rappresentano una sorta di congedo dalla vita quattrocentesca, elegante, festosa e pittoresca. La leggerezza di esecuzione che li connota testimonia come il lavoro della precedente generazione di artisti, dotata d'inesausta perspicacia, avesse trovato pieno compimento. Artisti che non solo avevano aperto la strada al genio, ma che persino alla mediocrità di un Ghirlandaio avevano dato l'opportunità di sembrare seducente, quasi bella. È merito loro se lo spettacolo dell'ineluttabile senescenza e declino che la sorte riservò al Quattrocento, come a ogni altra epoca artistica, non risulta poi così terribile.

Alla fine del XV secolo la comparsa d'individualità della levatura di Leonardo o di Pico della Mirandola, dotati di un talento incredibilmente poliedrico, non entra in contraddizione, come invece potrebbe sembrare a un primo sguardo, con la propensione artigiana esibita dall'arte coeva. Capolavori del genio e lavoro di un'intera classe di artigiani possono convivere, ma soltanto in presenza di una colossale scorta di energie. Talora esse esplodono in una folgore accecante, talora bruciano alla fiamma moderata d'innomerevoli focolari. In entrambi i casi, va detto, una parte della riserva di energie spirituali accumulata nelle epoche precedenti viene consumata. La riserva accantonata da Firenze a partire dall'inizio del secolo, grazie ai collezionisti e ai mecenati contemporanei di Cosimo il Vecchio, era tanto cospicua che la ricerca di un modo qualunque per consumarla fu la preoccupazione principale dei fiorentini di fine secolo. Gli uomini di quel periodo si affrettarono a mettersi in mostra, dovunque e comunque. Si

gettarono su qualsiasi cosa fosse in grado di dare sfogo all'energia intellettuale e all'esuberanza emotiva che li opprimeva. In molti si diedero contegno da genio, e soltanto l'imparziale giudizio dei posteri decretò in loro dei semplici artigiani. Tuttavia, quando ci troviamo a dover esprimere un giudizio su una divinità del tempo quale Lorenzo il Magnifico, tendiamo senza volerlo a una certa cautela, poiché la rutilante genialità che quest'uomo straordinario manifestò in azioni, pensieri ed emozioni, multiformi e finanche contraddittori, ci lascia ancora oggi stupefatti.

Lorenzo de' Medici è passato alla storia per la sua straordinaria abilità nella politica e nel governo. Ma non lo si può semplicemente considerare un fedele continuatore dell'opera del nonno, Cosimo il Vecchio. I figli di Lorenzo, infatti, avrebbero patito l'esilio, dimostrando che la sua arte politica non aveva potere sull'avvenire. In questa figura centrale della fine del Quattrocento, il senso del futuro, principale alimento di tutte le epoche vitali, si era ormai esaurito. La coscienza della sua generazione era tutta rivolta al presente, ed essa comprese, come mai nessun'altra, il fascino di ogni istante dell'esistenza. «*E 'l tempo non aspetta, ma via fugge*», «*Di doman non c'è certezza*»: ⁴⁹ ecco il pensiero dominante di Lorenzo, celebrato nelle ballate e nei canti carnascialeschi. E la sua stessa gloria non fu quella di essere il protettore del giovane Michelangelo, quanto piuttosto di essere il proprietario della villa di Castello, ⁵⁰ le cui pareti erano adorne della *Primavera* e della *Nascita di Venere*, massimi capolavori di Botticelli.

Per molti aspetti, Lorenzo il Magnifico incarnò la realizzazione di tutte le multiformi aspirazioni quattrocentesche. In lui trovò compimento il lungo cammino intrapreso, con tante orgogliose speranze e giovanile vigore, dall'anima fiorentina. Alla fine di questo cammino, stanchezza e disincanto contaminarono la gioia della creazione e del riposo, e la grigia polvere del tempo offuscò, con uno strato sottile, volti un tempo radiosi. Dovremmo sorprendercene? Certo che no, poiché questo è il destino di

ogni viaggio dell'uomo. Lorenzo e i suoi amici non fecero eccezione: non scamparono alla vecchiaia e, in un certo senso, non conobbero nemmeno quell'autentica giovinezza che fu tema così frequente della loro poesia. Lorenzo, forse, non era giovane di spirito neppure quando compose i suoi magistrali sonetti in onore di un immaginario amore platonico. C'è assai poco di giovanile nell'aristocratica ironia dei suoi poemetti burleschi, o nella sottile comicità dei versi che celebrano la pastorale bellezza di Nencia.

Anche l'amore per la campagna, che pervade tutta la produzione poetica di Lorenzo de' Medici, rivela forse la tipica sensibilità di un uomo stanco. Quando si è dato fondo a tutte le energie e la vita stessa è stata ormai vissuta, è allora che siamo nella condizione di apprezzare fino in fondo certi particolari momenti, contraddistinti soltanto dalla linea dei campi che s'imprime nello sguardo, dalla sensazione del vento sul volto e dalla reminiscenza di un cielo terso. Nel rammentare una mattinata di caccia con il falcone a Poggio a Caiano, Lorenzo sapeva già serbare simili momenti: «*Netta era l'aria, fresca e cristallina...*».⁵¹ La sua vita avrebbe avuto ancora, a profusione, aria «fresca e cristallina». La Firenze di allora continuava a respirarla, e l'immagine della città fu resa immortale proprio da quest'aria. Persino nella coscienza delle generazioni immediatamente successive, la Firenze del Quattrocento, la Firenze di Lorenzo il Magnifico, rappresentò l'epifania in terra italica, attraverso l'uomo, di un'antica divinità. Bastava rivolgersi a Firenze perché lo spirito ne fosse elevato. E quando mezzo secolo più tardi Giorgio Vasari, cronista fedele ma pessimo pittore, iniziò il ritratto di Lorenzo oggi conservato agli Uffizi, per strane vie il genio della vecchia Firenze tornò a vivere e, sia pure attraverso una mano alquanto rozza, riuscì a creare un'opera profonda e bellissima.

IL DESTINO DI BOTTICELLI

È strano pensare come, una cinquantina di anni orsono, Botticelli venisse annoverato tra gli oscuri artisti di un periodo di transizione, che avevano attraversato il mondo all'unico scopo di spianare la strada a Raffaello. Gli uomini della nostra epoca crescono con un concetto ben diverso dei destini dell'arte. Il Quattrocento fiorentino non appare ai nostri occhi come un periodo di transizione, bensì come il momento più alto del Rinascimento, del quale il genio di Botticelli rappresenta il culmine. Faticiamo a credere che scrittori del XVIII e dell'inizio del XIX secolo - l'abate Luigi Lanzi e Stendhal,¹ per esempio - menzionino il suo nome soltanto per amor di completezza.

Ma qual era il giudizio dei contemporanei? Difficile rispondere a questa domanda, poiché le testimonianze coeve sono alquanto rare, e della vita dell'artista si conosce poco. Anche in questo caso la fonte principale è Vasari, il quale, tuttavia, era già uomo di altri tempi. Tra lui e Botticelli erano intercorsi due fenomeni fondamentali nella storia dell'arte: Michelangelo e Raffaello. Ma una cosa si può dire: Vasari parla di Botticelli con riguardo, come di un artista di rilievo, appena scomparso dalla scena.² La sua versione è confermata dai documenti sulla carriera ufficiale di Botticelli giunti fino a noi: egli fu un protetto dei Medici, sovrintese all'affresco della Cappella Sistina,³ ricevette molti incarichi di prestigio e partecipò a commissioni pubbliche. Ordinaria amministrazione, per un artista. C'è però una cosa che si può dire di lui e non di altri: nei manoscritti di Leonardo solo un artista viene citato per nome, e tale artista è «il nostro Botticella».⁴ Le parole di Leonardo, spesso enigmatiche, non sono mai casuali, e questa menzione costituisce un'importante testimonianza del fatto che le menti più acute dell'epoca sapevano apprezzare Botticelli.

Nondimeno, le risposte migliori vengono dai quadri. La *Primavera*, la *Nascita di Venere* e *Venere e Marte* non somigliano affatto a inutili opere di nicchia, estranee a chiunque fuorché al loro stesso autore. In esse non vi è nulla di ermetico: furono, al contrario, fonte di gioia e d'intimo godimento per molti, e di quegli sguardi ammirati ed estatici sembrano ancora recare l'impronta. S'ipotizza che la *Venere* di Berlino sia una copia della *Nascita di Venere*, realizzata da uno dei discepoli di Botticelli su incarico di un ospite della villa medicea⁵ dove un tempo la tela si trovava.⁶ In circostanze analoghe, verosimilmente, nacque anche l'*Autunno* oggi esposto a Chantilly, che riprende una figura degli affreschi vaticani.⁷ Soddisfare la sete di emozioni particolari, legate, allora come adesso, al nome di Botticelli: ecco l'esclusiva funzione svolta dalle innumerevoli varianti di Madonna, e dal diffuso lavoro di una scuola persino più prolifica di quella leonardesca, benché incapace di produrre un solo artista degno di questo nome.

In questo non c'è nulla di strano, poiché pochissimi altri artisti seppero esprimere come Botticelli l'essenza spirituale della propria epoca. Nella sua biografia e nella sua attività si distinguono due periodi ben definiti. Il suo momento d'oro coincise con il tempo di Giuliano e Simonetta, dei sonetti di Lorenzo il Magnifico e delle stanze di Poliziano, delle giostre e delle processioni carnevalesche. Il tempo di Savonarola, delle invasioni straniere e delle apocalittiche sciagure che si abatterono sull'Italia rappresentò invece il suo viale del tramonto, il momento in cui cominciò a scivolare nell'oblio. Botticelli condivise le sorti della propria città e del proprio popolo. Si può tranquillamente affermare che egli visse come tutti i suoi simili, e che assieme a loro compì il suo cammino terreno.

Ecco perché, per capire a fondo Botticelli, è indispensabile conoscere la sua epoca e le persone da cui fu circondato. L'artista e i suoi amici vissero alla vigilia di grandi rivolgimenti storici. Eventi siffatti non arrivano mai in modo imprevisto. Sono anticipati da un presentimento che

incombe nell'aria e che rende pallidi i volti, forzati i sorrisi, irrequieti gli sguardi. Esso mescola un vago senso di tristezza a ogni gioia, che per ciò stesso si accentua; sgrava la coscienza dalla certezza delle cose, sicché i movimenti si fanno leggeri e non lasciano tracce; rende la morte una presenza costante, e così la vita e il mondo appaiono più soavi e melodiosi. I piaceri si alternano allora a momenti di riflessione, uno strano languore permea ogni cosa, e persino le *Virtù* nelle allegorie del Pollaiuolo reclinano il capo, come dolendosi di quanto sia effimera una felicità licenziosa.

Allora sulla terra regna l'amore. L'amore di Giuliano e Simonetta diventa un fatto storico rilevante, e Botticelli ne eterna per noi il sacro ricordo. Lo si direbbe davvero il più bell'amore del mondo! Esso ebbe durata breve e si concluse con la morte di entrambi. Simonetta Cattaneo, originaria di Genova, arrivò a Firenze nel 1469 con il marito Marco Vespucci, e morì di tisi nell'aprile del 1476.⁸ Il 26 aprile 1478 Giuliano de' Medici venne trafitto dal pugnale di un sicario nel duomo di Firenze, durante la Congiura dei Pazzi. Quando Simonetta Cattaneo giunse a Firenze, Botticelli aveva venticinque anni e aveva appena eseguito il primo lavoro commissionato dal Tribunale di Mercanzia.⁹ L'anno in cui Giuliano morì, egli era già un artista maturo e affermato, autore della *Pallade*, di *Venere e Marte*, della *Primavera*¹⁰ e di molte Madonne. Tra queste due date si dispiegò la sua giovinezza, il suo periodo più felice. Il genio di Botticelli nacque sotto gli occhi di Simonetta e Giuliano, e forse per questo la fanciulla e il divino giovinetto furono per lui le persone più vicine e più care. La sua arte è pervasa dapprima dalle loro immagini, e in seguito dal loro ricordo. *Venere e Marte* sono Simonetta e Giuliano, esausti viandanti che hanno testé trascorso un meriggio d'amore. La *Primavera* raffigura il loro amore velato dalle ombre della sera, quando la memoria del primo incontro già si mescola a un presagio di morte, e un eterno voto dell'anima prende il posto dei piaceri terreni.¹¹ Il volto di Simonetta è per Botticelli una sorgente inesauribile di grazia femminile. Ed

egli non dimenticherà mai Giuliano. Dai suoi ritratti, esposti a Berlino e a Bergamo, traspare un sentimento di profonda afflizione. Il suo volto pallido, con gli occhi bassi e un'amara piega agli angoli della bocca, rimarrà per sempre legato all'opera botticelliana.



Fig. 12 Sandro Botticelli, *Venere e Marte*.

Non conosciamo la biografia di Botticelli e non sapremo mai quale donna amò. Ma per noi conoscere l'amore tra Simonetta e Giuliano e conoscere i quadri di Botticelli equivale a conoscere il suo amore. L'amore di quelle persone e di quell'epoca aveva un che di unico, capace di trasformare Lorenzo da politico avveduto e abile governante in autentico poeta, inducendolo a comporre versi straordinari sull'amore e sulla morte.

Trascorso il giorno della sepoltura della bellissima Simonetta, compianta e accompagnata da Firenze tutta, Lorenzo scrisse: «Era notte e andavamo insieme parlando di questa comune iattura uno carissimo amico mio e io; e così parlando, et essendo il tempo molto sereno, voltavamo gli occhi a una chiarissima stella, la quale verso l'occidente si vedeva, di tanto splendore certamente, che non solamente di gran lunga l'altre stelle superava, ma era tanto lucida, che faceva fare qualche ombra a quelli corpi che a tale luce s'oppongono. E, avendone di principio ammirazione, io, volto a questo mio amico, dissi: "Non ce ne maravigliamo, perché l'anima di quella gentilissima o è trasformata in questa nuova stella o si è congiunta con essa; e, se questo è, non pare mirabile questo splendore. E però, come fu la bellezza sua, viva, di gran conforto agli occhi nostri, confortiamogli al presente con la visione di questa chiarissima stella; e se la vista nostra è debole e frale a tanta luce, preghiamo el nume, cioè la divinità sua, che li fortifichi, levando una parte di tanto splendore, per modo che senza offensione degli occhi la possiamo alquanto contemplare"». ¹²

Ma a noi cosa importa delle passeggiate serali dei poeti fiorentini, delle anime astrali, dei quadri scuriti in cui è immortalato un antico amore? E come mai la fama di Botticelli, morta e sepolta da secoli, è rinata proprio in tempi recenti? Fra tutti gli studiosi che si sono occupati di lui, è stato Berenson a illuminarne meglio di ogni altro il genio artistico. Egli lo ha definito «il più grande artista del disegno lineare che l'Europa abbia mai avuto». ¹³ È appunto il ritmo delle linee ciò che rende grande Botticelli, ciò che lo rende

ineguagliabile. Basta uno sguardo ai suoi quadri per comprendere il valore artistico di questo dono raro e sublime. Berenson ha scritto: «I valori tattili venivano tradotti in valori di movimento ... per impedire all'occhio di scendere sotto la superficie, e consentirgli invece di concentrarsi sul ritmo della linea».¹⁴ Secondo lo studioso, per Botticelli il mondo si rivelava tutto nelle linee che esprimevano il movimento. Nondimeno, egli non le riproduceva nelle esatte combinazioni offerte dalla natura e dalla realtà, ma le sottraeva a ogni dimensione circostanziale e incidentale per poi ricomporre gli elementi primari del movimento, ossia le sue formule lineari, in modo affatto arbitrario, assecondando soltanto il proprio intimo senso del ritmo. È il tipico metodo di ogni creazione decorativa: Botticelli costruiva i propri quadri con le linee come i mosaicisti bizantini davano vita ai propri lavori con tessere colorate, o come i tessitori persiani realizzavano i propri tappeti con fili variopinti. Va detto, però, che dai maestri orientali della decorazione lo separava un abisso: poiché l'opera di Botticelli era astratta e il suo filato immateriale. Gli ornamenti che intesseva erano pertinenza dello spirito.

Se giudichiamo l'opera di Botticelli nella sua interezza, senza tralasciare nulla di ciò che produsse, egli non si differenzia da altri artisti coevi: un semplice discepolo di fra Filippo Lippi, che in diversi periodi della sua vita subì la forte influenza di Pollaiuolo e del Verrocchio e talora si avvicinò a Leonardo. Ma proviamo a dimenticare per un momento le sue Madonne, le Adorazioni dei Magi, persino gli affreschi di Parigi e il quadro di Londra,¹⁵ e addirittura la *Primavera*. Pensiamo soltanto alla *Nascita di Venere*, e guardiamo a Botticelli come autore di quest'unico quadro. Dal punto di vista storico, va da sé, ciò non è corretto; ma talvolta, per comprendere il genio, la storia va messa da parte. La *Nascita di Venere* non è solo il più bel quadro di Botticelli: è il più bel quadro al mondo.

Fra i trenta e i quarant'anni, Botticelli dipinse il quadro più bello che sia dato vedere. Gli affreschi di Villa Lemmi, oggi a

Parigi, sono buoni, ma furono concepiti per un matrimonio¹⁶ e hanno dunque una componente occasionale, effimera. E benché sia impossibile non amare *Venere e Marte* per il ritmo e la bellezza delle immagini, qui Botticelli riesce ancora terreno, ancora non va oltre l'episodico. La *Primavera* è composta di figure e gruppi magnifici, ognuno dei quali, preso separatamente, è però migliore del quadro nel suo insieme. La *Nascita di Venere*, invece, ci sorprende per come si eleva al di sopra dell'umano. Colpisce altresì l'assoluta armonia dell'opera, alla quale nulla si potrebbe aggiungere o togliere, e nella quale ogni minimo dettaglio e ogni minima sfumatura stilistica appaiono sacri, inscindibili dall'opera stessa. Essa non si può tradurre in parole né in suoni musicali, poiché per questo è troppo astratta; le sue linee incorporee ed eteree non sono appesantite da una sola particella di materia.

Come le creazioni del genio artistico sembrano sempre un prodigio, così il loro processo creativo rimane sempre arcano. La *Nascita di Venere*, insomma, non consente altro approccio che l'incondizionata ammirazione. Eppure, un modo per accostarci al culmine dell'opera botticelliana esiste, e passa attraverso i disegni per la *Divina Commedia*, spiritualmente vicini a questa tela. Alcuni li definiscono illustrazioni, e c'è chi sostiene che pure la *Nascita di Venere* e la *Primavera* fossero semplici illustrazioni per i versi di Poliziano o di altri poeti.¹⁷ Botticelli certo amava l'arte della parola, e la sua cultura doveva essere rimarchevole se, come ritiene Warburg,¹⁸ la *Primavera* s'ispirò al poema di Lucrezio, che all'epoca era stato da poco riscoperto.¹⁹ Ma l'opera dei poeti era importante solo in quanto esca della sua ispirazione. Botticelli forse dipinse sotto l'impressione di un testo, ma mai parafrasando parole altrui. Egli adorava Dante, ma definire illustrazioni i suoi disegni per la *Divina Commedia* è riduttivo. Essi non hanno alcuna caratteristica illustrativa: non sono icastici né meditati, e mancano di progettualità; al contrario, appaiono oltremodo intricati, confusi e dispersivi. La stessa scena fonde episodi e momenti

distinti. Una figura vi ricorre, uguale, diverse volte di seguito. E questo accade non perché Botticelli fosse un cattivo illustratore, ma perché non lo era affatto.

Nei disegni non c'è traccia di familiarità con il genere dell'illustrazione, né della confacente disposizione d'animo. Quando tracciò queste linee sulla carta, Botticelli era immerso in una profonda e assorta contemplazione del poema prediletto, che egli conosceva nei dettagli. Non era mosso in alcun modo dall'intento d'illustrare, di porsi come intermediario tra autore e lettore. Soltanto il caso, unito a chissà quali circostanze contingenti, conferì unità a quelle linee svagate; e se ci fu chi poté apprezzarle, ciò si deve unicamente al fatto che, anche allora, esistevano persone per le quali ogni linea di Botticelli era fonte di piacere artistico. Talora in questi disegni si rivela, con forza sorprendente e in modo fin troppo esplicito, il suo magico talento per il ritmo della linea. Osservando le linee del fumo sprigionato dai candelabri o la pioggia di rose nell'immagine della processione trionfale della Chiesa (*Purg.*, XXX),²⁰ si ha l'impressione di penetrare in un recondito santuario, nel più intimo tempio del suo genio. In questo stesso tempio interiore, un bel mattino sarebbero state partorite le onde, i venti e le rose della *Nascita di Venere*.

Botticelli non illustrò nemmeno la poesia di Poliziano, benché certo la conoscesse e l'apprezzasse. Poliziano scrisse di Giuliano e Simonetta, del loro incontro e del loro amore, delle giostre, delle gioie della vita campestre, dei fiori, dell'aurora madreperlacea che aveva visto la nascita di Venere. Botticelli viveva in mezzo a tutto ciò, era anch'egli spettatore delle giostre e dei giochi amorosi, partecipava alle cene sulle terrazze scoperte delle ville medicee, dove i poeti leggevano versi e i pallidi volti di Simonetta e Giuliano si stagliavano sullo sfondo di alberi sempreverdi, apparendo così ancor più pallidi. Egli era in tutto e per tutto un uomo del suo tempo. E l'astrazione che caratterizza la sua arte, l'intellettualismo che rende la sua anima simile a una fiamma leggera, mutevole e incolore erano tipici tratti fiorentini,

tratti dell'epoca. Allora, a Firenze, viveva già il più intellettuale fra tutti i grandi maestri, Leonardo da Vinci.

Ecco dunque risolto il mistero dell'attrazione che i nostri contemporanei provano per Botticelli, grazie alla quale la sua fama è rinata. Possiamo commuoverci davanti ai pittori del primo Quattrocento e al loro rapporto immediato e indissolubile con la natura, ma essi ci rimangono comunque estranei. Il cammino verso la gioia intrapreso da un Pisanello ormai ci è interdetto, forse per sempre. Per Botticelli il discorso è diverso, perché lo sentiamo «nostro»: in lui già vivevano il nostro pensiero, la nostra sensibilità e il nostro immaginario. La sua anima irrequieta aveva smarrito la semplice armonia del mondo, com'è accaduto a noi. Essa vagava per i medesimi, freddi spazi siderali senza trovare asilo. Botticelli fu uno dei primi artisti di quella nuova coscienza umana che Pascal avrebbe descritto con le parole: «*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*».²¹

Il primo a comprendere il sentimento che pervade tutta l'opera di questo fiorentino, facendo del suo nome uno di quelli a noi più cari nella storia dell'arte, fu Walter Pater.²² Nel suo recente, rigoroso e monumentale lavoro su Botticelli, Horne riprende il principale punto di vista di Pater sul credo dell'artista. Scrive Pater: «Botticelli accetta proprio ciò che Dante rinnega in quanto egualmente indegno dell'inferno e del paradiso – quel mondo di mezzo dove gli uomini non prendono parte a grandi contese, non decidono grandi cause e compiono invece grandi atti di rifiuto».²³ Persino le Madonne di Botticelli, a suo modo di vedere, «stanno tra coloro che non si schierano né per Geova né per i suoi nemici...».²⁴

L'intellettualismo odierno, così come quello passato, è contraddistinto dalla propensione al pellegrinaggio spirituale. Il nostro pensiero vaga perennemente in mondi lontani e trascorsi, scivolando come un'ombra raminga nei pressi di soglie estranee, di focolari spenti, di altari abbandonati e di templi deserti. Botticelli venerava Dante, studiava il suo poema, lo disegnava e lo commentava per

iscritto.²⁵ Ma quale abisso lo separava dalla *Divina Commedia*! Quale solitudine doveva provare la sua anima, che non aveva un Virgilio o una Beatrice e, disperata, era pronta ad accodarsi persino a un monaco domenicano! L'immaginazione di Botticelli cercò di resuscitare i miti classici. Ma ecco cosa scrive Pater a proposito della *Nascita di Venere*: «Gli uomini continuano ad affannarsi fino a sera; ma lei è sveglia prima di loro, e si direbbe che la malinconia sul suo volto sia dovuta al pensiero dell'imminente, lunga giornata d'amore».²⁶ Il pensiero aveva annientato il mito, ma il mito infranto era divenuto rinnovata fonte d'ispirazione artistica.

Un biografo di Botticelli afferma, a proposito delle sue Madonne e delle sue Veneri: «Il "senso di perdita" è sempre presente, e porta con sé un "sentimento d'ineffabile malinconia" ... Le une hanno smarrito il cielo, le altre la terra».²⁷ Con le prime Botticelli aveva ripudiato l'universo cristiano, con le seconde quello pagano, confinandosi in quel «mondo di mezzo» dove le anime «egualmente indegne dell'inferno e del paradiso» - o, per usare le parole di Dante, «*che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro*»²⁸ - ardono del fuoco della creazione, sacralmente fine a se stesso. Egli fu uno dei primi eroi di un'umanità nuova, condannata a vivere sotto un cielo indifferente e su una terra desolata, cosparsa delle vestigia di credenze, profezie e promesse infrante. E Botticelli, da solo e sotto la sola egida dell'arte pura, per primo andò incontro alla mattutina caligine di un nuovo, lungo giorno nella storia del mondo.

LO SPIRITO IMPRIGIONATO

Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!

GÉRARD DE NERVAL, *Vers dorés*¹

Al cospetto delle tombe di Michelangelo nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo si sperimenta il più puro e travolgente contatto con l'arte che a un essere umano sia dato provare. Qui tutte le forze attraverso cui l'arte agisce sull'animo umano sono riunite insieme: imponenza e profondità d'intenti, genialità inventiva, maestosità d'immagini, perfezione esecutiva. Davanti a quest'opera di Michelangelo si finisce per credere che il suo significato implicito debba essere il vero e ultimo significato di ogni forma d'arte. Le prime impressioni invitano alla serietà e al silenzio; qui d'altro canto, anche senza la ben nota quartina michelangiolesca,² difficilmente ci si sognerebbe di parlare a voce alta. In queste tombe c'è qualcosa che impone di rimanere silenziosi, assorti in meditazione, serbandosi in sé il turbamento emotivo, come la stessa statua del «*pensieroso*»³ sulla tomba di Lorenzo. Qui una geniale maestria prescrive la più sincera contemplazione. L'atmosfera che circonda le tombe di Michelangelo, tuttavia, non è cristallina, bensì soffusa di tinte cupe e malinconiche. E non consente una contemplazione astratta e impassibile. Nella sagrestia di San Lorenzo il tempo non può trascorrere senza che si provi un acuto e crescente sgomento spirituale. La malinconia riveste ogni cosa e fluisce a ondate da una parete all'altra. Può esistere qualcosa di più definitivo di tale esperienza del mondo, compiuta dall'artista più eccelso? Quando si ha davanti agli occhi una simile rivelazione artistica, come si può dubitare che la malinconia sia il fondamento di tutto, di

ogni destino e persino della vita stessa?

La malinconia di Michelangelo è malinconia del risveglio. Ognuna delle sue figure allegoriche si rivolge allo spettatore con un sospiro: *non mi destar*.⁴ Per tradizione, esse sono state battezzate una *Mattino*, l'altra *Sera*, la terza *Giorno* e la quarta *Notte*. Il nome *Mattino* è stato dato alla più bella, quella che meglio esprime l'idea essenziale dell'artista. Meriterebbe tuttavia di chiamarsi *Aurora*,⁵ poiché ogni giorno, all'aurora, c'è un penetrante momento di afflizione e nostalgia che suscita nel cuore un pianto sommesso. Il buio notturno si stempera allora nel pallido chiarore dell'alba, coltri grigie si assottigliano sempre di più per poi svanire, l'una dopo l'altra, in un tormentoso mistero, finché l'aurora non diviene mattino. Il *Mattino* di Michelangelo, incerto nelle sue forme incompiute, è ancora ammantato dal grigiore di quelle coltri.

Per Michelangelo il risveglio rappresentava una delle manifestazioni della vita che nasce, e secondo Pater la nascita della vita fu l'argomento di tutte le sue opere.⁶ L'artista non si stancò mai di osservare tale prodigio. La compresenza di spirito e materia fu il perenne soggetto della sua arte, e la creazione di una forma spiritualizzata il suo perenne obiettivo artistico. L'uomo costituì il tema figurativo privilegiato, giacché proprio nell'immagine dell'uomo si realizzava la più perfetta unione di spirituale e materiale. Ma sarebbe un errore ritenere che, in tale unione, Michelangelo vedesse dell'armonia! Al contrario, la drammaticità della sua opera si fonda sulla collisione drammatica tra spirito e materia che accompagna ogni atto di procreazione della vita, così come tutte le sue fasi successive. Per cogliere la grandezza di tale dramma era necessario prestare ascolto all'anima delle cose e, nello stesso tempo, percepire il loro valore materiale, con una sensibilità e una perspicacia di cui il solo Michelangelo fu capace.

Michelangelo sentiva con forza sovranaturale la concretezza delle forme scolpite e la materia prima della propria arte. Egli ripeteva spesso di aver succhiato la

passione per il marmo e per la pietra con il latte della balia – una donna di Settignano, cittadina di scalpellini e marmisti.⁷ Scrive Pater: «Amava le cave di Carrara, quegli strani picchi grigi che persino a mezzogiorno conferiscono a ogni scena in cui siano visibili qualcosa della tipica solennità e immobilità della sera; là in mezzo egli passeggiò un mese dopo l'altro, finché il loro pallido colore cinerino non parve trasmettersi ai suoi dipinti. Sul cocuzzolo della testa del *David* è rimasto un pezzo di pietra non tagliata, quasi a perpetuare il legame con il luogo dal quale era stata tratta».⁸ Nondimeno, nel blocco di marmo che da anni giaceva inutilizzato sotto le arcate della Loggia dei Lanzi,⁹ Michelangelo seppe intuire il *David* compiutamente. Scolpire, per lui, significava liberare dal marmo quelle forme recondite che solo il suo genio era in grado di rivelare, poiché egli sapeva scrutare la vita interiore di tutte le cose e lo spirito vivente nella pietra – morta, sì, ma solo da un punto di vista materiale.

Liberare lo spirito, generando forma dalla materia informe e inerte, è sempre stato l'obiettivo precipuo della scultura. Nel mondo classico essa divenne l'arte per eccellenza, poiché allora la visione del mondo aveva il suo fulcro nel riconoscimento dell'essenza spirituale di tutte le cose. Tale sentimento sorse di nuovo in età rinascimentale: da principio, al tempo del gotico francese e della predicazione francescana, era la semplice sensazione di un debole effluvio, di un leggero respiro che aleggiava su tutto il creato; più tardi, esso rivelò agli artisti del Quattrocento le inesauribili ricchezze del mondo e la profondità dell'esperienza spirituale che il mondo stesso offriva. Per Michelangelo, tuttavia, il mondo aveva già smesso di essere la dimora natale dello spirito, come per gli scultori greci; tanto meno esso rappresentava una patria nuova e magnifica, qual era stata per gli artisti del primo Rinascimento. Ecco perché, nei sonetti, egli parla di forme immortali condannate alla segregazione in una prigione terrena. Il suo scalpello non liberava lo spirito al fine di una convivenza armonica e di una riconciliazione con la materia,

a imitazione degli antichi; dalla materia, al contrario, Michelangelo cercava un distacco definitivo.

L'impossibilità di tale distacco e la saldezza della prigionia terrena sono per certi versi testimoniate dai frammenti di pietra non lavorati, che incrinano la compiutezza stessa delle forme spiritualizzate. Dalle creazioni di Michelangelo trapela un senso di lotta, o quel senso d'impotenza che ti assale nel condurre una lotta senza speranza. L'ira perenne da cui fu caratterizzata l'esistenza dell'artista rispecchia la brama di rivolta che pervadeva la sua arte. E fu appunto questa eterna e intima tensione alla rivolta a rendere titanica l'opera di Michelangelo, non soltanto per la mole e per l'infusione di energie davvero sovrumane, ma anche perché in essa riviveva l'antica tragedia dei titani, in lotta contro l'arbitrio degli dèi.

Lo spirito imprigionato fu l'autentico soggetto di ogni intento michelangiolesco. Sulla volta della Cappella Sistina è raffigurata una serie di ignudi seduti su plinti, del tutto avulsi dal contesto generale dell'affresco. Per usare le parole di Burckhardt, «queste figure sedute, considerate separatamente, sono talmente splendide che si è tentati di preferirle a tutte le altre qui dipinte dal maestro».¹⁰ Tradizione vuole che per esse s'impieghi ancora il singolare nome di «schiavi» o «prigioni», ripreso anche da un fine studioso come Wölfflin.¹¹ Sorge spontanea una domanda: di quale prigionia si parla? E perché queste immagini d'uomo, le più nobili tra quante creò Michelangelo, vengono definite «schiavi»? Naturalmente, la tradizione anche questa volta ha colto nel segno: nel contesto dell'amara e personalissima riflessione di Michelangelo, infatti, essa ha intuito che lo spirito che si riflette nella perfezione di quelle forme è uno spirito imprigionato, e che lo stato di apparente riposo delle figure cela, di fatto, il rifiuto sprezzante di una lotta disperata. Gli schiavi della Sistina accettano l'asservimento con sublime noncuranza, la stessa che non di rado, nel corso della sua vita, dovette esibire anche l'artista.

Altri noti *Prigioni* sono quelli delle sculture che

Michelangelo sbizzò per la tomba di Giulio II. Prima di essere trasferite nelle sale dell'Accademia - luminose, certo, ma fredde, com'è tipico di un museo -, queste statue sono rimaste a lungo in una delle grotte artificiali del Giardino di Boboli.¹² Era strano vedere, in un luogo simile, i bianchi corpi tesi nel movimento, i volti congestionati nello sforzo. Quasi fossero lì per sostenere le finte pareti spugnose della grotta! Ma quelle ampie spalle, quelle braccia muscolose avrebbero potuto sorreggere senza difficoltà la volta di un intero universo. Quale che fosse la loro destinazione effettiva nell'architettura della tomba, essi esprimevano una tensione disumana imputabile non all'impegno richiesto dal sostenere un peso, quanto piuttosto al desiderio di liberarsi dal blocco di marmo nel quale, in parte, erano ancora costretti. I *Prigioni* sono giunti fino a noi in forma incompiuta, appena spogliati dal loro involucro di pietra. Michelangelo li abbandonò mentre tentavano disperatamente di trovare una propria e definita armonia di forme, di scrollarsi di dosso il gravame della materia inerte. In nessun'altra opera l'artista seppe rappresentare la drammatica genesi dello spirito da una materia riluttante e ostile meglio che in queste statue, incompiute per volontà del caso. Volontà del caso? Ma forse qui il caso non c'entra affatto, e si trattò invece di una sorta d'irreprimibile, fulminante appagamento di fronte allo spettacolo dello spirito asservito e afflitto.

Per tutta la sua lunga vita, Michelangelo non riuscì a trovare la fede nella liberazione dello spirito. Torniamo allora nella sagrestia di San Lorenzo, per raccogliere gli estremi frutti della sua saggezza ed esperienza. Entriamo, ripetendo i versi del sonetto in cui egli cantò le lodi della notte e glorificò il sonno, che rende l'anima libera di abbandonarsi a celesti pellegrinaggi.¹³ «Il sonno è gemello della morte; la notte è ombra della morte»:¹⁴ così Symonds parafrasa l'«arcana mitologia» delle tombe di San Lorenzo. Il pensiero della morte, lancinante e ostinato, aleggia sul greve risveglio del *Mattino* e sulla fronte accigliata del «*pensieroso*».¹⁵ Chiunque entra qui dentro, con la testa

ancora risonante del lieto chiasso dell'assolata strada fiorentina, avverte l'acuta fitta provocata da questo pensiero, la sua amarezza e una malinconia che stringe il cuore. Michelangelo, invece, certo non conosceva tristezza al cospetto della morte, nemmeno quando la guardava dritto in faccia. Poiché solo la morte ha il potere di liberare lo spirito dalla prigionia dell'esistenza.

BRONZINO E IL SUO TEMPO

1

Quando, ormai lontano da Firenze, la città si riaffaccia alla memoria, non sempre davanti agli occhi dello spirito balenano i limpidi orizzonti fiesolani, i luminosi affreschi di Santa Maria Novella o i chiostri pensosi dei conventi di San Marco e Santa Croce. Malgrado la sua apparenza un po' fredda e le tinte giallo sporco tendenti al verdognolo, talvolta l'immaginazione si sofferma, di buon grado, sulla prospettiva degli Uffizi. Del resto, anche questa è Firenze, e si tratta anzi di una delle sue immagini più significative. Non siamo tuttavia nell'epoca di Dante o nel Quattrocento, ma nel XVI secolo: un periodo di decadenza nel corso del quale non agonizzava solo la libertà, ma si andava estinguendo anche la grande anima fiorentina, così prodiga nella sua creatività.

Nel Palazzo degli Uffizi, voluto dal duca Cosimo per insediarvi le magistrature dello Stato, gli archivi e gli uffici, è ora conservato il retaggio spirituale di Firenze - i suoi libri e i suoi quadri. Per una singolare coincidenza, esso fu fondato proprio agli albori dell'era del collezionismo e dello studio. Su progetto di Vasari, gli Uffizi furono collegati per mezzo di corridoi a Palazzo Vecchio e a Palazzo Pitti.¹ Per Cosimo, che in ogni questione si fidava soltanto di se stesso, tali corridoi erano una necessità, ed essi esistono tuttora. Ogni domenica una folla pacifica si riversa, attraverso angusti passaggi e scalinate, dalla Galleria degli Uffizi alla Galleria Palatina, affacciandosi alle piccole finestre per osservare dall'alto Ponte Vecchio, o guardando, con distaccato stupore, gli innumerevoli ritratti scuriti della dinastia dei Medici.

Questi corridoi conferiscono agli Uffizi una grazia particolare. In altre gallerie si apprezza magari la coerenza

storico-artistica del percorso, ma qui non si ha nemmeno voglia di pensarci. Il luogo ha un suo spirito e un significato peculiare. Le lunghissime e luminose gallerie sono così impassibili e austere da predisporre alla serietà. Da un lato si vede una prospettiva di cornicioni magnificamente studiata, che culmina in fondo nella torre di Palazzo Vecchio; dall'altro il corso dell'Arno. Questo ha una sua bellezza, peraltro non del tutto estranea alla bellezza delle antiche chiese fiorentine e delle logge di Brunelleschi.²

Molto spesso la visita agli Uffizi si conclude davanti ai ritratti di Bronzino, ultimo grande artista fiorentino, vissuto fra l'altro proprio mentre l'edificio era in costruzione. I migliori ritratti di Bronzino furono dipinti all'incirca negli stessi anni in cui una nutrita manodopera di scalpellini e muratori, sotto la guida di Vasari, erigeva queste mura, queste arcate e questi porticati. Sullo sfondo del *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi* sono raffigurate architetture che ricordano da vicino quelle di Vasari. L'arco oltre il quale s'intravede una via assomiglia a quello nel porticato destro degli Uffizi, da cui si accede all'angusta stradina verso Ponte Vecchio. Nel quadro di Bronzino persino il colorito verdognolo dell'edificio rammenta, in qualche misura, le mura degli Uffizi.

Il ritratto della moglie di Bartolomeo, Lucrezia Panciatichi, merita di essere considerato come il più bello fra tutti quelli dipinti da Bronzino. Dirò di più: è uno dei ritratti più perfetti al mondo. Lucrezia è bella, ha la chioma dorata e gli occhi scuri. La fronte è alta e il profilo delle guance è tratteggiato con raffinatezza. Un monile di perle orna il collo esile e bellissimo. L'incarnato ha un tono magnifico, simile ad avorio. L'abito scollato, di una pesante stoffa color amarena, presenta sfarzose maniche a sbuffo. Siede disinvolta e dritta, una mano poggiata sul bracciolo della sedia e l'altra sopra un libro aperto. Lo sfondo è fulvo-verdastro.

Il fulcro del ritratto è nel volto, nel collo e nelle mani. I capelli virano all'oro con grande moderazione, poiché Bronzino non amava eccedere in questo tocco come invece i

veneziani. La maestria pittorica, ineguagliabile e raffinatissima, è degna dei migliori lavori del Correggio. Il contegno che l'artista esibisce può persino dare l'impressione di un'eccessiva parsimonia: solo forme essenziali, solo colori basilari e uniformi. Dove Tiziano o Veronese avrebbero dipinto un drappeggio variopinto, Bronzino ha collocato una parete disadorna, quasi fredda. Forse per questo l'energia cromatica sembra emergere dalle profondità del ritratto, sprigionandosi nell'incarnato e nel colore dell'abito. La fronte, gli occhi e, in particolare, la transizione dalla luce all'ombra che descrive le guance sono dipinti con sensibilità eccezionale, vibrante, raffinata. E la forza emotiva espressa dallo sguardo di Bartolomeo Panciatici non è da meno. Anche il suo ritratto è dipinto con incredibile austerità e ha eguale intensità psicologica. Accanto, altri ritratti: uno *Scultore* dalla bocca e dalle mani bellissime, su uno sfondo di disadorne pareti verdi,³ e una dama in nero su fondo giallobruno, con la statuetta d'argento di una qualche santa.⁴ Da quest'ultimo ritratto spira un gelo estremo: il volto della donna rivela un'angoscia indicibile, e il colore artificioso della statuetta ha un connotato sepolcrale.

Nei ritratti la pittura di Bronzino, disadorna e talora laconica, è contraddistinta da una straordinaria incisività. Al loro cospetto, persino il più cristallino magistero pittorico di Velázquez viene, in un certo senso, ridimensionato. Ed è curioso che, quanto a freddezza e laconicità, l'artista si sia spinto anche oltre le immagini dei Panciatici. Nella medesima sala degli Uffizi si trovano altri suoi ritratti, la cui maniera appare tuttavia diversa: la duchessa Eleonora con il figlio, gli infanti, una sconosciuta con un breviario.⁵ Qui la pittura di Bronzino si fa pura porcellana, e i colori hanno la fredda brillantezza dello smalto. I volti, anch'essi di porcellana, sono privi di vita, e sotto la pelle non si percepisce il pulsare del sangue. Eppure la bellezza di questi ritratti è magnetica! Gli arabeschi sull'abito di Eleonora preannunciano la magnificenza delle porcellane di Sèvres. Il

giustacuore violaceo del figlioletto risalta in modo straordinario sullo smalto blu cangiante dello sfondo. Ma in tanta ostentazione non c'è traccia di autentica serenità: sul volto del bambino, e specialmente negli occhi, guizza il tratto sanguigno di Bronzino.

Recondito fermento, angoscia vibrante nello sguardo, affettata serenità, posture rigide e quasi senza vita, sfarzo degno della pittura a smalto, abiti d'ineffabile splendore - insomma, tutto quanto servisse all'artista di corte dei primi duchi fiorentini! Bronzino ritrasse più volte anche Cosimo: prima da giovane, in armatura, quale si presentò per occupare il trono vacante dopo l'assassinio di Alessandro; e in seguito invecchiato, con una tunica di pelliccia, la barba scura e uno sguardo insostenibile, plumbeo. Raffigurò molte volte l'infante Don Garzia, passato alla storia come fratricida, e ucciso, secondo la leggenda, per mano del padre.⁶ Dipinse poi Eleonora, che morì di crepacuore dopo la perdita dei figli; Pietro de' Medici, noto per la sua raffinata depravazione; Francesco, futuro granduca e innamorato di Bianca Cappello; e forse, poco prima di morire, ritrasse anche quest'ultima.⁷ Nei ritratti di Bronzino è raccontata l'intera storia dei Medici, dalla notte in cui Lorenzaccio pugnalò nei propri appartamenti il duca Alessandro, fino alla sera di Poggio a Caiano che vide la morte per avvelenamento di Francesco e di sua moglie Bianca.⁸

Nella storia del ritratto, Bronzino occupa un ruolo di primo piano. Con lui ha inizio la seconda era della ritrattistica, l'era del ritratto di corte, che si sarebbe chiusa per lasciare posto a un nuovo periodo soltanto con l'avvento di David. Bronzino fu un ritrattista di corte nel vero senso della parola, più ancora di Velázquez, il quale talvolta amava mescolarsi alla folla e trovare ispirazione nelle strade. Bronzino, invece, sembra proprio non aver mai messo piede fuori da queste algide mura, dov'era confinato assieme ad affari di Stato e a cupi segreti di tragedie familiari.

Se si guardano i ritratti di Bronzino dopo gli innumerevoli gruppi raffigurati negli affreschi di Benozzo Gozzoli e del

Ghirlandaio, si avverte un senso di straniamento. Dov'era sparito tutto ciò? Dov'era la familiare, amata Firenze? Dov'erano quell'aria, il cielo, le piane e le campagne che sembravano tanto vicini? Ma il passato se n'era andato irrimediabilmente: nuovi tempi erano sopraggiunti e Firenze era divenuta una piccola capitale, gelosa e diffidente. Tra le sue antiche mura, che in precedenza non l'avevano mai separata davvero dalle campagne, per la prima volta aveva avuto inizio un'autentica esistenza urbana. E un personaggio nuovo era venuto alla luce: l'uomo del Cinquecento.

2

In Italia il XVI secolo fu un'epoca di grandi scelleratezze. Non che, fino ad allora, in fatto di crudeltà la storia italiana lasciasse a desiderare. Ma criminali del calibro di Visconti,⁹ Sigismondo Malatesta e Cesare Borgia appaiono alquanto diversi da Cosimo e dai suoi contemporanei, poiché agivano in balia della passione, poco importa se amorosa o politica. Alcuni considerano Cesare Borgia un uomo con un'idea politica; ma non sarebbe più corretto parlare di «passione» politica? La sua epoca vide il dispiegarsi di tutte le facoltà insite nell'animo umano, ivi inclusa quella di commettere crimini. L'afflusso di energia fu così veemente da sfondare gli argini. E in quell'esistenza portata all'estremo c'era potenziale anche per la scelleratezza.

Ma a un certo punto quello stile di vita subì una battuta di arresto: s'impose una sorta di equilibrio e le forme cristallizzarono. Stanchezza e torpore paralizzarono ogni energia, lasciando spazio soltanto a un freddo e cinico cimento intellettuale. Non c'era più posto per la passione politica, per la fede nella buona stella che, in precedenza, aveva portato al trono più di uno Sforza. Le sottigliezze di Machiavelli a un tratto passarono di moda. Le grandi monarchie occidentali, Spagna in testa, ora educavano l'Italia a una saggia sobrietà negli affari di Stato. Assieme

all'affetto del popolo e allo scampanio che annunciava le rivolte, le accademie platoniche e gli antichi pugnali di tirannicidi e giustizieri finirono relegati negli archivi della storia. Il duca Cosimo, cogliendo a meraviglia lo spirito dell'epoca, riponeva piena fiducia soltanto negli armadi gialli delle innumerevoli magistrature e cancellerie insediate nel nuovo Palazzo degli Uffizi.

Venne il tempo di azioni meschine e di una spiritualità asfittica. La tragedia si annidò in seno alle famiglie, e le scene del crimine si trasferirono dalle strade di Perugia¹⁰ e dalla costiera di Senigallia¹¹ alle stanze ermeticamente chiuse dei palazzi cittadini e alle sale desolate di diroccati castelli di campagna. La Spagna divenne oggetto di ammirazione universale. La corte viveva all'uso spagnolo, la moglie di Cosimo era spagnola e i loro figli portavano nomi e titoli spagnoli. Dalla Spagna, inoltre, vennero importate albagia, noia, pigrizia intellettuale, cieca efferatezza. È sorprendente che a Firenze potesse radicarsi un simile, ottuso fanatismo delle idee! Nell'Italia del XVI secolo la maggior parte degli assassini fu commessa in nome dell'idea di onore familiare, un'idea tipicamente ispanica.

La dinastia dei Medici sembra essere il cuore stesso di una serie, vasta e ramificata, di crimini ed efferatezze di ogni sorta. Conforta sapere che questa famiglia ducale si trovava soltanto in lontana relazione di parentela con i primi, autentici Medici, ai quali appartenevano Cosimo il Vecchio - *Pater Patriae* -,¹² Lorenzo il Magnifico e Giuliano, amico di Botticelli. Nulla, nei ritratti di Bronzino, rammenta i profili ispirati di questi ultimi, resi famosi dagli affreschi e dai quadri degli artisti quattrocenteschi. Il ramo principale dei Medici si era estinto assieme al degenerare e miserabile Alessandro, figlio illegittimo di papa Clemente VII e di una sconosciuta.¹³

La serie di tragedie familiari del XVI secolo venne inaugurata proprio dall'assassinio di Alessandro. Ne fu autore Lorenzino de' Medici, detto Lorenzaccio, che apparteneva all'altro ramo della famiglia ed era cugino di

Cosimo, salito al trono dopo la morte di Alessandro. Questo delitto, tuttavia, avvenne ancora in un periodo di transizione. Alcuni aspetti lo ricollegavano con il passato: l'apparente finalità politica, la liberazione della patria da un tiranno, il ruolo di Bruto assunto da Lorenzaccio.¹⁴ Ma quanto, tutto ciò, era già fuori luogo e inattuale! Il giorno dopo l'assassinio di Alessandro, la campana di Palazzo Vecchio non suonò, né si ebbe una sollevazione popolare. Gli esuli non si presentarono sotto le mura di Firenze armi alla mano. Un nuovo tiranno, assai più pericoloso del predecessore, occupò placidamente il trono liberato apposta per lui, e Lorenzaccio stesso si stancò ben presto del gravoso ed eroico ruolo di Bruto.

Ma Lorenzaccio, si capisce, non era mai stato un vero Bruto, e la libertà della patria non gli interessava affatto. Il suo crimine non implicò un calcolo machiavellico, né l'ingegnosa macchinazione tanto cara agli italiani. La sua azione fu fine a se stessa, e in seguito anch'egli perì miseramente, nell'ombra. Ancora oggi le precise ragioni dell'assassinio di Alessandro non sono state chiarite del tutto. Svariate ricerche hanno evidenziato l'estrema complessità della figura di Lorenzaccio. All'opposto del cugino Cosimo, al quale interessavano soltanto la caccia, l'esercito e le pratiche ufficiali, egli era un giovane istruito, con la passione per la letteratura. Fu anche un discreto scrittore, e la sua commedia *Aridosia* suscita maggior interesse di molte altre commedie coeve. L'apologia che egli scrisse dopo il crimine si sarebbe meritata, trecento anni più tardi, commenti entusiastici da parte di Leopardi.¹⁵ Benché in quest'uomo al dispregiativo «Lorenzaccio» si affiancasse l'appellativo di «filosofo», egli condusse un'esistenza ignobile. Per un certo periodo fu il beniamino di papa Clemente VII, un ripugnante vegliardo. Alla corte di Alessandro svolse il meschino ruolo di ruffiano e leccapiedi. Tutti i contemporanei parlano di lui con una certa ripulsa.

Gli storici non spiegano le circostanze che ne fecero un assassino. Chiamano in causa una questione di eredità, risolta in suo sfavore per colpa di Alessandro, o sostengono

che Lorenzaccio si fosse offeso perché il duca insidiava sua sorella, la bella Laudomia, il cui ritratto è oggi esposto all'Accademia di Firenze.¹⁶ Può darsi che le ragioni fossero molteplici, ma può anche darsi che Lorenzaccio agisse mosso da un'«idea». Non a caso Aretino, che ben conosceva i suoi contemporanei, scrisse: «La pedanteria scannò il Duca Alessandro».¹⁷ Con «pedanteria» Aretino intendeva l'arido e letargico cerebralismo dei «filosofi» di allora. Lorenzaccio amava leggere gli autori latini, e nella sua mente si formò forse l'idea tutta libresca di un'impresa. Tanto la sua vita era terribile e meschina che quel gesto riparatore, ispirato alle cronache classiche, dovette sembrargli quanto mai nobile ed elevato.

Esiste un'interessante testimonianza di quanto a lungo Lorenzaccio avesse rimuginato l'assassinio. Più di sei mesi prima egli aveva composto la commedia sopra citata, nel cui manoscritto si legge questa frase sottolineata di suo pugno: «In breve ve ne farà veder'una, che vi piacerà quanto alcun'altro lieto spettacolo, che habbian forse mai veduto i vostri occhi».¹⁸ Per una mente così cinica e calcolatrice, la familiarità con Alessandro e il concomitante, recondito progetto omicida erano costante fonte di piacere. A voce alta, egli leggeva al duca passi di Tacito sulla congiura di Pisone e sulla morte di Galba.¹⁹ E Alessandro si dimostrò credulone e miope, come può esserlo solo un uomo in balia del fato.

Lorenzaccio non poteva fare affidamento sulla sua prestanza fisica. Alessandro, giovane e forte, era invece uno spadaccino provetto. Nel ritratto che oggi si può ammirare alla Galleria Morelli di Bergamo,²⁰ Bronzino lo raffigurò in armatura. Ma il «filosofo» riuscì a trovare un amico devoto in uno sgherro dallo strano nomignolo di Scoronconcolo. Quando Lorenzaccio prese a lamentarsi di avere un nemico mortale, Scoronconcolo fremette di gioia: «“Ditemi solo chi egli è, e lasciate poi fare a me, ch'e' non vi darà mai più noia” ... “Oimè no, ch'egli è un favorito del duca”. “Sia chi si voglia ... Io l'ammazzerò, se fosse Cristo”».²¹

Non restava che attirare Alessandro in trappola. Cosa alquanto semplice da fare: bastava promettergli un incontro con una nuova bellezza. Lorenzaccio, con felice intuizione, scelse di agire la notte dopo la grande e chiassosa festa dell'Epifania, che corrisponde al nostro Battesimo di Gesù. L'incontro fu fissato nella stanza di Lorenzaccio. Prima di recarvisi, il duca indossò un robone di raso ornato di ermellino, e portò con sé dei guanti profumati. Per un attimo fu indeciso se prendere i guanti di cotta di maglia che era solito usare nelle avventure rischiose. Ma poi esclamò: «Prendiamo quelli per fare all'amore e lasciamo quelli da guerra». Si mise la spada alla cintola e uscì in strada con il suo seguito.

Era una notte d'inverno, era caduta molta neve e la luna splendeva. Senza essere notati, gli uomini penetrarono nella stanza di Lorenzaccio, dove ardeva un gran focolare. Per via del brusco passaggio dal freddo al caldo Alessandro, già alticcio e stanco per le avventure della giornata, cadde in preda al torpore. Lorenzaccio gli propose di coricarsi e riposare, in attesa della dama. Il duca si svestì, si tolse la spada e si sdraiò. Lorenzaccio tirò la cortina, uscì di soppiatto dalla stanza e, poco dopo, di soppiatto fece ritorno, accompagnato da Scoronconcolo. Chiusa la porta e riposta la chiave in tasca, si avvicinò al letto. Scostando con una mano la cortina, disse: «Signore, state dormendo?», e dopo un istante trafisse il petto di Alessandro con la sua corta spada.

Alessandro non morì sul colpo. Ci fu una lunga lotta tra lenzuola e cuscini insanguinati. Cercando disperatamente di resistere, Alessandro mutilò con un morso la mano dell'assassino. I due erano avvinghiati così stretti che Scoronconcolo se ne restava in disparte incerto sul da farsi, non sapendo dove dirigere la sua mercenaria spada di bravo. Ma alla fine il lavoro fu portato a termine: il duca giaceva senza vita, versando torrenti di sangue da sette terribili ferite. Lorenzaccio si avvicinò alla finestra, l'aprì e guardò in strada. C'era silenzio, cadeva la neve; erano le cinque del mattino. Gli assassini fecero in tempo ad allontanarsi prima

dell'alba. Il mattino seguente, quando le tracce di sangue sul davanzale della stanza di Lorenzaccio svelarono il delitto, i fuggitivi avevano già valicato gli Appennini, diretti a Bologna.²²

3

Scoronconcolo, dunque, non dovette neanche mettere mano alla spada, perché Lorenzaccio riuscì ad avere la meglio sul duca senza l'intervento del bravo. Quando iniziò a riflettere sull'opportunità di sbarazzarsi del Bruto fiorentino, Cosimo si mise alla ricerca di un sicario da assoldare. Egli non aveva fretta, non era accecato dall'odio e, per di più, Lorenzaccio non era poi così pericoloso. Per Cosimo la sua eliminazione, più che una questione di vendetta personale, era un normale affare di Stato. Ucciderlo era d'uopo, senza dubbio: all'uomo che poteva affermare di aver ucciso il duca di Firenze non era dato sopravvivere. Ma questo affare, come ogni altro, doveva seguire un iter «regolare», fatto di corrispondenze diplomatiche, resoconti tempestivi, protocolli ufficiali. Contro la vita di Lorenzaccio venne sguinzagliata un'intera sezione della nuova macchina burocratica, e da quell'istante niente avrebbe più potuto salvarlo.

Lorenzaccio viveva a Venezia. Tramite l'ambasciatore fiorentino, Cosimo lo fece mettere sotto sorveglianza costante. Lorenzaccio fu circondato da spie per alcuni mesi, mentre il duca veniva tenuto al corrente di ogni suo passo. Nello stesso tempo, si trattava con i sicari. Cosimo riceveva rapporti di questo tenore: «Il sensale con chi io dovevo negoziare l'affare non si trova qui, ma fra pochi giorni sarà di ritorno ... di quello che seguirà fra noi ne la terrò ragguagliata, et ho speranza di fargliela haver a buon mercato».²³

Dopo lunghe trattative, l'accordo fu infine stipulato. Due bravi di professione accettarono di uccidere Lorenzaccio per quattromila fiorini d'oro e un vitalizio di cento fiorini. Uno si

chiamava Cecchino, l'altro Bebo; ambedue erano originari di Volterra ed erano stati esiliati dalla Toscana per aver commesso svariati crimini. In caso di successo, li attendeva una piena amnistia.²⁴

L'apologia scritta dal capitano Cecchino dopo aver eseguito la missione racconta nei dettagli la storia del delitto. Egli descrive il pedinamento della vittima. Lorenzaccio abitava in un palazzo di campo San Polo, la seconda piazza veneziana per grandezza - un luogo noto a chiunque sia capitato di andare a piedi da Rialto alla basilica dei Frari. Per sorvegliare Lorenzaccio con più agio, Cecchino fece amicizia con un calzolaio la cui bottega affacciava sul campo. Vi si soffermava a lungo, beveva vino e fingeva di assopirsi. «Ma sallo Iddio se io dormivo, perché coll'animo stavo sempre desto».²⁵

Il 26 febbraio del 1548 Cecchino si presentò, come ogni giorno, al suo punto di osservazione: «Entrai nella sopraddetta bottega di calzolaio, ed ivi stetti un pezzo, a tal che Lorenzo si fece alla finestra con uno sciugatoio al collo e si pettinava, e vidi nell'istesso tempo entrare ed uscire un certo Giovan Battista Martelli Piccino, che stava alla guardia e a difesa di esso Lorenzo colla spada, e pensandomi io che lui dovesse uscire fuori, camminai a casa per approntarmi e provvedermi d'armi necessarie, dove trovai Bebo ancora in letto che dormiva, lo feci subito levare, e venimmo alla solita guardia, dove vi è la chiesa di San Polo, ed è in capo alla piazza, dove loro avevano da passare».²⁶

Poco dopo Lorenzaccio uscì di casa scortato dalla guardia del corpo, Martelli, e dal suo giovane amico Alessandro Soderini. Racconta Cecchino: «E stando osservando l'esito, vidi che uscì Lorenzo di chiesa, e prese il suo cammino nella strada maestra, poi uscì Alessandro Soderini, ed io me n'andavo dietro a tutti, e quando fummo al luogo destinato, saltai innanzi ad Alessandro col pugnale in mano dicendo: "State forte, Alessandro, e andatevi con Dio, che noi non siamo qua per voi". Lui allora mi si gettò alla vita, e mi prese le braccia, e teneva sempre forte gridando. Io che vidi aver

fatto male in volergli risparmiar la vita, mi sforzai quanto potetti per uscirgli dalle mani, e trovandomi il pugnale alto, lo toccai, come Dio volle, sopra di un ciglio, d'onde colò un poco di sangue. Egli allora molto in collera mi diede un'urtata tanto grande, che mi ebbe a far dare della schiena in terra, tanto più che si sdruciolava per essere un poco piovuto. Cacciò Alessandro mano alla spada, che l'aveva col fodero in mano, e mi tirò alla volta del mostaccio, e mi colse nel corsaletto della corazzina, e mi valse ch'era di maglia doppia. Innanzi ch'io mi potessi mettere in arnese, toccai tre imbroccate, e se io avevo giaco, come corazzina, mi passava al certo, perché ero sotto misura. Alla quarta botta mi ero rifatto assai di animo e di forze, onde me gli strinsi addosso, e gli tirai quattro coltellate alla volta della testa, e per essergli tanto appresso, egli non mi poteva più colpire, ma volendosi riparare col braccio e colla spada, pensando così di ripararsi bene, come Dio volle, io lo colsi nella congiuntura della mano, appresso la manica di maglia, e gli tagliai la mano di netto, e subito gli diedi un'altra ferita sulla testa che fu l'ultima: allora mi chiese la vita per l'amor di Dio, ed io, che avevo pena di quello che facesse Bebo, lo lasciai nelle braccia di un gentiluomo veneziano, che lo tenne, che non si gettasse in canale.

«Nel voltarmi trovai che Lorenzo era in ginocchioni, e si rizzava, onde io in collera gli tirai una gran coltellata sulla testa, e fattogliene due parti, lo distesi a' miei piedi, né più si rizzò».²⁷

Dopo varie vicissitudini Bebo e Cecchino riuscirono a fuggire a Pisa, dove in quel momento si trovava Cosimo. Il duca li accolse con somma cortesia e chiese tutti i ragguagli, obbligandoli a ripetere più volte ogni frase e ogni dettaglio. I bravi incassarono la ricompensa e vissero tranquilli per il resto dei loro giorni, nell'agiatazza e nel riserbo. Cosimo invece era atteso da un destino diverso. Per una sorta di nemesi, più o meno da questo momento la sua famiglia fu funestata da una sequela di tragedie terribili. Due dei suoi figli morirono all'improvviso: Don Garzia, il prediletto della

madre, che Bronzino ritrasse in diverse occasioni; e Don Giovanni, il prediletto del padre. Secondo la versione ufficiale, entrambi avevano contratto una febbre perniciosamente mentre cacciavano nelle paludi pisane. Tuttavia, giravano anche altre voci: si diceva che, durante un violento alterco, Don Garzia avesse ferito a morte il fratello, e che Cosimo, furibondo, gli avesse tolto la vita con le proprie mani. Non esiste una documentazione storica precisa in grado di confutare tale versione, ma pochi saranno tentati di dubitarne dopo aver osservato, nei ritratti di Bronzino, il volto da «predestinato» di Garzia e lo sguardo d'acciaio di Cosimo.

Il destino delle donne della dinastia dei Medici fu ancora più terribile. «Sarebbe difficile» scrive Symonds «dare un'idea adeguata di quanto, all'epoca, tra i ceti sociali più elevati l'uxoricidio fosse frequente».²⁸ Mezzo secolo prima, nelle contese tra Cesare Borgia e i condottieri suoi pari, l'assassinio era la prassi. Nei suoi tranelli caddero autentiche «tigri», come Vitelli e Orsini. Ma in seguito pugnale, cappio e veleno furono impiegati in prevalenza contro gli indifesi e i deboli, e contro le donne, immolate, con una sorta di voluttà demoniaca, sull'altare di un'ottusa idea importata dalla Spagna: l'idea di onore familiare. Il coinvolgimento in vicende ispirate a tradizioni straniere è dimostrato dalla particolare diffusione di assassinii di tal fatta presso le dinastie napoletane e toscane. All'epoca proprio Napoli e la disgraziata Toscana erano i luoghi maggiormente influenzati dai costumi spagnoli.

Due figlie di Cosimo perirono in circostanze del genere. Egli aveva dato in sposa Isabella al duca di Bracciano, ma la sua relazione amorosa con Troilo Orsini fu scoperta, e lei morì per mano del marito nella remota villa di Cerreto. Un'altra figlia, Lucrezia, moglie del duca di Ferrara, fu sospettata d'infedeltà e avvelenata per ordine del marito. Sorte analoga toccò alla moglie di Pietro de' Medici, figlio di Cosimo. Se si considera che la nipote di Cosimo, Maria de' Medici, era destinata a diventare regina di Francia, e che,

prima di lei, il trono era stato di un'altra Medici, Caterina, cugina del fu Alessandro, le sanguinose tragedie che sconvolsero la corte francese tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo divengono perfettamente comprensibili. Ma i francesi sono in torto quando definiscono tali costumi machiavellici e italiani. Il vecchio Machiavelli, con tutta la sua arte politica, era sotto terra ormai da tempo. I costumi del ramo ducale dei Medici erano assai poco italiani e, invece, molto spagnoli.

Malgrado questi costumi stranieri, Firenze continuò a esistere senza lasciarsi stravolgere né dall'etichetta del XVII secolo, né dalla moda settecentesca, né dal moderno utilitarismo. Nei ritratti di Bronzino parlano dell'Italia anche altre figure, che non erano rimaste invischiate, senza scampo, nella cerchia avvelenata della stirpe ducale. I ritratti di Bartolomeo Panciatichi e della sua sposa Lucrezia Pucci, esponenti delle più antiche casate di Pistoia e Firenze, cresciuti in due palazzi contigui che si possono tuttora vedere in *via de' Pucci*,²⁹ sono ancora ritratti fiorentini - forse gli ultimi, autentici ritratti fiorentini.

4

Lucrezia Panciatichi tiene sulle ginocchia un libro aperto, probabilmente un libro di preghiere. Il consorte, a sua volta, ha un volumetto in mano, ma è improbabile si tratti anche in questo caso di un libro di preghiere. La Firenze cinquecentesca non vantava grandi scrittori, ma, in generale, all'epoca si scriveva e si leggeva molto. La vita civile, così come quella privata, disponeva alla lettura. In quel periodo Varchi attendeva alla sua *Storia* e Berni era impegnato nel rifacimento dell'*Orlando innamorato*; Lasca, Fiorenzuola e Doni scrivevano novelle.³⁰ Inoltre, tutti allora componevano «capitoli», nome attribuito a brevi odi - burlesche, ingiuriose o adulatorie, ma sempre oscene - dedicate agli argomenti più inattesi e assurdi. C'erano

capitoli sull'insalata, la febbre, il naso, la castagna, il mal francese, l'aneto, il fuso, Priapo. Bronzino era molto versato nel componimento di simili terzine burlesche. I suoi capitoli sul pennello dell'artista e sul ravello sono giunti fino a noi.

All'esistenza di questi singolari amanti delle lettere, che si riunivano in sedute accademiche per leggere ad alta voce dei commentari alla *Ficheide*, non era tuttavia estranea un'angoscia sorda e costante. Tutti sapevano bene a quale destino fosse andato incontro Francesco Berni, il più brillante poeta coevo, fondatore del genere stesso dei capitoli: non ancora quarantenne, era morto all'improvviso dopo un lieto banchetto a Palazzo Pazzi. Berni aveva avuto la malaugurata idea di comporre un sonetto oltraggioso nei confronti del duca Alessandro, che ancora governava Firenze. Esiste tuttavia anche un'altra versione, secondo la quale il cardinale Ippolito, acerrimo nemico del duca, dopo aver cercato invano di corrompere Berni affinché avvelenasse Alessandro, aveva dato ordine di avvelenare il poeta. Una sola cosa è certa: Berni fu ucciso dal veleno.

Il talentuoso novelliere Grazzini, detto Lasca, fu contemporaneo di Berni e di Bronzino. Paragonate alle novelle di Boccaccio, quelle di Lasca sono crudeli. Vi si ode spesso riecheggiare una risata sul sangue versato, una fredda risata che richiama subito alla mente tutti i misfatti dell'epoca. «Leggendo le sue novelle» scrive Symonds «non possiamo fare a meno di ripensare ai volti dipinti da Bronzino o modellati da Cellini. I fiorentini del Cinquecento erano duri e freddi come l'acciaio».³¹ Nondimeno, Lasca scriveva in una lingua viva e brillante. Molto buona, in particolare, è la sua introduzione alla raccolta di novelle intitolata *Le cene*.³²

Tra il 1540 e il 1550, negli ultimi giorni di gennaio - racconta Lasca -, nella casa di una ricca e bella vedova si erano riuniti quattro giovani «de i primi e più gentili della terra»,³³ i quali trascorrevano il tempo, insieme con il fratello di lei, in conversazioni e svaghi musicali. Mentre suonavano e cantavano, «si chiuse il tempo e cominciò per sorte a

mettere una neve sì folta, che in poco d'ora alzò per tutto un buon somnesso; di maniera che i giovani, ciò veggiendo, lasciato il sonare e 'l cantare, di camera s'uscirono, et in un bellissimo cortile venuti, si diero a trastullarse colla neve».³⁴ Allora la padrona di casa, «avvenevole e manierosa»,³⁵ chiamò subito altre quattro giovani donne e decise di organizzare un'allegra «guerra» invernale. Le fanciulle salirono sul tetto assieme alle loro fantesche e prepararono un gran numero di palle di neve belle sode, con cui riempirono alcuni panieri. Poi rientrarono in casa «e chetamente ne vennero alle finestre che rispondevono sopra il cortile, dove i giovani malgoverni tra loro combattevano ancora: e posato a piè d'ogni finestra il suo vassoio o la sua panierina, s'affacciarono a un tratto succinte e sbracciate, e cominciarono di qua e di là a trarre confusamente a i giovani; i quali quanto meno se lo aspettavano, tanto più parve loro il caso strano e meraviglioso».³⁶ Segue la descrizione della scaramuccia «più sollazzevole del mondo»,³⁷ che si conclude con la vittoria delle dame. Zuppi fino al midollo, i giovani rientrano nelle proprie stanze, dove si cambiano e si asciugano davanti a un bel fuoco. Dopo varie altre burle, uomini e donne fanno finalmente pace. In quel mentre la neve smette di cadere e comincia a piovere a dirotto. Nelle stanze si canta e si suona e, quando anche la musica viene a noia, la padrona di casa si rivolge agli ospiti con queste parole: «Voi udite come non pur piove, anzi diluvia il cielo; e però la grazia che far mi devete sarà, che, senza partirvi di qui altrimenti, vi degniate questa sera di cenar meco domesticamente, e col mio fratello e amicissimo vostro insieme: intanto la pioggia doverrà fermarse; e quando bene ella seguitasse, giù a terreno sono tante camere fornite, che molti più che voi non sete vi alloggierebbero agiatamente. Ma intanto che l'ora ne venga del cenare, ho io pensato, quando vi piaccia, come passare allegramente il tempo ... E voi, giovini, havete tutti buone lettere d'umanità, siete pratici co i poeti, non solamente latini e toscani, ma greci altresì, da non dover mancarvi

invenzione o materia di dire: e le mie donne ancora s'ingegneranno di farse honore. E, per dirne la verità, noi semo hora per carnovale: nel qual tempo è lecito a i Religiosi di rallegrarsi; e i frati tra loro fanno al pallone, recitano comedie e, travestiti, suonano, ballano e cantano; e alle monache ancora non si disdice, nel rappresentare le feste, questi giorni vestirsi da huomini, colle berrette di velluto in testa, colle calze chiuse in gamba e colla spada al fianco. Perché dunque a noi sarà sconvenevole o disonesto il darci piacere novellando? Chi ce ne dirà male con verità? Chi ce ne potrà con ragione riprendere?». ³⁸ Così, in una sala accogliente, attorno a un grande tavolo davanti al camino, con il picchiettare della pioggia invernale, ha inizio *Le cene*.

Questa introduzione di Lasca alle novelle si riallaccia a un motivo suggerito, per molti versi, dalla vita e dall'arte fiorentina dell'epoca. In effetti anche a Firenze, dopo la primavera di Dante, l'estate di Lorenzo il Magnifico e l'autunno di Savonarola, all'improvviso era giunto l'inverno. Le strade di Firenze avevano iniziato a ricoprirsi di un fitto strato di neve, proprio come la notte dell'assassinio del duca Alessandro. Nella maggior parte delle novelle del Lasca l'azione si svolge in inverno, e la luce sui volti ritratti da Bronzino sembra, per l'appunto, la luce di una corta giornata d'inverno.

La poesia di Berni e le novelle di Lasca, tuttavia, non illustrano in modo esauriente i caratteri del tempo. In questo riescono meglio le opere di un altro scrittore. Potrà sembrare strano, ma egli appartiene a un'altra epoca e a un altro paese e, a quanto risulta, in Italia non mise neppure mai piede. Sto parlando del drammaturgo inglese John Webster, annoverato in quel gruppo di autori teatrali convenzionalmente detti «contemporanei di Shakespeare». Questo brillante periodo del teatro inglese ha posto davanti agli storici della letteratura una lunga serie di enigmi, fra i quali John Webster rappresenta il più singolare. La sua biografia è del tutto oscura. Poche altre figure di rilievo sembrano perdersi in una notte dei tempi tanto buia. Se si

eccettua la firma apposta in calce alle sue tragedie, l'esistenza stessa di Webster è testimoniata unicamente dal registro dei debitori di uno strozzino, nel quale si legge che un certo attore, con l'avallo di John Webster, aveva dato in pegno un mantello di scena per una determinata somma di denaro. Secondo un'altra annotazione, il debitore era John Webster in persona.³⁹ Questo è tutto ciò che sappiamo di lui.

Fatto sta che l'opera di Webster, come ha mostrato Symonds,⁴⁰ è strettamente legata all'Italia del XVI secolo. Nessuno meglio di lui percepì lo spirito di quei tempi terribili, nessuno lo restituì con altrettanta, impressionante forza di parole e di azione drammatica. Non abbiamo alcuna ragione di credere che egli avesse visitato l'Italia. Ma, come altri drammaturghi inglesi, conosceva le novelle degli scrittori italiani del Cinquecento (fra cui, ad esempio, Bandello e Giraldi). Il che, inutile a dirsi, non vale a spiegare nulla. Davanti a noi si erge innegabilmente un prodigio dell'arte - l'unica sorta di prodigio che si rivela al mondo persino nella nostra epoca di scetticismo.

5

Nel dramma di Webster *La duchessa di Amalfi* c'è una scena che descrive alla perfezione le condizioni spirituali che determinarono le tragedie familiari dei Medici. Due fratelli, il duca Ferdinando e il cardinale, vengono a sapere che la sorella ha dato alla luce un infante di padre ignoto. «*Cardinale*: Il nostro sangue, sangue reale di Aragona e Castiglia, rimarrà dunque contaminato? *Ferdinando*: È d'uopo ricorrere a estremi rimedi: non è tempo per i balsami, ma per il fuoco e le coppette incandescenti; ecco come si purga un sangue infetto qual è il suo. Se nei miei occhi rimanesse un'ombra di pietà, la tergerei con il fazzoletto, per poi lasciarlo in eredità a quel bastardo. *Cardinale*: A che scopo? *Ferdinando*: Affinché ne tragga soffici bende per le piaghe di sua madre, quando l'avrò dilaniata! ... Mi pare di

vederla ridere, la magnifica iena! Ditemi qualcosa, in fretta, oppure, in preda all'immaginazione, la vedrò nel turpe atto di peccare ... *Cardinale*: State travalicando la ragione... *Ferdinando*: Non avete voi la mia stessa febbre? ... Potrei ucciderla ora, in voi o in me stesso, poiché ritengo che in noi debba albergare un peccato che il cielo riscatta per suo tramite. *Cardinale*: Siete del tutto impazzito? *Ferdinando*: Brucerei i loro corpi in una fornace senza sfiato, così che il loro fumo maledetto non possa ascendere al cielo; oppure, impregnate di pece o di zolfo le lenzuola in cui giacciono, ve li avvolgerei per poi accenderli come un fiammifero; o ancora bollirei il bastardo, per poi servirlo in brodo al suo lascivo genitore». ⁴¹ Perfino nelle parole di questi personaggi italiani d'invenzione, non bisogna dimenticarlo, il pathos dell'onore e del sangue è un pathos prettamente ispanico: non a caso, si parla di sangue reale di Castiglia e Aragona.

Un altro dramma di Webster, *Il diavolo bianco, o Vittoria Corombona*, è ancora più curioso. Questa pièce, in Russia pressoché sconosciuta, si può accostare senza timore a molte opere di Shakespeare. Il soggetto è tratto da un fatto reale, che in seguito ispirò anche una novella di Stendhal. ⁴² Abbiamo già detto che Isabella, figlia di Cosimo e sorella del granduca di Firenze Francesco, fu uccisa dal consorte, il duca di Bracciano, per via della sua infedeltà. Dopo la morte della moglie, il duca s'innamorò di Vittoria Accoramboni, una donna romana di rara bellezza, che Webster avrebbe eletto a protagonista della tragedia intitolata *Il diavolo bianco*. Vittoria, benché sposata a Francesco Peretti, accettò di corrispondere alla passione del vecchio e corpulento duca, ma solo a condizione di diventare sua legittima consorte. In un momento in cui il Quirinale era deserto, gli uomini del duca di Bracciano, con l'approvazione di Vittoria e la complicità di suo fratello, attirarono Francesco Peretti in un agguato e lo uccisero a colpi di archibugio. Due settimane più tardi, Vittoria sposò in segreto il duca. Tuttavia, poiché la vittima era nipote di un cardinale - il futuro, temibile papa Sisto V - e poiché a Roma l'assassinio aveva destato grande

scalpore, Vittoria fu processata e imprigionata. Era già sul punto di togliersi la vita, quando il duca di Bracciano rivelò pubblicamente il loro legittimo matrimonio. Vittoria fu subito liberata e divenne duchessa di Bracciano. Ma in quello stesso periodo il cardinal Peretti venne eletto papa. I duchi di Bracciano non potevano più rimanere a Roma, e così partirono per il Settentrione, dove soggiornarono a Venezia, a Padova e sul lago di Garda. Poco tempo dopo, all'improvviso, anche il vecchio duca morì, forse avvelenato. Vittoria rimase allora indifesa, circondata da ogni parte da irriducibili nemici. Viveva a Padova assieme ai fratelli, e sapeva bene quale sorte l'attendesse. In una notte d'inverno gli uomini di Lodovico Orsini, erede del defunto duca, fecero irruzione nella sua residenza, un palazzo situato sulla stessa piazza dove sorge la cappella affrescata da Giotto.⁴³ Vittoria fu brutalmente ammazzata, mentre il fratello minore ricevette settantaquattro pugnalate.⁴⁴

Ecco il soggetto della tragedia di Webster e della novella di Stendhal. Webster, tuttavia, modificò un poco il corso degli eventi. Nella sua versione, non solo il duca di Bracciano si sbarazza della prima moglie e del marito di Vittoria nello stesso momento, ma Vittoria ne è al corrente ed è anzi l'ispiratrice di entrambi i delitti. Per mostrare allo spettatore le scene dei due crimini, l'autore ricorre a un espediente singolare. Un abile mago opera un sortilegio e il vecchio duca, seduto comodamente nella propria dimora, assiste all'assassinio della consorte e del marito di Vittoria come a immagini mute sullo schermo di un teatro d'ombre.⁴⁵ Nella pièce di Webster ha un ruolo di primo piano il duca Francesco, fratello di Isabella nonché suo vendicatore, e per ciò stesso acerrimo nemico del duca di Bracciano e del «diavolo bianco». Francesco vagheggia una vendetta «che assurga a modello per i posterì, e non sia replica di modelli altrui».⁴⁶ In compagnia di due uomini fidati, egli compare sotto mentite spoglie nel palazzo padovano del duca di Bracciano. Francesco è truccato e vestito da moro, i suoi complici da cappuccini. Attendono il momento propizio per

realizzare il loro piano. Riescono a impregnare di veleno l'elmo del duca, il quale, dopo averlo indossato, cade vittima di un male atroce e mortale. E non è finita qui: i sedicenti frati si presentano per dare l'estrema unzione al moribondo, ma in luogo di parole sante portano con sé un cappio e, una volta soli con il duca, si levano il cappuccio e lo strangolano con gioia selvaggia.⁴⁷ Segue la scena in cui Vittoria viene trucidata assieme alla servitrice e al fratello.⁴⁸

In realtà, il protagonista della tragedia di Webster non è Vittoria, come non è il duca di Bracciano, né Francesco. L'autentico protagonista è il fratello di Vittoria, Flamineo, autore o complice di tutti i misfatti che avvengono sotto gli occhi dello spettatore. Egli uccide con le proprie mani il marito di Vittoria, spinge la sorella tra le braccia del duca di Bracciano, organizza l'avvelenamento di Isabella e uccide il fratello minore sotto gli occhi della madre, che per questo esce di senno. Flamineo, inoltre, non solo è al centro dello sviluppo esteriore dell'azione; con i propri dialoghi e i propri monologhi ne guida altresì lo sviluppo interiore, riassumendo il senso di ciò che accade nelle proprie ciniche riflessioni. Perché Flamineo non è semplicemente un criminale: è anche un ragionatore.

Nella tragedia di Webster nessun altro personaggio parla in modo interessante e pregnante quanto questo ruffiano assassino. Sovente, dietro le sue parole, si percepisce in modo fin troppo chiaro la voce dell'autore, e alcune frasi di Flamineo ci inducono a pensare che Webster conoscesse veri sprazzi di genialità. Nonostante i suoi crimini appaiano terribili, Flamineo non riesce affatto ripugnante, e a tratti suscita anzi forte simpatia. Questa figura rivela tutta la complessità spirituale di Webster, nonché la sua prossimità con i complessi spiriti del Cinquecento italiano.

Per tutto lo svolgimento della pièce, al nostro cospetto Flamineo sfoggia la saggezza algida e scettica di quell'epoca corrotta. Parla delle donne come di cani alla catena, che di notte si liberano e compiono tutto il bene e il male di cui sono capaci. Parla della propria miseria, e del crimine come

unico mezzo di riscatto.⁴⁹ Un'ironia cinica altera il suo volto in un eterno sogghigno. Si finge impazzito per dire una verità che sembra piuttosto un delirio. Guardandolo, uno dei personaggi commenta: «Che strana creatura, un folle che ride! Come se, i denti, l'uomo fosse stato creato non per usarli, ma solo per mostrarli».⁵⁰

Flamineo sa bene quale sarà il prezzo dei favori di cui il duca di Bracciano si è mostrato tanto prodigo nei suoi confronti. «Tutta la vostra affabilità verso di me è come la miserabile cortesia di Polifemo verso Ulisse: mi tenete buono per poi divorarmi».⁵¹ Egli si fa beffe della gloria militare: «Ho conosciuto uomini che avevano servito contro i turchi: per tre o quattro mesi ricevettero un sussidio con il quale comprarsi arti di legno e nuovi cerotti; poi, più nulla».⁵² Ha in spregio tutte le persone altolocate, e chiede scusa perché è costretto a essere un mascalzone: «Il mascalzone diventa un grand'uomo scimmiottando grandi uomini».⁵³ Ed ecco il giudizio di Flamineo dopo la morte del duca di Bracciano, suo protettore: «Come uomo di Stato era di quelli che, dopo la presa di una città, per valutare le perdite non contano quanti soldati valorosi e degni di lode siano periti, ma quante palle di cannone siano state sparate».⁵⁴

A dispetto di tutti i crimini e gli intrighi, Flamineo è uno sventurato. Talvolta lo si direbbe persino incolpevole degli orrori che ha commesso. «È opera vostra?» gli chiedono. «È per via della mia mala sorte».⁵⁵ Fin dal principio della pièce, egli è condannato a una maledizione eterna. «Sta danzando su una fune, e tiene un sacco di denaro in ogni mano»⁵⁶ dice di lui il duca di Bracciano nel delirio che precede la morte. Ma quel denaro, acquisito a prezzo dell'assassinio e dell'infamia, non varrà a mantenere il suo precario equilibrio, e Flamineo verrà inghiottito dall'abisso. Con la morte del duca di Bracciano ha inizio una lunga agonia. Egli non ha una ragione per vivere, è di nuovo povero, tutti lo disprezzano e il suo volto reca il marchio ignominioso dei molti delitti. Alla vista della madre uscita di senno, prova un sentimento strano, al quale non può dare altro nome che

«pietà». «Ho vissuto male, sfrenatamente,» dice «come spesso fanno i cortigiani; e talora, pur con il volto raggianti di sorrisi, nel petto ho sentito la coscienza aggrovigliarsi... Crediamo che gli uccelli in gabbia cantino, invece stanno piangendo». Ed ecco che gli appare il fantasma del duca, con in mano dei gigli e un teschio. «Ah! Non ti temo: vieni, avanza. Che brutto scherzo ti ha giocato la morte! Sembri triste. In quale luogo ti trovi? Nella tua loggia stellata o in un'infausta prigione? ... Di grazia, signore, sciogli il mio dubbio: in quale fede è meglio morire? O forse sai dirmi quanto mi resta da vivere?». ⁵⁷ Il fantasma gli getta addosso della terra, mostra il teschio e poi scompare.

Flamineo va nella stanza della sorella. Dice a lei, e all'amata Zanche, di aver promesso al duca di Bracciano che non gli sarebbe sopravvissuto. Vittoria e Zanche, a loro volta, non dovranno sopravvivere ai loro amati. Flamineo ha con sé delle pistole e prega le donne di sparargli, per poi, a loro volta, togliersi la vita. Le donne si dicono d'accordo, e Flamineo sprofonda nelle estreme riflessioni che precedono la morte. «Dove andrò ora? Oh, Luciano: il tuo ridicolo purgatorio! Troverò Alessandro Magno che ripara calzature, Pompeo che fissa puntali, Giulio Cesare che confeziona bottoni di crine, Annibale che vende grasso per scarpe, e Augusto che grida: "Aglìo!"». Risuona uno sparo, Flamineo cade. «Ebbene, è finita? ... Demonio maledetto! Sei rimasto preso nella tua stessa ragnatela!» ⁵⁸ esclamano le due donne, festeggiando. Non hanno la minima intenzione di adempiere la promessa e seguirlo all'inferno. Proprio allora, però, Flamineo si rialza: le pistole erano scariche, era stata soltanto una prova. Ecco di quanta fiducia erano degne le due donne, la sorella e la donna amata! Ma ci sono altre pistole, e questa volta sono cariche. Vittoria chiama aiuto, ma alle sue grida accorrono gli uomini travestiti da frati che hanno strangolato il duca. Sono arrivati con l'intento di togliere la vita a tutti e tre: Vittoria, Zanche e Flamineo.

Nella morte, Vittoria e Flamineo mostrano un coraggio fuori del comune. Flamineo ride. «Ridi?» gli chiede uno dei

carnefici. «Vorresti forse che morissi piangendo, come son nato?». «A cosa stai pensando?». «A nulla, nulla; e cessa queste futili domande. Mi preparo a un lungo silenzio: blaterare è inutile. Non ricordo nulla. Non c'è niente che ti opprime più dei tuoi stessi pensieri». I colpi mortali vengono inferti. «*Vittoria*: L'anima mia è una nave in mezzo a una nera tempesta ... *Flamineo*: Getta l'ancora, allora. La prosperità strega gli uomini, sembrando a portata di mano; ma il mare ride in bianche schiume quando gli scogli son vicini. Noi cessiamo di soffrire, di essere schiavi della sorte; anzi, è morendo che cessiamo di morire ... Io non guardo a chi è venuto prima, né a chi seguirà. No, io in me stesso ho inizio e fine. Fissando l'alto cielo, i saperi si confondono. Oh, sono in una nebbia! ... L'indaffarato commercio della vita appare quanto mai vano, poiché da quiete viene quiete, mentre i dolori non fan che avvicinarsi. Non voglio che alla tomba mi accompagnino stridule lusinghe di campane. Riecheggi un tuono, e riecheggi forte, per il mio congedo».⁵⁹

La vita di Flamineo ha termine con monologhi di questo tenore, nei quali il ragionare scettico, paradossalmente, si fonde con una sconfinata e genuina malinconia. Benché questa figura sia un'invenzione artistica di Webster, è difficile non ricollegarla al volto reale di un italiano del XVI secolo - il volto di Lorenzaccio. Flamineo chiede che in sua presenza non si parli di guerra, ma soltanto della splendida sala, tappezzata di tessuti sontuosi, dove «un sommo cardinale, del quale sono il beniamino, mi tira le orecchie».⁶⁰ Non torna forse alla mente Lorenzaccio alla corte di Clemente VII? Lorenzaccio, peraltro, era a sua volta più di un semplice beniamino: era un «filosofo», probabilmente dello stesso stampo di Flamineo. Egli pure fu autore di diversi crimini, ed era pronto a tutti quelli che non fece in tempo a commettere. E forse, proprio come Flamineo, anch'egli avrebbe potuto incolpare il fato. A chi subisce lo strano fascino emanato dalla figura di Flamineo - assassino, ruffiano, savio, sognatore, folle e cinico - l'immagine del suo alter ego fiorentino Lorenzaccio, dannato in eterno, apparirà

come un'ombra più sofisticata, più complessa, più capace di far riflettere.

6

Nei dintorni di Firenze vi sono luoghi che riportano alla memoria, con forza straordinaria, l'epoca in cui vissero gli eroi di Webster. Si tratta delle ville avite della dinastia dei Medici: La Petraia, Castello e Poggio a Caiano, oggi proprietà della famiglia reale. Esse sono quasi sempre disabitate, e i loro magnifici parchi languiscono in un sonno dolce e prolungato. Nei soavi giorni di primavera, quando dal Valdarno si effonde un'aria odorosa e lieta, in molti vengono da Firenze a visitare la villa di Castello, per poi spostarsi alla Petraia. E qui il profumo dei fiori si mescola all'odore pungente e vagamente malinconico dei cespugli e degli alberi sempreverdi. I cipressi sono alti ed eleganti, come di rado se ne vedono persino a Firenze. Su questo sfondo scuro, la *Venere* scolpita dal Giambologna si strizza i capelli disciolti, goccia dopo goccia. Gocciola anche la fontana, e accanto, dall'alta terrazza, si apre la vista su Firenze, eterea e luminosa, intessuta di un'azzurra caligine primaverile.

Poggio a Caiano si trova un po' più distante da Firenze. Qui la quiete regna sovrana, quasi non s'ode nulla, e solo di rado si presenta qualche visitatore. Questa villa è addirittura più bella, e la sua elegante semplicità rurale risale ai tempi di Lorenzo il Magnifico. Il parco versa in completo abbandono, gli alberi sono antichi, ovunque vi sono nidi di uccello. Questo è il regno e l'asilo dei volatili di tutto il circondario, eterno cruccio dei contadini locali. Una dimora dalla grazia antica e sublime, un mare di fiori, solitudine e canti di uccelli: ecco come si presenta oggi Poggio a Caiano. All'interno, stanze splendide e luminose, dove un tempo lavorò e forse visse Bronzino. Fra tanti artisti fiorentini, qui dipinse affreschi anche Pontormo, suo maestro, amico e

protettore, quasi un padre. Soltanto dopo aver visto Poggio a Caiano si comprende quale grande maestro e autentico poeta fosse questo pittore. La sua opera getta una luce particolare e inaspettata su tutta l'arte del Rinascimento maturo.

Nell'anno 1520 Raffaello moriva, Leonardo non era già più tra i vivi e per Michelangelo aveva inizio una lunga vecchiaia. Oggi ci rendiamo conto che allora, in pittura, il Rinascimento maturo aveva ormai detto l'ultima parola. Sappiamo che dopo Raffaello non sarebbe venuto un nuovo Raffaello, che Leonardo sarebbe presto caduto nell'oblio, e che Michelangelo stesso, più di chiunque altro, avrebbe favorito l'avvento dell'età barocca. Tuttavia, com'è ovvio, i testimoni della morte di Raffaello non potevano intuire nemmeno alla lontana ciò che oggi per noi è tanto evidente. Soprattutto, i fiorentini del 1520 non potevano contemplare l'idea - ratificata, ahimè, dalla storia - che l'inaridimento creativo e la decadenza di Firenze avessero già avuto inizio. Persino a Vasari, che scrisse una cinquantina d'anni più tardi, Firenze sembrava ancora una tale cornucopia di frutti e presagi artistici, inestinguibile, inesausta e imperitura, quale noi invece ci figuriamo soltanto la Firenze di Cosimo il Vecchio e di Lorenzo il Magnifico.

Certo, i fiorentini del 1520 avevano maggior diritto d'illudersi, rispetto a Vasari. Nella loro città ancora viveva e operava una moltitudine di pittori, scultori, orafi e architetti eccellenti. Dopo le dure prove della fine del XV secolo, era stata ristabilita una pace in apparenza solida, e durante il papato di Leone X de' Medici la casata aveva riacquisito il suo splendore. Ecco perché, nel periodo tra il 1512 e il 1520,⁶¹ Firenze assistette a una nuova, travolgente frenesia ornamentale - un nuovo afflato artistico, che ad alcuni contemporanei poteva sembrare addirittura più ricco e significativo di tutti i precedenti.

Tra gli artisti fiorentini dell'epoca, una posizione preminente spetta a un gruppo di pittori legati, in un modo o nell'altro, alla nutrita bottega di Piero di Cosimo: Mariotto

Albertinelli, Franciabigio e Andrea del Sarto. Questi artisti, in realtà, avevano poco in comune con l'arte del loro maestro, o, più propriamente, con la sua componente migliore, quella romantica. Erano tutti tipici esponenti di quella pittura, eccellente per fattura ma piuttosto fredda, ponderata e insipida, che siamo soliti definire «Cinquecento fiorentino».

A onor del vero, Andrea del Sarto era un disegnatore divino, nel senso in cui di tale abilità, in modo misterioso e davvero divino, erano dotati soltanto i maestri del Rinascimento maturo. Ma per altri versi l'arte di Andrea del Sarto è alquanto limitata. La sua mano fatata non cancella nemmeno per un attimo la persistente mediocrità interiore, e Wölfflin, che pure svelò nelle sue opere, con grande chiarezza, l'applicazione di principi classici,⁶² avrebbe fatto un buco nell'acqua tentando di spacciarlo per un protagonista del Rinascimento maturo.

Ma davvero la Firenze del 1520 era priva delle energie creatrici necessarie a raggiungere tensione suprema e valenza eroica? Davvero il ciclo del Rinascimento maturo si era ormai del tutto esaurito, e gli uomini di allora s'ingannavano pensando che a un Raffaello ne sarebbe succeduto un altro, ancor più stupefacente? A tale domanda cercheremo di rispondere prendendo in considerazione un'opera tra le più belle e straordinarie dell'arte italiana, ancorché quasi sconosciuta: l'affresco di Pontormo a Poggio a Caiano.

Il nome di Pontormo richiama alla mente i ritratti, intensi, profondi e posati, sparsi in diverse gallerie europee. Tra essi figura un capolavoro della ritrattistica quale la *Dama con cagnolino* di Francoforte. Meno vivida è la memoria dei quadri a soggetto religioso conservati nei musei e degli affreschi delle chiese fiorentine, a volte gelidamente impeccabili nello spirito del Cinquecento fiorentino, altre sgradevolmente manieristici nella loro derivazione michelangiolesca. In effetti, a una più attenta valutazione, conciliare quadri e ritratti di Pontormo riesce problematico.

Ci pare che la nostra idea di quest'artista sia inadeguata. Per di più, quasi tutti i ritratti e i quadri a soggetto religioso risalgono all'ultimo periodo della sua lunga vita, segnata da molti rivolgimenti interiori. La giovinezza di Pontormo, invece, rimane tuttora avvolta nell'oblio, almeno fino alla data dello straordinario affresco di Poggio a Caiano, che la porta alla nostra attenzione.

Gli anni giovanili di Jacopo Carucci da Pontormo sono raccontati da Vasari. Nel 1507, all'età di tredici anni, fu condotto a Firenze dalla città natale, dalla quale avrebbe preso il nome. Vasari scrive: «Non era anco stato molti mesi in Fiorenza, quando fu messo da Bernardo Vettori a stare con Lionardo da Vinci, e poco dopo con Mariotto Albertinelli, con Piero di Cosimo, e finalmente l'anno 1512 con Andrea del Sarto».⁶³ Insomma, fin dalla tenera età Pontormo si colloca nell'ambito del Rinascimento maturo, figura tra i più illustri maestri fiorentini dell'epoca ed è personalmente legato a Leonardo. Tutto questo, senza ombra di dubbio, doveva avere una precisa ragione. Vasari racconta che il bonario Albertinelli non perdeva occasione di cantarne le lodi e lo «mostrava per cosa rara a chiunque gli capitava a bottega»;⁶⁴ che l'invidia di Andrea del Sarto nei suoi confronti fu pressoché immediata; che Raffaello, giunto a Firenze, si mostrò entusiasta del suo primo quadro; e che Michelangelo, veduto il suo primo affresco, gli predisse un brillante avvenire.⁶⁵



Fig. 13 Pontormo, *Vertunno e Pomona* (particolare).

Può darsi che Vasari abbia un po' esagerato, anche se è del tutto comprensibile che un fiorentino del Rinascimento maturo coltivasse ancora speranze e aspettative di un avvenire radioso. E non si fatica a credere che, per Firenze, fosse proprio Pontormo a incarnare tali speranze e tale avvenire, e che in lui il Rinascimento maturo avesse individuato il rampollo più dotato.

Leggendo Vasari vediamo un giovane «malinconico e soletario»,⁶⁶ alla ricerca di un maestro, alla ricerca di lavoro («era poverino»)⁶⁷ e in lotta contro la malevolenza di Andrea del Sarto, forse non così aperta come viene descritta, ma nondimeno perfettamente verosimile. Nell'anno dell'elezione di Leone X al soglio pontificio, per carnevale Pontormo decorò stravaganti carri allegorici e illustrò con «bellissime storie»⁶⁸ un arco trionfale in legno, costruito di fronte al Bargello per accogliere il papa.⁶⁹

Probabilmente furono proprio questi lavori ad avvicinarlo ai Medici e ad altre famiglie dell'aristocrazia fiorentina, per le quali avrebbe in seguito realizzato una miriade di pale d'altare, composizioni mitologiche e ritratti, oggi per lo più perduti. A venticinque anni la sua fama era già solida e vasta. Quando, nel 1520, i Medici decisero di affrescare la grande sala della loro villa a Poggio a Caiano, l'opera fu affidata, con pari prerogative, ad Andrea del Sarto e a Pontormo, coadiuvati da altri artisti.

Il salone di Poggio a Caiano è delimitato nei lati più corti da due pareti che, in alto, culminano nel semicerchio della volta. Pontormo ricevette l'incarico di coprire di affreschi le lunette risultanti, al centro di ciascuna delle quali si apriva un grande *oeil de boeuf*.⁷⁰ Fece però in tempo a decorarne solo una: a causa della morte di Leone X, nel 1521, i lavori vennero infatti interrotti, e gli artisti dovettero abbandonare Poggio a Caiano.

Se osserviamo l'affresco esistente, vediamo un parapetto interrotto dall'oculo e, più in basso, un gradino che attraversa tutta la composizione. Sulla parte superiore dell'oculo, uno in ciascuno dei due lati, spuntano due rami di

salice, sui quali sono accomodati due amorini. Quasi seguendo la curva della volta, i rami flessuosi del salice vengono piegati verso il basso, con gesto leggero, da figure che siedono sul parapetto: a sinistra un ragazzo nudo, con il capo rovesciato in un movimento ludico; a destra una giovane donna dagli occhi sorridenti, vestita alla fiorentina, con una gamba scoperta. Sul gradino inferiore, dalla parte del ragazzo, siede un vecchio contadino, lo sguardo sereno fisso verso l'alto. Accanto, un paniere; un altro paniere è in mano a un giovane in vesti campestri, seduto sullo stesso gradino ma più vicino all'oculo, e rivolto verso il ragazzo nudo che piega il ramo di salice. Un cane in atteggiamento guardingo separa il vecchio contadino e il giovane, e un altro amorino siede sul parapetto, reggendo una ghirlanda che contorna la parte inferiore dell'oculo. A destra, il gradino è occupato da due figure femminili semidistese, in ricchi abiti fiorentini. I loro sguardi - attento e scrutatore l'uno, malizioso l'altro - sono rivolti verso lo spettatore. Nella stessa parte dell'affresco un amorino sorridente, che regge l'altro capo della ghirlanda, è seduto a cavalcioni sul parapetto.

Quale significato racchiude questa strana composizione? Vasari afferma che, da un lato dell'oculo, Pontormo voleva raffigurare «Vertunno con i suoi agricoltori», dall'altro «Pomona e Diana con altre Dee».²¹ Ci dice pure che l'artista «si mise con tanta diligenza a studiare, che fu troppa; perciocché guastando e rifacendo oggi quello che aveva fatto ieri, si travagliava di maniera il cervello, che era una compassione».²² Le parole di Vasari ci fanno capire che quest'opera di Pontormo non fu compresa dai contemporanei.

Eppure, nell'affresco, la soluzione dei problemi formali è tutt'altro che incomprensibile. La composizione, anzi, deve ritenersi perfetta, e persino più che perfetta: la sagacia impiegata nel riempire uno spazio di forma quanto mai problematica rende l'opera davvero geniale. Il suo stupefacente equilibrio, da solo, basterebbe per riconoscere

a Pontormo la primogenitura nell'ambito del Rinascimento maturo. I rami piegati del salice ne rappresentano il tema principale, assolutamente naturale, brillante e inaspettato. La loro flessuosità si adatta a meraviglia alla forma architettonica dell'arco, nella quale la flessuosità stessa è intrinseca. Lo spazio superiore, angusto e irregolare, è riempito in modo sublime dai rami e dalle foglie del salice. Attraverso le figure del ragazzo e della giovane donna che stanno seduti sul parapetto e piegano i rami verso il basso, la parte superiore e quella inferiore della composizione sono legate tra loro. La parte inferiore è risolta da due semplici e classici triangoli, formati ognuno da tre figure. Il gradino inferiore, attraversando senza soluzione di continuità tutta la composizione, è un ulteriore elemento connettivo tra le varie parti, e in un certo senso ne tira le somme.

Nonostante l'estremo rigore formale, la composizione di Pontormo è pervasa, in modo sottile ma incisivo, dal ben avvertibile alito della natura. In essa vi sono scarsi segni di quell'astrazione che Wölfflin, a ragione, individua come uno dei caratteri tipici del Rinascimento maturo. I rami e le foglie del salice trasmettono un senso di grazia fragile e trepidante. Il contadino con il paniere e il cane parla di osservazione della realtà, che nel suo ineludibile incanto s'intreccia con il tema mitologico. La vita dello spirito, trasmessa con particolare intensità dagli sguardi delle figure femminili, è più complessa e palpitante rispetto a quella di qualsiasi donna di Raffaello o di Andrea del Sarto. I colori leggeri e armoniosi sembrano proiettarci nel mezzo di un giardino fiorentino in una luminosa giornata d'inizio autunno. Tutto qui è soave, comunica una dolce malinconia e un certo mistero. Pur sognando Vertunno e Pomona, Pontormo non li raffigurò insieme, circondati da una profusione di frutti maturi e di grappoli d'uva pronti per essere còlti. I rami incurvati del salice sono esili, il fruscio delle foglie appena avvertibile. Nulla turba la quiete pensosa di queste creature enigmatiche che non hanno nome né spiegazione, e delle quali l'anima di Pontormo si compenetrò

come di ombre diafane del primo autunno fiorentino.

Tra le creazioni rinascimentali, questo affresco ha un posto a sé stante. Si trovasse agli Uffizi, già da lungo tempo avrebbe fama universale di opera assai vicina alla complessa sensibilità lirica del nostro secolo. Berenson la definisce «una creazione di oggi, piuttosto che di quattro secoli orsono... un pizzico di noi stessi nel bel mezzo di cose d'altri tempi».⁷³ Al cospetto dell'affresco di Poggio a Caiano, Puvis de Chavannes avrebbe certo esclamato: «*Nunc dimittis...*».⁷⁴

7

Se l'affresco in questione definisce il ruolo di Pontormo nel contesto del Rinascimento maturo, esso è, nello stesso tempo, testimonianza di una peculiare ed eccentrica complessità spirituale. Induce, per così dire, a mettersi sulle tracce dell'artista; e se i quadri sopravvissuti riusciranno deludenti, la raccolta di più di duecento disegni posseduta dagli Uffizi apparirà allora come un autentico tesoro.⁷⁵ È soltanto dopo aver veduto questi disegni che Pontormo ci svela la sua vera natura, e la svela, aggiungiamo subito, in armonia con quanto l'affresco di Poggio a Caiano lascia presagire.

Come il suo maestro Andrea del Sarto, Pontormo fu uno dei più grandi disegnatori del Rinascimento italiano. Come lui, amava la sanguigna, matita divina capace di tratteggiare una linea «infallibile, inevitabile e nitida come il suono di una campana percossa dal battaglia».⁷⁶ Basta guardare un suo qualunque disegno di *putto*⁷⁷ per capire un'altra, calzante annotazione sulla sanguigna dello stesso Berenson: «... nelle mani dell'artista può diventare quasi uno strumento vivente, una sorta di prolungamento delle dita».⁷⁸

Ma di questi lavori ci interessa non soltanto la perfezione. Una parte significativa della raccolta degli Uffizi è infatti costituita dai disegni preparatori per l'affresco di Poggio a Caiano, e la loro disamina ci avvicina ai più reconditi intenti

di Pontormo, ai suoi esperimenti, ai dubbi, alle riuscite e alle illuminazioni - insomma, alla febbre della creazione e all'ansia interiore che lo divoravano. Forse, quando Vasari le descrisse, impiegò parole udite dalla bocca stessa dell'artista.

Qui si assiste alla genesi dell'enigmatica composizione di Poggio a Caiano. A giudicare da uno schizzo, Pontormo da principio lo concepì nello spirito delle tipiche, usuali soluzioni cinquecentesche: figure simmetriche su entrambi i lati dell'oculo, a sostenere dei trofei. In seguito compare il motivo del salice, punto di partenza di diverse composizioni. In un disegno a penna, il problema formale viene risolto in maniera non meno compiuta rispetto all'affresco. L'oculo è tutto circondato dal tronco flessuoso del salice, piegato con sforzo titanico da creature michelangiolesche che occupano per intero gli spazi laterali. Ce ne sono tre per parte, e poiché ognuna si tiene a un pollone del salice, tutte e sei le figure della composizione sono marcatamente partecipi del movimento e dell'azione. In tal modo si consegue una coesione compositiva persino migliore che nell'affresco. L'idea di fondo trabocca di energia, le forme sono astratte e il completo riempimento dello spazio avrebbe soddisfatto persino Wölfflin, il quale condivideva l'avversione per gli spazi vuoti nutrita dall'arte classica. Il Cinquecento fiorentino, nota giustamente Berenson, lo avrebbe certo considerato «il più ammirevole disegno esistente».⁷⁹

Pontormo, invece, non ne rimase soddisfatto. Nei disegni cominciano a mostrarsi rami più esili e sforzi più lievi. Compaiono le figure inoperose che conosciamo. In un primo abbozzo, il vecchio contadino scruta fisso qualcosa, riparando gli occhi dal sole con il palmo della mano. Le figure dei giovani e delle donne vestite alla fiorentina, disegnate a sanguigna in atteggiamento di riposo, palesano uno spirito di osservazione della realtà di grande freschezza, e insieme lasciano intuire una valenza pittorica monumentale. Il parapetto e il gradino consentono a Pontormo le soluzioni più audaci, le pose più complesse. La

figura distesa sul parapetto è schizzata in modo febbrile, la sua è un'energia nervosa inattingibile persino ai più notevoli disegnatori del tempo.

Fra i cartoni degli Uffizi, disegni del genere abbondano. Esaminandoli, ci persuadiamo che l'autore dell'affresco di Poggio a Caiano, fortunato figlio del Rinascimento maturo, era un uomo di forza e complessità spirituali fuori del comune. La perfezione formale da lui raggiunta e la piena padronanza di tutte le nozioni dell'arte classica facevano di questo ventiseienne un autentico, nuovo Raffaello. Ma quanto, nel suo intimo, il nuovo Raffaello era diverso da quello originale, appena sceso nella tomba!

Vasari è generoso di dettagli sulla vita e il carattere di Pontormo. Abbiamo già detto che, in giovinezza, egli era «malinconico e soletario»; tale rimase sino alla fine dei suoi giorni. La sua stessa dimora, secondo Vasari, «ha più tosto cera di casamento da uomo fantastico e solitario, che di ben considerata abitura; conciosiché alla stanza dove stava a dormire e talvolta a lavorare, si saliva per una scala di legno, la quale, entrato che egli era, tirava su con una carrucola, acciò niuno potesse salire da lui senza sua voglia o saputa. Ma quello che più in lui dispiaceva agli uomini, si era che non voleva lavorare, se non quando e a chi gli piaceva, ed a suo capriccio: onde essendo ricercato molte volte da gentiluomini che desideravano avere dell'opere sue, e una volta particolarmente dal magnifico Ottaviano de' Medici, non gli volle servire: e poi si sarebbe messo a fare ogni cosa per un uomo vile e plebeo, e per vilissimo prezzo... Fu nel vivere e vestire suo più tosto misero che assegnato; e quasi sempre stette da se solo, senza volere che alcuno lo servisse o gli cucinasse».⁸⁰

Era un sognatore: «Alcuna volta andando per lavorare, si mise così profondamente a pensare quello che volesse fare, che se ne partì senz'aver fatto altro in tutto quel giorno, che stare in pensiero».⁸¹ Era anche irresoluto, e facilmente cadeva in preda al dubbio. Quando, sotto Alessandro de' Medici, gli fu proposto di eseguire la seconda lunetta di

Poggio a Caiano, ordinò di allestire i ponteggi e «cominciò a fare i cartoni: ma perciocché se n'andava in ghiribizzi e considerazioni, non mise mai mano altrimenti all'opera».⁸² Quella volta, Pontormo non riuscì nemmeno a stabilire un tema preciso. Tra i suoi cartoni figurano Ercole e Anteo, Venere e Adone, alcuni uomini nudi che giocano a palla. Nei disegni c'è poi una quantità di altre figure difficili da interpretare, forse anch'esse tracce delle sue riflessioni sulla seconda lunetta.

Questo momento di crisi di Pontormo ci riporta alla villa medicea di Poggio a Caiano, alla quale per molti versi è legato il primo e più importante rivolgimento della sua vita. Nel 1521, con la morte di papa Leone X e l'interruzione del lavoro sugli affreschi, qui ebbe fine la sua giovinezza. L'anno seguente vide Pontormo all'opera nella certosa di Val d'Éma,⁸³ dov'era fuggito per via di un piccolo focolaio di peste scoppiato a Firenze. Sempre Vasari descrive il suo terrore della morte: «Fu tanto pauroso della morte, che non voleva, non che altro, udirne ragionare, e fuggiva l'aver a incontrare morti. Non andò mai a feste né in altri luoghi dove si ragunassero genti, per non essere stretto nella calca, e fu oltre ogni credenza solitario».⁸⁴

Quando affrescò le pareti della Certosa imitando le incisioni di Dürer, che allora andavano diffondendosi tra gli artisti italiani, Pontormo destò non poco stupore nei fiorentini. In questo modo egli, si può dire, pronunciava la sua abiura del Rinascimento maturo. E benché su Dürer non si soffermasse a lungo, in seguito non riuscì più a ritrovare se stesso, entrando in breve nell'orbita dell'arte michelangiolesca. Può darsi che, durante la permanenza alla certosa, «quella solitudine, quella mancanza di concorrenza con altri artefici e forse anche la sua costituzione che andava sempre diventando più malaticcia e nervosa, accentuarono quel senso di sfiducia nella propria natura e quel bisogno di cercare nuove forze mutando stile».⁸⁵ Tale declino ebbe inizio quando Pontormo aveva da poco superato i trent'anni.

Il declino che segnò la maturità e la vecchiaia dell'artista

non è oggetto del nostro interesse. Va detto però che i suoi disegni restano sempre rimarchevoli, anche quando una fiabesca atmosfera nordica alla Dürer si fonde con un tema eminentemente classico come nelle *Tre Grazie*, o quando Pontormo reinterpreta forme michelangiottesche che prefigurano Blake.⁸⁶ Nel suo stesso eclettismo è implicita una grande complessità psicologica. Gli anni non attenuarono la curiosità dello spirito, né l'attitudine al tormento interiore. Lo testimoniano i suoi ritratti e i disegni. Molti dei suoi volti continuano a essere tanto pregnanti e pieni di sentimento che nei loro sguardi sembra ancora fervere e scintillare la divina essenza di un'anima viva. L'incanto di un certo volto femminile ricorrente nelle sue opere illumina la «vicenda spirituale» dell'artista, altrettanto straordinaria, forse, di quella adombrata nel sorriso della Gioconda.



Fig. 14 Pontormo, *San Matteo*.

Con le sue peculiarità e le sue doti, Pontormo non poteva accontentarsi della piattezza psicologica del Rinascimento maturo. I felici auspici della gioventù, preannuncio di un nuovo Raffaello (per quanto un po' più drammatico e spiritualizzato), andarono tuttavia disattesi dopo l'affresco di Poggio a Caiano, nel quale le forme del Rinascimento classico rimangono, per così dire, sopite, mentre si sprigiona uno spirito di natura affatto diversa. I contemporanei interpretarono l'affresco come un fallimento, e certo sarebbero stati molto più soddisfatti se Pontormo avesse optato per l'altra composizione, descritta in precedenza.

Per noi, al contrario, l'affresco di Poggio a Caiano rappresenta il culmine dell'arte di Pontormo, e in assoluto uno degli esiti più sublimi della pittura italiana. E i disegni, dove il suo spirito irrequieto venne a scontrarsi con un istintivo perfezionismo formale, destano il nostro entusiasmo. Ciò che per gli uomini del Cinquecento era probabilmente un difetto di Pontormo, per noi rappresenta viceversa il suo pregio. E se pure è un difetto, lo apprezziamo e lo comprendiamo. Per riscattare Pontormo siamo pronti a tutto, persino ad argomentare la mediocrità cinquecentesca e le mancanze del Rinascimento maturo.

Pontormo è la prova che, nella storia dell'arte, il Rinascimento maturo fu davvero un momento transitorio. L'universo quattrocentesco era incomparabilmente più ampio e libero, rispetto a quello descritto da Wölfflin in [*Die*] *klassische Kunst*.⁸⁷ Esso poteva essere incanalato in un alveo, e ricondotto a pregi formali convenzionali, solo per un periodo limitato. Il che, d'altro canto, rappresentava un peccato contro la diversificazione e contro la complessità. L'animo umano fu il terreno in cui germogliarono le prime complicazioni, e proprio di queste ci parla la giovinezza di Pontormo.

Nello stesso tempo, l'esempio di Pontormo ribadisce, una volta di più, che non tutti gli obiettivi dell'arte furono conseguiti nel Rinascimento maturo, e che persino quest'epoca sontuosa era destinata a essere superata.

L'affresco di Poggio a Caiano ci offre uno scorcio fugace sui territori di un'arte più soave, pur nella sua indeterminatezza. Noi assistiamo qui alla genesi di emozioni nuove, destinate, diversi secoli più tardi, ad alimentare l'immaginazione degli artisti e l'ardore dei poeti. Di simili emozioni Pontormo rimase vittima: vittima del loro tragico conflitto con il divino talento che, da giovane, aveva fatto di lui il primogenito del Rinascimento maturo.

8

Pontormo lavorò a Poggio a Caiano all'inizio del Cinquecento. Alla fine del secolo la villa divenne la residenza estiva prediletta della duchessa fiorentina Bianca Cappello. La sua vicenda sembra tratta da un ingenuo romanzo storico. Esiste pure un libriccino, risalente al XVIII secolo, intitolato *Storia della vita, e tragica morte di Bianca Capello*, con dedica alla principessa Amalia di Prussia.⁸⁸ Gli scrittori di corte dell'epoca non avevano timore di proporre alle principesse questo racconto di un fatto reale, adatto a rimpiazzare con successo le fantasticherie più toccanti e coinvolgenti. Ancora oggi, a Poggio a Caiano si mostra ai visitatori la stanza con scala interna che custodisce, alle pareti, alcuni ritratti di Bianca e altre opere ritrattistiche di Allori e di Sustermans. Secondo la tradizione, qui ebbe luogo la cena fatale. Certo è che Bianca vi abitò a lungo, e vi morì.

Bianca Cappello era nativa di Venezia e apparteneva a una rispettabile famiglia patrizia. Destino volle che un giovane e bel fiorentino, Pietro Bonaventuri, capitasse a Venezia e si stabilisse in un palazzo vicino a quello dei Cappello, da cui era separato soltanto da un vicolo, una classica, angusta calle veneziana. Pietro vide Bianca in diverse occasioni e s'innamorò di lei. Era davvero molto bella: aveva una chioma biondo cenere, occhi grandi e splendide labbra. Nei ritratti che di lei fece il nipote di Bronzino, Alessandro Allori,⁸⁹ la fronte spaziosa e la finezza di lineamenti depongono a favore

del suo intelletto; la fermezza di carattere, invece, è dimostrata dalla sua biografia. Eppure il suo volto ha un che di malvagio e di incredibilmente freddo.

Pietro Bonaventuri non poteva ambire al matrimonio: di famiglia povera, era a Venezia su incarico di un conterraneo, il banchiere fiorentino Salviati. Riuscì tuttavia a trovare il modo di frequentare Bianca e di parlare con lei. In un giorno di festa, Bianca si stava recando a passeggiare per i conventi della Giudecca in compagnia della sua istitutrice. Si accingevano ad attraversare l'ampio canale, quando Pietro comparve e si accomodò nella gondola. Quel breve tragitto bastò perché Bianca s'innamorasse del bel giovanotto forestiero. Rispetto all'amato Bianca era più decisa, e allorché l'impossibilità di ulteriori incontri le fu chiara, acconsentì senza timore a incontrarsi negli appartamenti di Pietro. Al primo appuntamento ne seguirono altri: con il favore della notte e con tutte le cautele del caso, Bianca scendeva le scale, apriva il pesante portone, attraversava di corsa lo stretto vicolo e si rifugiava da Pietro. Poiché non possedeva la chiave e le sarebbe stato impossibile rientrare, aveva l'accortezza di non chiudersi il portone alle spalle. Così, almeno, dice la leggenda. Ma ecco che, una notte, per quella via passò un uomo la cui modesta occupazione consisteva nel dare la sveglia, a un'ora stabilita, alle massaie che dovevano preparare il pane. Egli notò che il portone di Palazzo Cappello era semiaperto e, pensando di rendere un servizio ai nobili proprietari, si affrettò a chiuderlo. A Bianca fu così preclusa la via del ritorno. Con la risolutezza che le era propria, capì subito che da quell'istante la sua sorte era legata a quella del Bonaventuri. Con il pretesto di urgenti questioni bancarie, egli si procurò seduta stante un permesso per lasciare Venezia e, prima che facesse giorno, i due erano già in viaggio alla volta di Ferrara.⁹⁰

Dopo svariate disavventure, Pietro e Bianca approdarono a Firenze, diventarono marito e moglie e si stabilirono in casa del padre di Bonaventuri. Ad attendere Bianca c'era la miseria più nera, e il vecchio Bonaventuri, dopo il suo arrivo,

dovette persino licenziare la sua ultima fantesca. La situazione si protrasse per qualche tempo, ma poi accadde quanto segue. Un giorno il duca Francesco, che ancora non era salito al trono, si stava recando alla basilica della Santissima Annunziata. Passando accanto all'abitazione dei Bonaventuri, per caso alzò gli occhi e vide Bianca alla finestra. I loro sguardi s'incrociarono, e da allora il duca Francesco non poté più dimenticare quell'incontro. La sconosciuta alla finestra doveva diventare sua amante.

Della questione s'incaricò lo spagnolo Mondragone, precettore e amico fidato del giovane Francesco. La marchesa di Mondragone cercò di far conoscenza con la famiglia di Bianca, e ci riuscì facilmente: nella chiesa di San Marco avvicinò l'anziana madre di Bonaventuri, che si lamentò della propria miseria e la mise al corrente della situazione e delle nozze del figlio. La marchesa di Mondragone finse calorosa partecipazione e invitò entrambe le donne a farle visita. Poco tempo dopo, Bianca e la suocera videro arrivare un'elegante carrozza, che le condusse in un enorme palazzo di recente costruzione in piazza Santa Maria Novella. Bianca fu ricevuta con straordinaria affabilità, e Mondragone in persona si degnò di ascoltare la sua storia e le promise aiuto e protezione. Poi la marchesa propose a Bianca di visitare le stanze e i giardini del palazzo. L'anziana Bonaventuri, che non poteva affrontare tanti scalini, rimase ad attenderle. Dopo un lungo giro degli appartamenti, la spagnola condusse Bianca in una stanza. Aprì armadi pieni di abiti sontuosi e stipi traboccanti di gioie. Disse a Bianca di scegliere ciò che più le piacesse e uscì. Bianca cominciò a esaminare monili, orecchini, anelli e diademi, quando a un tratto ebbe l'impressione che qualcuno fosse entrato nella stanza.⁹¹ Si voltò e davanti a sé vide un giovane dalla carnagione olivastra, per nulla avvenente e con uno sguardo tetro: era il duca Francesco.⁹²

Poche settimane più tardi Bianca divenne, come suol dirsi, la sua amante ufficiale. Il marito ricevette benefici di ogni sorta e fu ammesso a corte. Pietro Bonaventuri dimostrò

allora tutta la sua debolezza. Non solo abbracciò con bramosia la nuova condizione, ma l'inattesa fortuna gli diede alla testa. Divenne arrogante, altezzoso e oltremodo imprudente: in breve s'inimicò molte persone, laddove non poteva contare su alcuna amicizia fidata. Soprattutto non si rese conto che, qualora anche Bianca si fosse fatta prendere dall'ambizione, la sua stessa esistenza sarebbe stata d'intralcio ai piani di lei. Fu così che Pietro Bonaventuri - ottuso, debole e penoso nella sua abiezione - una notte finì assassinato nei pressi del ponte Santa Trinita.

Un anno dopo l'uccisione di Bonaventuri, Cosimo morì e Francesco divenne granduca. Presto anche la moglie di Francesco morì di parto. Ora Bianca poteva essere sua legittima consorte, nonché granduchessa di Toscana. Nel 1579 Bianca Cappello convolò a nozze e venne incoronata con il titolo di «figlia adottiva della Signoria di Venezia ... e Regina di Cipro».⁹³ Per consolidare una volta per tutte la propria posizione, non le restava che dare alla luce un erede. Aveva già una figlia di primo letto, maritata a Ferrara,⁹⁴ ma non riusciva a rimanere incinta di Francesco. S'ingegnò allora di simulare un parto: un bambino qualunque fu così battezzato con il nome di Antonio de' Medici, figlio di Bianca e Francesco.⁹⁵ La messinscena aveva visto il coinvolgimento di quattro donne: Bianca si sbarazzò di tre di loro facendole uccidere, ma una quarta testimone sopravvisse. Il segreto sulla nascita di Antonio venne così infranto.

Francesco non aveva altri figli. Suo erede legittimo rimase dunque il fratello, il cardinale Ferdinando; il quale, va da sé, era acerrimo nemico di Bianca, la donna che avrebbe potuto sottrargli il trono. Si dice che Bianca avesse addirittura attentato alla sua vita. Ferdinando, si capisce, dal canto suo non aspettava che una buona occasione per fare fuori la veneziana. Entrambi diffidavano l'uno dell'altra e si tenevano d'occhio. Ma ci furono anche dei momenti di tregua. Uno di questi finti armistizi venne stipulato nell'autunno del 1587.

«Deliziosissimi in qualunque stagione dell'anno sono i contorni di Firenze, ma nell'Autunno sono incomparabili»

scrive l'autore della biografia di Bianca Cappello.⁹⁶ Bianca e il consorte trascorrevano quell'autunno nell'amata villa di Poggio a Caiano. Il cardinale Ferdinando viveva alla Petraia. Il duca Francesco invitò a caccia Ferdinando, che si presentò a Poggio a Caiano. Da qui ha inizio la leggenda - una leggenda, non si può negarlo, non meno verosimile di altri fatti assodati di questa vicenda.

Dopo la caccia, nel piccolo salone della villa s'imbandì una cena in famiglia. Bianca offrì con insistenza al cardinale un dolce squisito, che lei stessa aveva preparato in suo onore. Ma Ferdinando fu altrettanto insistente e deciso nel rifiutarlo. «Non crederete che sia avvelenato?» disse Francesco con una risata; e, nel dirlo, si servì una fetta di dolce e la mangiò, continuando a celiare. Anche Bianca, sorridendo, ne mangiò una fetta. Seguì un opprimente silenzio. Prima ancora che la cena finisse, il duca e sua moglie avvertirono il fuoco fatale del veleno. Morirono fra atroci tormenti, invocando l'aiuto di un dottore, ma gli uomini del cardinale, armi alla mano, bloccavano ogni accesso alla stanza. Il giorno appresso, il duca Ferdinando I ascese al trono. Francesco fu seppellito con tutti gli onori, Bianca, invece, come una donna di malaffare. Le sue insegne furono cancellate da tutti gli edifici pubblici, e nei documenti ufficiali al suo titolo si sostituirono le parole «*la pessima Bianca*».⁹⁷ A Ferdinando, se non altro, va riconosciuto il merito di aver risparmiato la vita ad Antonio de' Medici, a condizione che questi entrasse nell'Ordine di Malta. Nel corso del suo placido regno, che non fu macchiato da altri crimini, si dimostrò un sovrano alquanto ragionevole.

Con la cena di Poggio a Caiano ebbero fine le tragedie fiorentine del XVI secolo. Sotto il governo dei duchi che seguirono - intelligenti o stupidi, modesti o vanagloriosi -, Firenze sprofondò nel letargo tipico dei piccoli Stati. Trascorsero due secoli prima che risorgesse a nuova vita, questa volta come sogno e gioia dell'umanità intera. Firenze! Momento fondamentale nell'esistenza di ognuno di noi; come il primo amore, come il primo richiamo delle muse...

Poggio a Caiano, invece, è ancora prigioniera del sonno. In un mezzogiorno di aprile, tutte le nobili finestre della villa sonnecchiano. Fiori che non un'anima carezza restano immobili nel languore primaverile. Sui cavernosi alberi del parco, gli uccelli d'un tratto ammutoliscono. La strada campestre è deserta; solo un vecchio cane pisola, con la testa canuta adagiata nella morbida coltre di polvere. Persino la polvere dorme sonni profondi, mentre il vento tenta invano di destarla.

IV
CITTÀ TOSCANE

PRATO E PISTOIA

Prato, quasi un sobborgo di Firenze, si può raggiungere in tram a qualsiasi ora. Il percorso passa per il tratto inferiore del Valdarno e solo alla fine svolta verso i monti. Tutta questa regione è una sorta d'ininterrotto vigneto. In una limpida giornata tardo autunnale, i colori - il giallo delle vigne e l'azzurro fulgido del cielo - sono abbaglianti. Diafane le montagne all'orizzonte. Quanto conta per Firenze la vicinanza dei monti, e quale ruolo essenziale essa svolge nella formazione della sua immagine artistica! Proprio alle pendici degli Appennini si situa Prato, e le valli montane iniziano a circa un chilometro dalle sue mura.

Il tram ferma accanto alla basilica della Madonna delle Carceri, edificata su progetto di Giuliano da Sangallo. È tipico della geniale prodigialità dello spirito toscano che un monumento architettonico tanto importante trovi posto in una cittadina così piccola. Le vie di Prato, anguste, curve e alquanto fangose, richiamano alla mente la zona di Firenze nei dintorni di Santa Croce. Anche la piazza più bella, dove si erge il duomo di Santo Stefano, ricorda da vicino Firenze. In nessun altro luogo il rivestimento a fasce alternate di marmo bianco e marmo scuro, motivo prediletto dai toscani, ha trovato espressione più splendida. Nell'insieme, con il suo campanile alto e slanciato, questa piccola cattedrale produce un effetto di straordinaria schiettezza e autenticità. Chi concepì la facciata di Santa Maria del Fiore¹ avrebbe prima dovuto venire qui a studiare. Al duomo di Firenze manca inoltre un pulpito come quello costruito, all'angolo della facciata, da Michelozzo e Donatello. La struttura fu progettata da Michelozzo e, come tutto ciò cui mise mano l'architetto preferito di Cosimo il Vecchio, ha un'eleganza e una leggerezza eccezionali. I rilievi di Donatello, ingialliti dal tempo, rispetto a quelli della cantoria dell'Opera del duomo

sono eseguiti con maggior compostezza, ma, forse, anche con minor trasporto.

All'interno, il duomo sorprende per l'incredibile modestia delle proporzioni. L'alternarsi di fasce bianche e nere rende seria, quasi tetra, l'impressione d'insieme. Si è indotti a credere che l'austera semplicità della chiesa abbia influenzato persino un artista spensierato quale fu fra Filippo Lippi, che qui dipinse gli affreschi del coro.² Contemplandoli, si ha ulteriore conferma di una regola d'oro: un artista può essere giudicato soltanto quando si è riusciti a vederne l'intera produzione. Le gallerie fiorentine fanno conoscere un fra Filippo autore di Madonne leggiadre e maliziose ma di scarsa profondità e raffinatezza, impacciato in ogni suo anelito all'idealizzazione da un'inguaribile prosaicità. Tali opere di soggetto religioso, in ultima analisi, hanno poco di sacro e molto di meramente reverenziale. Ecco che invece, se si considerano gli affreschi di Prato, fra Filippo Lippi si rivela un artista affatto autentico, grande. Qui egli si fa continuatore della migliore tradizione risalente a Masaccio. Molto bello, con i suoi toni grigioazzurri, è l'affresco che raffigura il banchetto di Erode e la danza di Salomè: notevoli sono sia la Salomè danzante, sia il gruppo a tavola attorno a Erode, sia le due spensierate figure femminili sulla destra, che nell'opera di questo incallito seduttore, monaco solo per modo di dire, non potevano certo mancare.³ Ancora più bello è il grande affresco dirimpetto, dove sono illustrate le esequie di santo Stefano: magnifico per composizione, per i gruppi intensi e solenni (che includono diversi ritratti interessantissimi)⁴ e per l'efficacia e l'eleganza della prospettiva architettonica. Botticelli fu molto fortunato a essere discepolo di un fra Filippo Lippi ancora capace di tracciare le linee con tanta disinvoltura e fedeltà, di stendere i colori con tale energia e passione.



Fig. 15 Filippo Lippi, *Madonna con Gesù Bambino, con la nascita di Maria e l'incontro di Gioacchino e sant'Anna* (Tondo Bartolini).

A tutt'oggi, a Prato, le reminiscenze di Filippo Lippi abbondano: una piazza è intitolata a suo nome, e al forestiero viene mostrata la casa dove visse. C'è poi il monastero di Santa Margherita, dal quale egli rapì Lucrezia Buti, la monaca di cui si era innamorato. Accadde giusto quando stava lavorando agli affreschi del duomo, sicché il volto di Erodiade fu il primo degli innumerevoli ritratti di Lucrezia che l'artista eseguì nel corso della sua lunga vita. A Prato nacque il figlio della coppia, passato alla storia dell'arte con il nome di Filippino Lippi. In una via si è miracolosamente conservata una raffinata Madonna a fresco⁵ con la quale questo pittore - dotato sì, ma alquanto dispersivo - sembrò voler dare degno compimento, sulle mura della città, alla vicenda artistica e sentimentale del padre.

Oltre agli affreschi di Filippo Lippi, all'interno del duomo di Prato viene mostrato ai viaggiatori il pulpito in marmo eseguito da Mino da Fiesole e Antonio Rossellino. Questo lavoro, pur raffinato, appare tuttavia abbastanza vacuo e superficiale, e nell'insieme poco si accorda con il carattere semplice e austero della chiesa. Piuttosto, s'indugerà di buon grado a contemplare l'opera di un altro scultore fiorentino, ossia la *Madonna dell'Ulivo* di Benedetto da Maiano, una statua in terracotta, modesta ma piena di calore. Per il resto, il duomo presenta dipinti di svariati giotteschi: talora mediocri, come nel caso degli affreschi di Agnolo Gaddi, nella cappella in cui si conserva la reliquia della Sacra Cintola della Madonna; talora, invece, di fattura più che dignitosa, come ad esempio la *Presentazione al Tempio* attribuita a Gherardo Starnina.⁶ Se l'affresco è davvero opera sua, sarà meno difficile credere che egli sia stato il maestro di Masolino,⁷ e quindi un remoto precursore del Quattrocento. La scuola giottesca primeggia, con lavori di scarso interesse, pure in un'altra chiesa pratese: San Francesco. Come altrove, anche qui è la chiesa in sé, costruita dai primi francescani,⁸ a destare un'impressione profonda e intensa. Queste chiese francescane offrono

sempre grande conforto spirituale: le mura nude, la pianta pulita, l'ampiezza e l'assenza di ornamenti superflui danno loro il diritto a essere considerate autentiche dimore di Dio, più di qualunque altra chiesa italiana. A molte sono annessi conventi con magnifici chiostri che esistono tuttora. Il chiostro di San Francesco è piantato a ulivi. Benché un sepolcro rinascimentale⁹ ci rammenti che questo, per molti secoli, fu luogo di sepolture, viene spontaneo esclamare: «O felice cimitero!».

Prato è talmente piccola che in pochi minuti si è già fuori dalla città. La strada verso Figline conduce in breve alle cave di quel marmo verde scuro, largamente impiegato negli edifici toscani, che non a caso ha nome *verde di Prato*.¹⁰ Il luogo di estrazione è un monticello disseminato di scavi, frantumi e scarti di lavorazione. Sulla sua sommità crescono gracili pini mediterranei. Da qui si aprono alla vista le caliginose gole appenniniche; più vicino, in basso, biancheggiano strade e fattorie, s'intravedono giardini e filari di cipressi che contornano le ville fuori città. Salendo sul monte, si possono raccogliere a piacimento frammenti di marmo in diverse sfumature di verde: quasi nero, malachite o più vivace, come la patina del bronzo. Frammenti che è bene conservare per riguardarli in patria, suscitando così, in un lampo, il ricordo della piccola cittadina e delle chiese a fasce di marmo bianco alternato a *verde di Prato*¹¹ - il ricordo di queste mura, forse disamene ma eternamente care, come l'immagine stessa della Toscana.

Pistoia si trova un po' più distante da Firenze, sulla strada per Pisa. Qui la cultura fiorentina si fonde con una forte influenza pisana. La rilevanza di Pisa nell'ambito dell'arte italiana è evidente proprio perché il suo spirito si avverte fin quasi alle porte di Firenze. Pistoia ha mantenuto a lungo la propria indipendenza ed è passata alla storia per le interminabili discordie tra guelfi e ghibellini, tra bianchi e neri, tra Cancellieri e Panciatichi. Sismondi racconta che

persino nel XVI secolo, ai tempi di Carlo V, i dissidi in seno alla nobiltà locale traevano origine da una contrapposizione tra guelfi e ghibellini, ormai inattuale e del tutto insensata.¹² Questa cittadina fu crogiolo di passioni indomabili, arena di vendette tra famiglie rivali che si protrassero per decenni, talvolta per secoli. Fu la culla di quella lotta tra guelfi bianchi e guelfi neri che arrecò tante sciagure a Firenze e che costrinse Dante all'esilio perpetuo. Si può facilmente comprendere, perciò, l'invettiva pronunciata contro la città nella *Divina Commedia*:

Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi
d'incenerarti sì che più non duri,
poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?

(*Inf.*, XXV, 10-12)¹³

Quel temperamento indomabile per il quale Pistoia va tristemente famosa era una caratteristica innata non tanto negli abitanti della cittadina, quanto in quelli dei territori montuosi che le appartenevano. Pistoia si trova all'imbocco delle gole appenniniche che si diramano verso Parma e Bologna, e tutta la vasta regione pedemontana toscana gravita nella sua orbita. Là, tra i dirupi e nelle strette valli fluviali, per molti secoli possidenti semiselvaggi condussero l'uno contro l'altro una guerra devastante, fatta d'imboscate, assalti notturni e assassinii a tradimento. Là crebbero generazioni di contadini e pastori sempre pronti, al richiamo della campana parrocchiale, a lasciare la vanga e il vincastro per l'archibugio o la terribile bipenne. Ancora oggi, nei giorni di mercato, questi montanari toscani invadono vie e piazze cittadine. E ancora oggi, nonostante le intenzioni senz'altro pacifiche, i loro volti duri e abbronzati, le loro giubbe di montone, i loro nodosi bastoni da montagna e i loro cani, selvatici e ringhiosi, rievocano la tradizionale cattiva nomea di Pistoia.

In tutta la zona appenninica pedemontana prossima alla città, contadini e pastori sono rimasti in sostanza gli stessi

dell'epoca di Dante. Soltanto i signori della montagna pistoiese - massimamente orgogliosi, cupidi e vendicativi - non ci sono più. Queste dinastie di nobili locali hanno lasciato una curiosa testimonianza di sé nel Palazzo del Podestà. Sotto le volte del cortile interno sono raffigurati gli stemmi dei commissari fiorentini che si avvicendarono nei secoli XV e XVI, molti dei quali erano esponenti di antiche casate pistoiesi. Questi spazi, che ricordano il famoso cortile del Palazzo del Bargello, difettano di quell'eleganza che rappresenta una prerogativa fiorentina; tuttavia, per espressività e fedeltà all'epoca, risultano anche più interessanti. Rispetto al Bargello, qui il cortile è più angusto e scuro, i pilastri di sostegno sono più massicci e, in generale, ogni cosa è più greve e inquietante. Gli stemmi dipinti sulle volte danno origine a un intero mondo di vertiginosa ed efferata fantasia. Si ha come l'impressione che i podestà, costretti a esercitare la giustizia su montanari selvaggi e a infliggere loro punizioni immancabilmente sanguinose, si ponessero di proposito sotto l'egida di feroci belve araldiche. Sulle pareti di Palazzo del Podestà immortalarono allora la visione di un mostruoso paradiso araldico, popolato di uccelli con teste di donna, esseri metà pantera e metà cigno, capri alati, lupi dalle fattezze umane, draghi e incredibili creature con teschi al posto della testa.

Tuttavia, la folla domenicale di contadini che anima le vie di Pistoia cessa di essere soltanto uno spettacolo pittoresco non appena intuiamo un suo vago legame con l'arte della bottega dei Della Robbia, qui assai diffusa. Sono persuaso che nulla aiuti a giudicare e comprendere l'arte dei Della Robbia quanto una passeggiata per le vie di questa cittadina toscana gremita da una chiassosa calca campagnola. Di norma, i lavori dei Della Robbia raccolti al Museo del Bargello lasciano il visitatore insoddisfatto, spesso addirittura deluso. Accanto a Donatello, il Verrocchio, Pollaiuolo o persino a scultori minori come Mino da Fiesole, le terrecotte invetriate dei Della Robbia sembrano sprovviste di valore artistico. Esse sono prive di quel tratto sublime che

distingue l'autentica arte dall'artigianato; all'interno del museo danno addirittura un'impressione di inutilità, della quale peraltro non hanno alcuna colpa: nei musei l'artigianato è infatti destinato a morire, come tutto ciò che non trascende l'esistenza e l'epoca. I rilievi dei Della Robbia non sono fatti per stare in un museo, perché non sono dotati di vita propria. La loro bellezza non può che andare perduta nel momento in cui vengono separati dalla semplice quotidianità per la quale erano stati concepiti - dalle vie delle città toscane, dal cielo di Toscana che si riflette nel loro smalto bianco-azzurro, quasi «lattescente», per usare una definizione di Pater.¹⁴

Quanto spazio hanno invece a disposizione, ancora oggi, a Firenze e nelle città circostanti! I medaglioni dello Spedale degli Innocenti e di Orsanmichele, le lunette sopra i portali della Badia e della chiesa di Ognissanti, i lavabi nella sagrestia di Santa Maria Novella, i tabernacoli in cui ancora ci s'imbatte nelle vie fiorentine: tutte vive immagini di Firenze, felicemente preservatesi dall'atmosfera indifferente, cimiteriale dei musei. In un museo, i rilievi policromi della scuola dei Della Robbia¹⁵ che adornano la facciata dell'*ospedale del Ceppo*¹⁶ di Pistoia apparirebbero dozzinali e privi di valore artistico. Ma quando una folla di contadini si riversa sotto le volte dell'ospedale, quando gente scesa da remoti borghi montani contempla quelle raffigurazioni in attesa del proprio turno,¹⁷ diventa molto difficile pronunciare un giudizio estetico severo. Allora l'importanza di quest'arte, che ogni giorno nutre anime semplici e aperte alla fede, si fa tutt'a un tratto evidente. Essa è altrettanto necessaria, confortante e rassereneante delle modeste Madonne dei Della Robbia poste all'uscita di ogni cittadina toscana, dove l'azzurro del cielo è più prossimo e terso, e dove si apre alla vista il celeste orizzonte dei monti.

In fatto di pittura, Pistoia è abbastanza povera. Nel duomo c'è un buon lavoro di Lorenzo di Credi - buono soprattutto perché dipinto nella maniera del Verrocchio.¹⁸ I giotteschi abbondano poi nell'ampia chiesa di San Francesco, presso la

quale è stato costruito anche un piccolo museo. La ricchezza artistica di Pistoia, tuttavia, consiste in particolare nei monumenti di quell'arte ragguardevole che fu la scultura pisana del XIV secolo. Nella pieve di Sant'Andrea si trova uno splendido pulpito di Giovanni Pisano, mentre la chiesa di San Giovanni è adorna di un pulpito di fra Guglielmo, altro scultore pisano. Nella chiesa di San Bartolomeo si può ammirare il pulpito di Guido da Como, precursore dei maestri pisani, e sul portale laterale di San Giovanni uno scultore del lontano XII secolo, Gruamonte, ha ornato di rilievi l'architrave. Chiunque dia anche solo una rapida occhiata a tutte queste opere ne resterà profondamente impressionato. Le forme imperfette di tali sculture conservano fin troppo bene l'impronta spirituale dell'epoca glaciale e austera che le creò. Osservandole, ci assale un brivido spontaneo, forse indotto dalla consapevolezza dell'abisso temporale che le separa da noi. Il tempo stesso si è dimostrato incapace di alleggerire, almeno in parte, l'implacabile imponenza del pulpito di Guido da Como, le cui colonne poggiano sulle schiene di chimere e sulle spalle di un uomo ricurvo con il viso stravolto.¹⁹ Le chimere - retaggio assiro e babilonese che, attraverso le oscure vie della storia, si è trasmesso alle chiese di epoca romanica - qui si trovano dappertutto. Anche le colonne del pulpito di Giovanni Pisano poggiano su chimere: un leone che azzanna un capretto, una leonessa che allatta i cuccioli, un'aquila e un leone alato. Ma la somiglianza con gli scultori romanici finisce qui. I bassorilievi del pulpito, con figure di profeti e sibille, rivelano un universo di stati e moti spirituali assai più complesso. L'umanità dell'arte trecentesca vi è già annunciata, e dal 1298, anno in cui fu dato inizio all'opera, non si sarebbe dovuto attendere molto per giungere agli affreschi della chiesa dell'Arena. Il pulpito di Pistoia rappresenta l'aurora delle grandi arti del XIV secolo: l'arte che nacque da Giotto e l'arte creata dagli scultori pisani.

PISA

A Pisa è opportuno recarsi quando piove, per apprezzarne al meglio la particolare bellezza. Facile a farsi, poiché si tratta di una delle città più piovose d'Italia. Con la pioggia, le nuvole scorrono veloci sul litorale, e i monti si fanno di un azzurro più intenso; con la pioggia, l'Arno s'ingrossa e sospinge con maggior vigore le torbide onde verdi. Con la pioggia, le vie sono più deserte, e più belli gli antichi marmi ingialliti. Ed è proprio nel profilo dei monti, nell'Arno che divide in due la città, nelle strade deserte e negli antichi marmi che risiede la caratteristica bellezza di Pisa.

Da un punto di vista storico, Pisa è morta da lungo tempo; il viaggiatore che abbia familiarità con altre città morte d'Italia se ne accorge subito, per via di un certo silenzio nelle strade, per le imposte serrate delle case, per la tristezza con cui dal mare spira il vento autunnale, facendo tremolare le fiamme dei lampioni sui lungarni e agitando il mantello sulle spalle del solitario e frettoloso passante. Pisa, tuttavia, non è mai stata una città decaduta. Ancora oggi qui c'è poco di provinciale, mentre fin troppo si è conservato del passato splendore. Per accorgersene basta dare uno sguardo alla pianta della città. Nessun oltraggio recato dalla storia ha potuto privarla dell'arco, placido e fiero, che l'Arno disegna fra le sue mura.

La Pisa antica desta ancora uno stupore colmo di venerazione, perché la piazza al limitare della città - con i monumenti creati dal *genius loci*: duomo, battistero, torre pendente e camposanto - si è preservata intatta. In Italia questa piazza non ha eguali; persino piazza San Marco a Venezia non produce, al primo sguardo, un'impressione altrettanto forte, piena e limpida. Ai giorni nostri, nel mondo intero, è difficile trovare altro luogo dove la grazia del marmo sia egualmente avvertibile. Per le vie di Firenze il

marmo è scarso, e l'occhio, assuefatto all'austerità e alla modestia della *pietra serena*,¹ rimane letteralmente abbagliato dai luminosi edifici marmorei che si ergono su questa piazza pisana, rivestita di un verde tappeto erboso. La classica alternanza di fasce bianche e nere, che impronta tutta l'architettura toscana, qui è stata felicemente addolcita dal tempo. Ed è facile dimenticarsene al cospetto del nobile, antico marmo del battistero, appena ingiallito dall'età e dalle piogge autunnali. Qui per un momento ci si può dimenticare perfino dell'architettura stessa degli edifici e concentrarsi soltanto sul sacro candore delle mura o sulla fresca verzura del prato circostante. In questo modo i navigatori pisani, votati senza riserve alla fede ghibellina nell'Impero, resuscitarono nella propria città l'antico entusiasmo per il marmo che, tempo addietro, avevano provato gli abitanti delle lontane isole greche e i cittadini della Roma imperiale. Nei loro sogni, la Toscana già pareva una nuova Attica, e Carrara la sua Paro e il suo Pentelico.

La piazza sembra esser stata creata in una notte, *ex abrupto* e in virtù di chissà quale prodigio: tanto per noi è difficile oggi comprendere il prolungato empito di energie artistiche, d'infinito orgoglio e di sommo vigore di cui i pisani dovettero dar prova all'epoca. Non esistono nozioni storiche in grado di descrivere con maggior vivezza di questi monumenti dell'architettura pisana del XII secolo il rigoglio di Pisa, l'era della sua gloria bellica e della sua potenza marittima. Tre secoli prima di Brunelleschi, gli architetti locali già avevano presentito la rinascita delle forme classiche e la possibilità di un'architettura nuova e organica sul suolo italico. Coniando la denominazione «Protorinascimento»,² gli storici dell'arte hanno valutato la loro opera in modo corretto. Nel lavoro ornamentale gli architetti pisani riuscirono inoltre a fare parecchia strada. La stupefacente ricchezza d'impressioni destata dalle loggette poggiate su colonne di varia altezza che adornano le facciate delle chiese pisane supera di gran lunga qualsivoglia invenzione degli architetti romanici e bizantini.

Pisa magari non fece in tempo ad affrancarsi dalle tradizioni romaniche in fatto di proporzioni essenziali, pianta e struttura; ma forse, chissà, se nel XIII secolo il gotico francese non avesse preso il sopravvento, gli architetti locali sarebbero riusciti a dare sbocco ai loro presentimenti, e sarebbero arrivati a perseguire gli stessi obiettivi posti in avvenire dai maestri quattrocenteschi. La storia dell'architettura del Rinascimento sarebbe potuta iniziare tre secoli prima, e senza alcuna incoerenza. La sbalorditiva eleganza nelle proporzioni del battistero, coronato da una cupola meravigliosa, dimostra tutte le capacità degli architetti pisani. Il loro profondo senso pittorico è immortalato in facciate come quelle di San Michele in Borgo o di San Paolo a Ripa d'Arno. L'infinita varietà di colonnine e capitelli testimonia un raffinato amore per il dettaglio e per il meticoloso lavoro di ornamentazione. Questa caratteristica dell'architettura pisana trovò espressione definitiva più tardi, allorché l'ondata gotica, piombata dal Nord, portò con sé il gusto per la finitura squisita, per la dovizia d'intagli minuti, per il complicato intreccio di trafori. Ne è un esempio Santa Maria della Spina, piccola chiesa gotica sulle rive dell'Arno, estrosa e rutilante - quasi una maquette.

A Pisa, come ovunque in Italia, lo stile gotico fu assimilato innanzitutto come sistema di motivi decorativi. Il gotico italiano partorì una sola forma organica di architettura, quella delle chiese francescane, che tuttavia hanno poco di gotico in senso stretto; lo sviluppo naturale della loro pianta, inoltre, rimanda già a stilemi rinascimentali. Per il resto, il gotico italiano appare poco credibile e poco «architettonico»: persino monumenti come il duomo di Siena o quello di Orvieto fanno pensare al modellismo, o all'oreficeria. Malgrado si costruisse con passione, nella storia dell'architettura italiana il Trecento fu tutt'altro che un secolo d'oro. Il vero alimento di tale passione, del resto, sembra risiedere in un rinato senso della scultura. A Pisa, per lo meno, le ventate gotiche che avevano messo fine all'esperienza architettonica protorinascimentale favorirono

la formazione di una grande scuola di scultori.

Capostipite di tale scuola viene tradizionalmente considerato Nicola Pisano, noto anche come Nicola de Apulia. La sua origine, così come l'origine della sua arte, ha sollevato svariati dibattiti tra gli studiosi.³ Ma forse non è poi così importante sapere se Nicola fosse nato a Pisa oppure in Apulia,⁴ né se fosse l'artefice unico del recupero di una tradizione antica o, invece, il semplice continuatore di vaghi modelli classici che nel Meridione italiano non sarebbero mai potuti scomparire del tutto. Non è così importante perché l'arte di Nicola Pisano, nello spirito, era espressione di quel medesimo Protorinascimento che a Pisa fu reso immortale dalla sontuosa architettura del XII secolo. Le sue sculture ricordano da vicino quelle dei primi secoli del cristianesimo; l'architettura delle chiese pisane, a sua volta, ha molto in comune con quella del tardo Impero romano. Proprio in questo consiste non soltanto la ragione della loro intrinseca somiglianza, ma anche della loro intrinseca diversità. Prototipo dell'architettura pisana del XII secolo, infatti, era l'architettura romana dell'epoca di Diocleziano, un'arte ancora vitale e grande. Erano già logore e superate, viceversa, le forme scultoree del primo periodo dell'era cristiana, che pure Nicola Pisano riprese in modo nitido e armonioso. Insomma, la sua arte non dà l'impressione di sancire il principio di una nuova epoca artistica, quanto piuttosto di esprimere l'estrema, luminosa vampata di una tradizione morente. In lui tutto è troppo rivolto verso il passato per farsi concreto annuncio della scultura trecentesca.

Il vero fondatore della scuola pisana fu Giovanni Pisano, figlio di Nicola. Quando dal Nord le ventate gotiche investirono Pisa, portarono con sé non soltanto forme stilistiche già pronte, ma anche, per buona sorte, il genuino ardore di un atto creativo arcaico - un atto che attingeva alla sorgente primeva della natura. Questo spirito nuovo s'incarnò a perfezione nella persona di Giovanni Pisano. Egli possedeva tutte le doti precipue dei grandi maestri arcaici:

freschezza di sentimenti, temperamento da conquistatore, inesausta attitudine alla ricerca. Un istinto sicuro e innato lo mise da subito nella giusta direzione, su quel cammino verso la forma spiritualizzata che, in seguito, avrebbero percorso anche Donatello e Michelangelo. L'anima di Pisa, austera e intransigente, gli trasmise fermezza interiore e tempra d'acciaio. La sua energia ha talora una venatura selvaggia, trattenuta a stento. Sovente nei bassorilievi si fa strada una passione per il movimento che induce i corpi a torcersi e a contrarsi, che muta i sorrisi in smorfie. Perfino nel sorriso più sereno delle sue Madonne di pietra c'è sempre un non so che d'insidioso, un tratto da maschera che del resto sembra connaturato al genio scultoreo e che ricorre anche nelle statue della Grecia antica, in Jacopo della Quercia, nel Verrocchio e in Michelangelo. E poiché, per liberare forme sopite da secoli nella morta pietra, questo vecchio maestro pisano dovette compiere sforzi sovrumani, a volte le forme risultano necessariamente rozze. In esse, una spessa scorza di materia inerte ricopre ciò che, liberato dallo scalpello degli scultori greci, irradiava una forza vitale inebriante. Eppure, sotto quella scorza lo spirito è già desto, e noi ne percepiamo la forza nello sguardo penetrante e nel profilo, schietto e marcato, delle figure di Giovanni Pisano. In un'opera stupefacente qual è la statua allegorica della città di Pisa,⁵ possiamo addirittura percepire il sorgere di forze spirituali affatto nuove, che erano ignote agli scultori greci. Il modo brusco di voltarsi, la spigolosità, le pieghe nervose, il movimento ansioso delle mani e una sorta d'intima angoscia rivelata dalla tensione del collo - tutto trasmette un'intensità emotiva individuale che in scultura non si era mai vista prima. Con questa creazione Giovanni Pisano inaugurò la pagina che, più tardi, avrebbe registrato le innumerevoli tragedie private del Rinascimento.

Da Giovanni Pisano prese avvio una scuola di scultura destinata, nel corso del Trecento, a diffondere le sue opere in tutta Italia. Le Madonne e i monumenti funebri pisani non affollano soltanto le cittadine limitrofe, o Firenze e Siena.

Scultori senesi formati alla scuola di Giovanni Pisano crearono i magnifici rilievi sulla facciata del duomo di Orvieto e il maestoso sepolcro di Guido Tarlati ad Arezzo.⁶ Altri scultori, sempre di provenienza senese, esportarono l'arte pisana nel Meridione: a Napoli, dove eressero giganteschi monumenti alla dinastia angioina nelle chiese di Santa Chiara⁷ e di San Giovanni a Carbonara,⁸ e anche più a sud, in Sicilia, a Messina.⁹ Giovanni di Balduccio diffuse la scultura pisana in Lombardia, a Milano, Bergamo e Brescia, e ai suoi discepoli si deve una delle archi scaligere a Verona.¹⁰

A Firenze la scuola pisana vide trionfare il suo Andrea da Pontedera, autore dei rilievi del campanile e della prima porta di San Giovanni.¹¹ L'equilibrio assoluto e la grazia luminosa di tali rilievi segnano una fase classica nella storia della scultura pisana. Già i maestri senesi avevano smussato la spigolosità e l'asprezza stilistica di Giovanni Pisano. Ma nelle mani di Andrea da Pontedera lo stile pisano acquisì la duttilità necessaria a trasmettere inclinazioni spirituali contemplative. Sull'esterno del campanile di Giotto egli illustrò l'origine dell'uomo attraverso simboli intrisi, nella loro semplicità, di saggezza e poesia. Il figlio Nino Pisano, a sua volta, schiuse le tradizioni di famiglia alla possibilità di essere dolci e femminili. Con la sua *Annunciazione* nella chiesa pisana di Santa Caterina, e con la sua Madonna oggi conservata in un museo,¹² egli attinse una grazia raffinata e cristallina, affatto scevra di stucchevole estetismo. Le sculture pisane hanno sempre un tratto fresco e acerbo, che le distingue felicemente dai lavori languidi e un po' vizi dei maestri quattrocenteschi fiorentini. Quando, vagando per le chiese di Firenze, dopo gli scialbi sorrisi delle Madonne e dei cherubini dei vari Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano e Mino da Fiesole, a un tratto ci si trova di fronte la figura intensa e penetrante scolpita da un maestro pisano, sopravviene una sensazione di refrigerio, come se una ventata improvvisa spazzasse via l'afa, greve e debilitante, diffusa nell'aria da quelle opere di un ormai sopito

Quattrocento. A differenza della pittura giottesca, che presto venne meno ai precetti del grande maestro, per tutto il XIV secolo la scultura pisana si attenne rigorosamente all'essenzialità artistica, perseguendo con tenacia il proprio ideale di forma spiritualizzata. Il suo capostipite Giovanni Pisano fu l'unico, tra i contemporanei di Giotto, dal quale il grande pittore potesse trarre qualche insegnamento. In tal modo, pur non vantando quasi alcun pittore rimarchevole, Pisa diede il suo apporto anche alla pittura trecentesca. E forse persino la pittura del Quattrocento è non poco in debito nei suoi confronti: Masaccio non sarebbe probabilmente esistito senza Donatello, e Donatello stesso non sarebbe concepibile senza riconoscere quanto la scultura pisana contribuì alla formazione del suo genio artistico.

Per il dono della scultura, Firenze e Siena ripagarono Pisa con le pitture del camposanto. Anche i viaggiatori più frettolosi si sentono in dovere di visitare questo grandioso monumento artistico, immerso nello straziante, tremendo pensiero della morte. Qui si rimane di nuovo colpiti dalla tipica austerità e maestosità pisana, cui si aggiunge un sentimento di profonda afflizione. In questo cimitero, infatti, giace il destino storico di Pisa. Il camposanto venne portato a termine da Giovanni Pisano già dopo l'infausta battaglia della Meloria,¹³ nella quale la potenza della nobilissima città venne annientata dagli avidi e gretti genovesi. Ispirato, da principio, al pensiero della gloria passata e futura, si trasformò nell'ultimo asilo dove, sotto la terra santa portata dalla Palestina,¹⁴ trovò riparo una moltitudine d'intenti irrealizzati, credenze infrante e speranze tradite. Mentre generazioni di frescanti toscani si avvicendavano nel decoro delle pareti, durante il XIV secolo il camposanto fu testimone degli estremi tentativi di Pisa di risollevarsi, e del suo lento declino. Assistette all'esultanza dei pisani attorno all'imperatore Enrico VII, loro ultimo difensore e comandante di irriducibili ghibellini. Ascoltò infine il pianto della città sul corpo del coronato paladino prematuramente

scomparso, che in questo spazioso recinto trovò la quiete eterna.¹⁵

Anche il camposanto, come ogni altra cosa a Pisa, è più bello quando piove: allora i visitatori sono rari, e l'anziana mendicante, seduta accanto all'entrata sotto un grande ombrello verde, per tutto il giorno non protende la mano a chiedere l'elemosina. L'eco dei tuoni proveniente dai monti vicini rimbomba a lungo nelle gallerie deserte.

Su una parete del camposanto si trova il celebre affresco di un ignoto maestro del XIV secolo raffigurante il *Trionfo della Morte*.¹⁶ L'interesse che desta è riconducibile non tanto alle sue qualità artistiche, quanto alla possibilità di leggervi, come in un libro aperto, lo spirito dell'epoca. Oggi qualche studioso, con buona ragione, lo definisce «*monito a penitenza*».¹⁷ L'arte monastica trecentesca creò con tale affresco un monumento colmo d'inobliabile maestà. Esso si rivolgeva al sentimento e all'immaginazione, ed ecco perché una sorta di verità interiore non l'ha ancora abbandonato, laddove ormai da tempo i simboli pittorici dell'ideologia monastica sulle pareti del cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella¹⁸ non tornano utili a nessuno. In qualche caso l'autore del *Trionfo della Morte* si spinse al di là dei confini fissati dal genio di Giotto per la pittura trecentesca. Ciò nondimeno, la forza delle sue convinzioni e la passione immaginativa sono tali che lo spettatore riesce a percepire la virulenta tragicità del gruppo dei poveri, la crudele ironia del gruppo dei cavalieri e il sorriso, velato d'ombra, del gruppo degli innamorati. Il respiro, il piglio, l'anelito perfezionista messi in mostra dall'autore sono tipici dell'indole pisana. È perciò difficile credere che l'affresco sia stato dipinto dai Lorenzetti o da uno dei loro discepoli.¹⁹ Al confronto, la maniera di quei maestri senesi appare più luminosa, serena e contemplativa. Essa non era stata avvelenata dalla condanna della vita, propria dello spirito monastico. Simile condanna, piuttosto, poteva essere pronunciata dall'unico pittore coevo nativo di Pisa, il monaco domenicano Francesco Traini.²⁰ Forse l'enigma della

paternità dell'affresco sarebbe stato presto risolto se fossero giunti fino a noi altri lavori di Traini, seri ed eroicamente risolti - si deve presumere - quanto la sua pala d'altare nella chiesa di Santa Caterina.²¹ Ma così non è, e per ora la questione rimane aperta alle ipotesi più varie. Chiunque abbia veduto il gruppo dei cavalieri dipinto da Spinello Aretino negli affreschi di Palazzo Pubblico a Siena, ad esempio, non sfuggirà alla tentazione di attribuire un qualche ruolo nella creazione del *Trionfo della Morte* a questo artista energico e nervoso, a tratti capace d'intensa drammaticità e di notevole ferocia.²²



Fig. 16 Bonamico Buffalmacco, *Il Giudizio universale* (particolare).

Per il resto, le pareti del camposanto sono coperte di affreschi della scuola di Giotto e della scuola senese del XIV secolo, scialbi per sentimento ed esecuzione e noiosi nella loro abbondanza. Proprio per questo tanto maggiore è la sorpresa nel ritrovarsi di fronte a Benozzo Gozzoli, che qui lavorò nel XV secolo, già su commissione delle autorità fiorentine. Su una superficie di quasi duecentocinquanta metri, l'artista dipinse ventidue grandi affreschi.²³ La sua inventiva si dimostrò ancora una volta inesauribile, e la sua mano leggera non conobbe stanchezza. Ogni cosa gli riusciva, ogni cosa aveva esiti gradevoli e interessanti. Qui, una volta di più, non si può non amarlo per la gaiezza degli episodi, per la leggiadria di fanciulle e giovani, per i paesaggi con vigneti, cipressi e pini. Nondimeno, qualcosa impedisce di gioire assieme a lui con la medesima spensieratezza che ti coglie nella cappella dei Magi e a San Gimignano. La pittura di Benozzo poco si addice alla solenne quiete del camposanto, sembra quasi fuori posto. Egli era un forestiero, ed è evidente che venne qui soltanto perché lo avevano prescritto le autorità fiorentine, indifferenti al sacrario pisano. Furono uomini nuovi a sceglierlo, uomini dimentichi del tragico destino della città e affatto estranei a Pisa. La pittura di Benozzo era concepita per l'occhio dei cultori d'arte e degli scettici fiorentini, che da tempo si erano lasciati alle spalle l'antico ed epico entusiasmo, la caparbia orgogliosa, l'ardimento selvaggio e la schiettezza brutale di cui Pisa aveva vissuto, e che con essa si erano dissolti.

LUCCA

Lucca dista da Pisa una ventina di chilometri e, se non ci fosse un monte nel mezzo, da una città si riuscirebbe a vedere l'altra. L'orizzonte di Lucca è chiuso da montagne su ogni lato. Essa è circondata da mura massicce e in ottimo stato di conservazione, con bastioni, scarpate e ampi fossati. Il tutto produce un'impressione di luogo isolato, separato dal resto del mondo, a metà tra una fortezza e una prigione. Imppressione che permane, e anzi si rafforza, quando ci s'inoltra nel centro storico, con le sue vie incredibilmente anguste e intricate, che gli alti caseggiati costringono a un'eterna penombra. Perfino in una serena giornata di novembre esse sono umide, cupe, soffocanti, e fanno venir voglia di tornarsene al più presto sulle mura, dove c'è sole e tira vento, e dove si gode la vista di un nitido panorama montano.

Oggi le mura di Lucca sono state trasformate in viali spaziosi fiancheggiati da filari di magnifici platani, e rappresentano l'orgoglio dei lucchesi. In effetti, passeggiare sulle mura è oltremodo piacevole. In un'ora e mezzo si può compiere un giro completo attorno alla città, con una visuale ininterrotta sugli eleganti tronchi bianchi dei platani, sulle verdi cortine difensive e, più oltre, sui campanili delle campagne, sulle azzurreggianti pendici dei monti e, infine, sulle lontane nevi delle Alpi Apuane.

A favore di Lucca non ci sono meriti storici che predispongano a un giudizio positivo. La sua storia è anzi macchiata da numerosi eventi meschini, ignominiosi e umilianti, così che il suo passato giustifica appieno le parole di Dante:

del no, per li denar, vi si fa *ita*.

(*Inf.*, XXI, 42)¹

Essa non può farsi un vanto nemmeno di aver conservato la propria indipendenza fino al XVIII secolo, al pari di Genova e Venezia. La sorte di questi minuscoli stati «indipendenti» è sempre la stessa, a prescindere dall'epoca. Come i piccoli ducati tedeschi di cinquant'anni orsono e come l'odierno Principato di Monaco, già nel XVI secolo Lucca divenne località di cura e casa da gioco prediletta di tutta l'Europa. Tre secoli prima che alle terme soggiornassero Byron, Shelley, Heine e Browning, qui veniva a curarsi Montaigne. Da allora nella storia di Lucca non si registra alcun evento significativo, se si eccettua il curioso episodio che vide Napoleone consegnare la città nelle mani di Elisa Baciocchi.² Con una conversazione nel salotto di Anna Pavlovna Šerer su questa «fantasiosa» iniziativa di Napoleone si apre l'epopea di *Guerra e pace*.³

Al Rinascimento Lucca ha dato scarso contributo. L'unico artista lucchese fu lo scultore quattrocentesco Matteo Civitali, al quale i concittadini si affrettarono a erigere un monumento. I lavori di Civitali, che qui si sono conservati in quantità, consentono di formarsi un'idea adeguata dell'artista. Essi indicano che fu uno dei tanti scultori passabili, ameni e delicati della seconda metà del Quattrocento. Qualcosa nei suoi lavori potrà pure piacere, ma nulla lo distingue in alcun modo dai coetanei attivi a Firenze, come Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano e altri. Al contrario, tutto palesa ispirazione e influenze fiorentine.

Le principali opere di Civitali sono nel duomo, ma qualche lavoro si trova anche nella Pinacoteca civica, senza dubbio una delle più tristi gallerie di tutta Italia. Dalle enormi tele di fra Bartolomeo, dove pure è raffigurata l'estasi, spira un gelo mortale. Si può parlare quanto si vuole della santità poetica di cui sarebbero intrise le opere di questo monaco domenicano, zelante fautore di Savonarola:⁴ i suoi quadri restano niente più che composizioni di grande mestiere e di grande accademismo. Essi dimostrano, una volta ancora, che ai tempi di fra Bartolomeo un'autentica comunione tra arte e

religione era ormai impossibile, persino fra le mura di un convento domenicano. Malgrado il fervore e la diligenza, a questo monaco non privo di talento, così come agli altri suoi contemporanei, rimase interdetto il cammino verso la santità nell'arte. L'epoca degli artisti a gloria di Dio era passata per sempre, e l'arte di fra Bartolomeo - seria, matura, dotta - a malapena poteva considerarsi arte a gloria della Chiesa.

La delusione che suscita il Rinascimento lucchese è in parte riscattata dalla dovizia e dalla bellezza dei monumenti di un'altra e più antica epoca. Anche Lucca, infatti, visse una fase di fervido lavoro artistico: l'una dopo l'altra, qui vennero innalzate costruzioni audaci e originali, e si formarono intere generazioni di scultori genuini e rimarchevoli. Ciò avvenne in tempi remoti, nel XII secolo, periodo di un singolare e a tratti splendido anelito verso un'architettura nuova, che conferì un carattere affatto particolare allo stile romanico di questa parte d'Italia.

Tale fenomeno, noto con il nome di «Protorinascimento», prese avvio a Pisa. A Lucca, tuttavia, l'architettura pisana avrebbe messo radici, e sarebbe cresciuta a tal segno da potersi considerare a pieno titolo una peculiarità locale. Già da lungo tempo la critica d'arte ha messo in rilievo come qui lo stile pisano avesse perso la purezza e il nitore delle origini, poiché era stato sovraccaricato di particolari superflui e offuscato dalla propensione all'eccesso ornamentale e a un'espressività esasperata.⁵ Perfetto esempio di simili caratteristiche è la facciata di San Michele, caotica e orribilmente sproporzionata. Anche se, forse, la colpa di tutto ciò non fu tanto di Lucca, quanto piuttosto del periodo storico durante il quale venne costruita la maggior parte delle sue chiese. Quasi tutte hanno mezzo secolo - talvolta un intero secolo - in meno di quelle pisane. E quasi tutte furono edificate in quella fase del Protorinascimento toscano già prossima alla decadenza, quando, come a un certo punto accade a ogni corrente artistica, l'impovertimento dei contenuti fu compensato da ricchezza esteriore e accumulo di particolari. Ma c'è un'altra possibile

spiegazione all'ampollosità dell'architettura locale nei secoli XII e XIII. Una miriade di decori, complessi dettagli, una sofisticata ornamentazione plastica, intere montagne di pietra e di marmo finemente lavorati: tutto ciò parla della nascita di un sentimento nuovo e vigoroso, di un'irrefrenabile tensione verso un'arte scultorea nuova e inesplorata. Sotto questo aspetto, Lucca e Pistoia avevano addirittura preceduto Pisa, e di svariati decenni. Nelle due città esistevano Arti dei «maestri di pietra» e nutrite corporazioni d'intagliatori, capostipiti della scuola alla quale si sarebbe formata la scultura pisana. A Lucca le tracce della loro intensa attività sono ancora numerose. Gli oscuri predecessori di Nicola Pisano si possono agevolmente studiare sui bassorilievi raffiguranti la leggenda di san Martino, patrono della città, che adornano la facciata del duomo, e su svariati cicli di rilievi in altre chiese: San Giovanni, San Salvatore, San Frediano, San Michele. Le iscrizioni che si sono conservate tramandando talora il nome di autori quali Guidetto, Guido di Como, Maestro Roberto e Maestro Biduino, che vanno a integrare la serie di nomi arcaici, dal suono bizzarro, incisi sulle sculture di Pistoia: quelli dei maestri Gruamonte, Rudolfino e Adeodato.

Le sculture romaniche - soprattutto quelle sulla facciata del duomo, o il fonte battesimale di San Frediano⁶ - rappresentano la parte più rilevante del retaggio artistico lucchese.⁷ Tuttavia, in questa città la cosa più bella è opera di un forestiero, il grande scultore senese Jacopo della Quercia. Nel duomo di Lucca, questo contemporaneo e degno rivale di Donatello eseguì il monumento funebre della giovane Ilaria del Carretto. Tra gli innumerevoli monumenti funebri del XV secolo, il sarcofago di Ilaria rimane uno dei più semplici, luminosi e profondi. L'autore vi palesa uno stupefacente ritegno emotivo e una cristallina integrità artistica. La giovane donna giace sul coperchio del sarcofago, quasi stesse dormendo o riposando; ai suoi piedi veglia l'amato cagnolino.⁸ Tutt'intorno corre un fregio con putti che sorreggono grossi festoni. Jacopo della Quercia non

aggiunse altro, addirittura - si direbbe - spogliò intenzionalmente di qualsivoglia attrattiva gli amorini, che tanto spesso sui sepolcri fiorentini distraggono e infastidiscono con i loro sorrisi. Nulla insidia l'eleganza e la serietà del monumento, con la giovane donna immersa nel nobile sonno della morte. L'elevatezza del tema si esplica, in modo semplice e intenso, nel ritmo scandito dai massicci festoni di foglie di vite.



Fig. 17 Henry Roderick Newman, *Facciata del duomo di Lucca*.

Oltre a tutte le cose elencate, più o meno note da diverse guide di viaggio, passeggiare per le vie di Lucca riserva una sorpresa. Si tratta della piccola chiesa gotica di Santa Maria della Rosa. Simili cappelle gotiche sono inusuali in Italia, e quella di Lucca è forse la più toccante. Benché Santa Maria della Spina a Pisa, quasi un gingillo con i suoi marmi e le sue statue, sia assai più appariscente, non vale la piccola Santa Maria della Rosa. Non credo esista altro luogo, in Italia, dove la memoria dell'eroico e fervido culto della Rosa Sempiterna⁹ sia altrettanto forte. In un angolo della cappella, al cospetto della piccola *Madonna* con la rosa in mano e con l'inconfondibile sorriso delle Madonne pisane, è difficile reprimere il turbamento. Qui, per un istante, è concesso avere uno scorcio su un mondo scomparso di credenze appassionate, prolungate preghiere e voti indissolubili. Le rose ornamentali della bifora sono ancora gonfie di un sentimento profumato, e la pietra grigia in cui sono scolpite appare più tenera dei petali di un fiore vero.

La cappella di Santa Maria della Rosa si trova a pochi passi dalle mura cittadine. Gli abitanti di Lucca possono sul serio andar fieri della loro passeggiata: simili platani, simili vedute sui monti sono cosa rara persino in Italia! La serena giornata novembrina volge alla sera; adesso fa decisamente più freddo; qua e là, sotto le grandi foglie gialle che tappezzano i bastioni, già affiorano indizi del gelo imminente. Oltre Carrara, le Alpi Apuane sono innevate, mentre gli Appennini cominciano a rivestirsi di neve solo ora. Le vigne sono malinconicamente spoglie, e presso le dimore campestri gialleggiano mazzi di pannocchie poste a seccare al sole.

Qui sulle mura oziano i sognatori: un operaio con una bottiglia di chianti, un ufficiale e una signora malaticcia, una sfilza di bambine dell'orfanotrofio. Tutti fissano in lontananza - monti e valli che si perdono, azzurri, verso Firenze e verso Pisa, nel mondo grande e libero. Dopo l'eterna penombra, dopo l'umidità invernale delle vie anguste, quasi fessure, di questa piccola cittadina così simile a una prigione, deve essere un autentico piacere uscire sulle

mura e fantasticare di un viaggio lontano, di libertà, di una vita piena e varia! Ed ecco germogliare vaghe speranze, che muteranno in amare delusioni...

SAN GIMIGNANO

In autunno inoltrato - era già la fine di novembre - scivolavamo in un rapido barroccino lungo la strada che collega la piccola stazione di Poggibonsi a San Gimignano. Qua e là il cielo si rannuvolava, e faceva abbastanza freddo; sembrava proprio che ci affrettassimo a sfuggire all'inverno imminente. Di tanto in tanto incrociavamo passanti o carri carichi di botti di vino. I campi erano già in balia del sonno invernale. Dalle viti erano cadute le ultime foglie, e gli oliveti avevano già dato il raccolto tardivo. Tutto era deserto; la vita delle campagne si era rintanata entro le recinzioni delle fattorie, nei granai ricolmi, negli scantinati pieni di vino e di olio, negli spaziosi tinelli con enormi e scoppiettanti focolari. Di quella vita parlavano ormai soltanto le colonne di fumo che si alzavano dai camini, lo scricchiolio appena udibile attraverso i battenti socchiusi e il profumo del vino nuovo che filtrava dalle basse finestre delle cantine di pietra. I «giorni di sacra festività campestre»¹ erano giunti. Nella penombra degli scantinati, alla luce di candele di cera fatte in casa e sulla terra impregnata di liquido rosso, stava iniziando la festa di Dioniso, divinità dell'inverno.

Eravamo nel cuore della Toscana, sulla strada che collega Firenze a Siena. In quella giornata di novembre, la dolcezza e l'austera semplicità del paesaggio toscano risaltavano con intensità straordinaria. L'autunno è il tempo della campagna, e noi eravamo immersi nella campagna più vera, grembo di una vita profonda e incontaminata. Ma questa campagna possiede anche una raffinata anima artistica. La terra stessa, qui, ha un ricco e saturo colore bruno. Nulla è più nobile del verde argentato degli ulivi e delle arabesche foglie di vite che appassiscono in diverse gradazioni di bronzo. Persino il grigiore delle nubi autunnali aveva una lucentezza madreperlacea, e le lontananze apparivano limpide come

preziose gemme azzurre. L'orizzonte toscano - com'è giusto che sia nella patria dei grandi artisti - è sempre delimitato, in modo netto ma etereo, da un profilo ininterrotto di basse montagne. Qui non c'è traccia della nostra vaga tristezza, dell'inconsolabile lamento dei nostri boschi e dei nostri fossati. Qui il mondo è come lo creò Iddio, che elargì agli uomini alberi da frutto, vino e grano; che elargì loro non soltanto il precetto del lavoro e il fardello dei crucci terreni, ma anche gioie intense e penetranti come l'aria autunnale, e il genio dell'arte, luminoso e ineffabile.

Cinque chilometri più avanti, su un monte si disegnò la silhouette di San Gimignano, nitida e leggera. Dovemmo compiere un lungo giro verso sinistra, e poi lentamente, zigzagando, risalire il monte. Per un tratto la «città delle tredici torri»² scomparve alla vista. Mentre salivamo, il cielo mutò aspetto: i toni plumbei si allontanarono verso occidente, e la sottile cortina di nubi all'improvviso si accese, trafitta dai raggi del sole. Eravamo in alto; per diversi chilometri, tutt'attorno, si stendevano i campi e i vigneti toscani, querceti già color ruggine, fumanti fattorie e borghi di tegole rosseggianti, segnalati da modesti campanili rurali. Eravamo circondati da una terra sacra - suolo natio dell'onore e del culmine attinto dall'uomo nella gerarchia della bellezza.

Con il cuore in tumulto attraversammo l'antica porta di San Gimignano e, dopo esserci inoltrati in una via deserta dalla grossolana pavimentazione medioevale, ci fermammo davanti a un piccolo albergo, dove ci attendeva l'amato e familiare ambiente da locanda di campagna. Ci riposammo in un'ampia camera imbiancata, riscaldandoci davanti al camino; poi prendemmo la colazione in compagnia di un ufficiale, inviato qui in missione, e di un giovane artista francese, venuto a realizzare degli studi.³

Quando uscimmo, per strada regnavano silenzio e solitudine. Solo a una finestra qualcuno si affacciò, incuriosito dai forestieri. Tra queste mura brunite, sopravvissute ai secoli, scorreva un'esistenza lenta, quasi

immota. I tradizionali cornicioni fiorentini, oltremodo aggettanti, facevano sembrare la via ancora più angusta, sprofondandola in una perpetua penombra. In fondo alla strada, tuttavia, le famose torri di San Gimignano risplendevano di luce. E là in alto il sole autunnale intiepidiva, per l'ultima volta prima dell'inverno, i ciuffi d'erba spuntati fra le antiche crepe.

Le torri sono l'orgoglio e la gloria di San Gimignano: la rendono un prodigio storico, una visione inverata della quale sono protagonisti guelfi e ghibellini, Dante e i devoti frescanti senesi. Esse furono erette nel XIII secolo da una minuscola repubblica cittadina, dalle più illustri casate del luogo, e a tutt'oggi mantengono gli antichi nomi: una si chiama ancora torre dei Salvucci, e un'altra, dal nome degli acerrimi nemici di questi, torre degli Ardinghelli. Torri simili esistevano anche a Firenze e Siena, dove tuttavia l'usura del tempo e nuove esigenze pratiche condussero alla loro distruzione. Soltanto in questa piccola cittadina, non toccata dal benessere e dalle lusinghe della civiltà, esse hanno resistito. San Gimignano è riuscita a preservare queste costruzioni inutili e singolari, che davvero rappresentano il suo patrimonio più prezioso. Nel XVII secolo le autorità cittadine sancirono che gli abitanti erano responsabili dell'intangibilità delle torri, e a chiunque ne aveva consentito il deterioramento ordinarono di ripristinarle nel loro aspetto originario. «*Per la grandezza della terra*»,⁴ si legge in un documento di rara e somma saggezza popolare.⁵

Una volta oscura e un'alta torre illuminata dal sole - radicale antinomia che apre uno scorcio sull'epoca di Dante. Oscure passioni nei bassifondi dell'esistenza e un cielo solcato dalla luce solitaria di mistici fari, svettanti sopra labirinti di pietra. E non finisce qui. Ci sono ancora il variopinto tessuto della vita, il riso, il suono di un liuto, la gioventù spensierata e l'amore effimero. Ecco cosa ci racconta un poeta d'altri tempi, venuto al mondo in questa cittadina forse ancor prima che Dante fosse «*nato e cresciuto / sopra 'l bel fiume d'Arno a la gran villa*».⁶ Folgore

da San Gimignano dedicò una corona di sonetti ai piaceri di giovinetti e giovinette fiorentini, e una seconda, analoga, a una brigata senese. Nei titoli stessi delle due corone - *Mesi e Giorni*⁷ - si esprime tutto il suo amore per una girandola di gioie semplici nel contesto della vita che fugge. Perché mai andare in cerca d'altro, quando in un giorno di gennaio è così bello uscire per le tranquille vie di San Gimignano e lanciarsi palle di neve con avvenenti fanciulle!⁸

Uscir di for' alcuna volta il giorno
gittando della neve bella e bianca
a le donzelle che staran dattorno...⁹

Oppure, quando maggio arriva e iniziano

... pulzelle giovene e garzoni
baciarsi ne la bocca e ne le guance...¹⁰

Per noi è difficile immaginare quei giochi e quei baci nelle anguste vie di questa minuscola cittadina, tra misere e arcigne mura di pietra, ai piedi di torri che non si sa bene chi dovessero intimorire. Il sorriso e il calore di quella vita sono volati via da secoli. La storia ha registrato tutte le discordie e le calamità di quei tempi. Il poeta più grande mai vissuto sulla terra ha edificato un tempio nel quale ancora oggi dimora il sublime spirito dell'epoca. Ma pensieri, sentimenti e questioni di poco momento - tutto quel piccolo e prezioso universo umano destinato a dissolversi e che neppure l'onnipotenza dell'arte è in grado di serbare - sono scomparsi per sempre.

Situata tra Firenze e Siena, San Gimignano non poté che rimanere coinvolta nello storico duello tra queste due città. Essa parteggiò per Firenze, poiché Siena era troppo vicina e, per ciò stesso, più insidiosa. Nondimeno, nel XIV secolo tutte le chiese e gli edifici pubblici di San Gimignano furono affrescati da maestri senesi, non fiorentini - ennesima prova della supremazia di Siena su Firenze nell'arte trecentesca. I lavori di questi artisti si possono ammirare nel piccolo museo

della città, che ha sede nelle sale del Palazzo Comunale, ma soprattutto in due chiese rimarchevoli, Sant'Agostino e la collegiata. Il fiore all'occhiello del Museo civico è un grande affresco che ritrae la Madre di Dio circondata da una schiera di santi e angeli, nel quale Lippo Memmi, discepolo di Simone Martini, replicò un soggetto del maestro, ossia l'immagine dipinta su una parete di Palazzo Pubblico a Siena e nota con il nome di *Maestà*. Accanto, si legge l'iscrizione: «Dante Alighieri, ambasciatore per la Repubblica Fiorentina ... in questa sala ... parlò». Era l'8 maggio dell'anno 1300,¹¹ «nel mezzo del cammin» della vita del poeta.

Nelle chiese lavorarono altri artisti senesi. Barna e Bartolo di Fredi dipinsero lunghe serie di affreschi sulle pareti della collegiata. A giudicare da uno di questi cicli,¹² Barna fu forse il più valido seguace di Lorenzetti. Ma morì precocemente: proprio mentre attendeva all'opera, cadde da un ponteggio e si ferì a morte.¹³ Al suo cospetto l'altro senese, Bartolo di Fredi, appare affatto derivativo e mediocre.¹⁴ Si fatica a capire come gli affreschi di Sant'Agostino possano essere attribuiti a un pittore tanto limitato. Situati in una cappella semioscura, essi raffigurano la Natività e il Transito della Madre di Dio. In essi vi è molto di buono e di originale: le schiere alate di angeli nel *Transito della Madonna*, la maestosa semplicità della scena domestica nella *Nascita della Vergine*. Si tratta di due composizioni tra le più melodiose di tutto il Trecento, ma che per qualche strana fatalità le voluminose storie dell'arte italiana sembrano aver dimenticato.

Nel XV secolo San Gimignano venne pienamente assoggettata all'autorità di Firenze,¹⁵ e fu allora che qui cominciarono a lavorare artisti fiorentini, come Piero Pollaiuolo, Domenico Ghirlandaio e Benozzo Gozzoli. Anche per chi abbia studiato a dovere gli affreschi del Ghirlandaio a Firenze, un soggiorno a San Gimignano è d'obbligo per formulare un giudizio esaustivo su questo artista. Allora, magari, si comincerà a dubitare dell'usuale preconconcetto che lo vorrebbe incapace di andare oltre l'apparenza delle cose.

Al Ghirlandaio, qui, fu commissionata la decorazione della cappella di Santa Fina, eroica fanciulla che per molti versi rammenta santa Liduina, sorta di sua consorella nordica la cui biografia è stata raccontata da Huysmans.¹⁶ Il Ghirlandaio diede prova di non essere un semplice illustratore di abiti e usanze muliebri. Egli penetrò nel cuore stesso dell'animo femminile, in tutti i suoi moti e le sue manifestazioni. In caso contrario, non avrebbe mai potuto concepire e realizzare questo gruppo di divina purezza con le due donne al capezzale della smunta fanciulla prossima alla morte. Santa Fina giace sul pavimento; sulle pareti grigie della stanza si profilano leggere le ombre dei personaggi e di alcuni oggetti di raffinata semplicità; i volti delle due donne più anziane, consapevoli del miracolo, sono ispirati. La visione che preannuncia la morte a santa Fina appare sulla soglia aperta, quasi fosse sprigionata dall'aria azzurrina che spira dalle circostanti campagne toscane.

Il Ghirlandaio lavorò anche alla collegiata. A Sant'Agostino, invece, Benozzo Gozzoli dipinse una serie di affreschi raffiguranti la vita leggendaria di questo santo Padre della Chiesa.¹⁷ Che artista prodigioso! Dopo il camposanto di Pisa, dove i suoi affreschi coprono un'estensione di quasi duecentocinquanta metri,¹⁸ ancora egli riesce a mostrarsi originale e interessante, ancora la sua arte riluce e scintilla di un nuovo sorriso. Qui Benozzo raggiunse davvero il suo apice. Ciò che dipinse supera di gran lunga i lavori a Pisa e a Montefalco. Soltanto la *Cavalcata dei Magi* nella cappella di Palazzo Medici Riccardi a Firenze regge il confronto. L'anima di Benozzo, lieta come quella di un bambino, non si manifestò mai con tanta limpidezza come nella scena della scuola. I genitori conducono il piccolo Agostino dal maestro. Per la figura del padre, Benozzo s'ispirò a un suo contemporaneo, un agiato fiorentino dal volto schietto e gradevole; sua moglie è una donna ancora giovane, di belle fattezze e in atteggiamento pensoso; il maestro ha il profilo deciso di un umanista. Vi compaiono anche alcuni scolari: uno si avvicina al maestro

con aria docile, uno fa capolino alle sue spalle, un terzo porta sulla schiena un infante nudo, il cui sguardo diffidente è rivolto verso la verga impugnata da un altro maestro. In secondo piano, sotto le arcate di un tipico edificio rinascimentale, si vedono la scuola e uno sciame di teste bionde e brune di bambini. Più oltre, una via, una chiesa, un cielo azzurro con nuvole bianche che sfumano nel bagliore argenteo di una splendida giornata festiva. Ogni cosa, in questo affresco, parla dello sconfinato amore di Benozzo per la gente, per gli scolari, per le vie e le nuvole di Firenze - del suo amore per il mondo e per la vita.

Per questo pittore lo spettacolo della vita non aveva nulla di prosaico. La sua immaginazione trovava ovunque qualcosa da celebrare. Sulla strada per Milano, il suo Agostino attraversa paesi di fiaba, dove crescono palme e altri alberi sconosciuti. In lontananza s'intravede una città fantastica, che potrebbe ben essere la dimora della regina di Saba; un bellissimo paggio corre appaiato al cavallo di un giovane viandante. L'episodio dell'arrivo a Milano offre a Benozzo il pretesto per rappresentare due figure - un giovane cavaliere e il suo staffiere, intento a levargli gli speroni - intrise del romanticismo più puro e fragrante. Il movimento della scena, quasi elementare, trasmette tutta la grazia vereconda della cavalleria cristiana. L'inesausta letizia d'animo di Benozzo era tale che anche in un contesto tematico serio e malinconico gli riusciva difficile reprimere un sorriso. Nella scena della morte di santa Monica egli dipinse, in modo del tutto inopinato e senza connessione alcuna con la solennità e la devozione del soggetto, due bambini nudi che giocano con un cane. Simili episodi accessori davano sfogo alla «pacata esuberanza» di questo operoso, mite e ingenuo artista fiorentino, che trascorse la vita sui ponteggi davanti all'intonaco fresco di una modesta chiesa, di un monastero remoto, di un cimitero verdeggiante.

Quando uscimmo da Sant'Agostino, il sole era basso. I suoi raggi, già pallidi, colpivano in volto alcune vecchiette, sedute l'una accanto all'altra sull'alto sagrato della chiesa. Al nostro

apparire, per un attimo ammutolirono e ci seguirono con lo sguardo. Noi ci affrettammo, per riuscire a fare un giro della città prima della partenza. Ma San Gimignano è talmente piccola che non ci vuole più di mezz'ora. Mentre vagavamo senza meta, in un vicolo c'imbatteremo in un gruppo di persone che travasavano e imbottigliavano vino. Pare che questa sia l'unica occupazione degli abitanti di qui. E quanto ce n'era, di vino! Lungo una cunetta scorreva in discesa un sottile rivolo rosso, e persino quello era nobile chianti frizzante.

A un tratto davanti a noi si parò una china. Il sole calante proiettò sui campi inondati di luce la singolare ombra della città. Le ombre delle torri si allungarono, simili a gigantesche dita di una mano aperta. Rimanemmo ancora un po' seduti sopra un'altra china, su di una stretta terrazza chiamata *via degli Innocenti*,¹⁹ accanto a un antico ulivo che gli ultimi raggi del giorno ammantavano di rosso. Da qui lo sguardo fuggiva, attraverso spazi infiniti, in direzione di montagne sconosciute e di valli immerse nella semioscurità del crepuscolo. In lontananza si distinguevano Poggibonsi, Certaldo - luogo natale di Boccaccio - e Siena, dove avremmo pernottato.

Prima di partire passiamo un'ultima volta vicino alle torri. Le sommità, ora incendiate dalla luce rossa del tramonto, hanno un aspetto davvero sinistro. Mentre attendiamo il cavallo fuori porta San Matteo, si raccolgono attorno a noi dei bambini, simili agli scolari di Benozzo. Un ragazzino dall'aria seria chiede se abbiamo qualche francobollo straniero per la sua collezione. Alcune bambine rosicchiano delle piccole olive; ce le offrono, e noi ricambiamo con qualche mela. Arriva il calesse: salutiamo i bambini e ci avviamo. Percorriamo la strada in discesa; imbrunisce rapidamente e, a occidente, il cielo si è fatto di un abbagliante color oro. Ecco l'artista francese: per il freddo si è imbacuccato nel paltò, ma lavora caparbio, cercando di catturare quell'oro, quel *Gloria in excelsis*.²⁰ Chissà che abbia la saggezza e la purezza di cuore necessarie, come gli

antichi artisti senesi!

Scende la notte; la strada biancheggia appena. Il cielo già pullula di stelle. Quando viaggi a lungo, a cavallo, in simili notti stellate, sprofondi nei pensieri con tutto il tuo essere. Tornano alla memoria altre notti: il tragitto in slitta, d'inverno, da Pereslavl'-Zaleskij al monastero della Trinità,²¹ oppure una notte di aprile, a Pasqua, dalle parti di Borovsk e Malojaroslavec.²² Allora c'era una miriade di stelle, come se qualcuno le avesse sparse da un grande sacco. E anche adesso sono così tante, così tante...

Il vetturino si volta e dice: «Poggibonsi». È un peccato doversi separare dalla strada, dalla notte, dalle stelle. Ci attende la piccola stazione, con un bel focolare scoppiettante; poi un tranquillo treno invernale, una lunga galleria e, alla fine, Siena.

SIENA

*Cor magis tibi Sena pandit.*¹

Iscrizione su porta Camollia

«COR SENAE»²

Fra tutte le reminiscenze dell'Italia, Siena ha la palma della più luminosa e cara. Quando si è ormai lontani dall'Italia, l'immagine della nobilissima città toscana desta, come nessun'altra, la nostalgia di passati, felici pellegrinaggi. In essa si riassume tutto ciò che, pronunciando la parola «Italia», fa palpitare il cuore: la sacra antichità, l'arte fiorentina, i versi danteschi sulle labbra del popolo, la sensazione dell'aria e di una terra satura di raffinato vigore, che da secoli produce placidi ulivi e uve inebrianti. A Siena tutto questo si fonde insieme, con eleganza e armonia uniche nel loro genere. La sua antica fisionomia medioevale si è preservata meglio che nelle altre città italiane. Il suo rigoglio artistico costituisce un esempio di coerenza straordinaria, sicché quanto fu creato da uomini appartenenti a generazioni diverse, e con diverse vocazioni, sembra nient'altro che la diversa incarnazione di un unico genio. L'italiano che qui si sente parlare per le strade è la lingua dell'«aureo Trecento». Dalla sommità dei suoi tre colli, il cielo si spalanca più liberamente che altrove. E la terra di Siena, bruna e rossa di forze creatrici ancora vibranti, sembra possedere una natura sublime: sembra la terra nella quale fu impastato il primo involucro dello spirito umano.

La vita a Siena è prodiga di quelle impressioni che rappresentano la vera gioia del viaggio in Italia. Buona parte di esse si può provare anche in altre città italiane, ma solo

Siena vanta una purezza d'immagini così intensa. Nei secoli la sua anima cristallina non si è mai offuscata. Siena non è un cimitero, una città morta come Pisa o Ferrara. Oggi, tra le sue mura, la vita scorre forse più semplice e meno solenne, ma non ha smarrito l'antica grazia e l'antica dignità, così come la gente senese non ha mai smarrito la *gentilezza del cuore*³ per cui è passata alla storia. Qui il presente non è nemico del passato, e qui vivere nel passato è oltremodo semplice e naturale: una rutilante quintessenza di autentica vita.

Chi compie un pellegrinaggio in Italia mosso dall'amore per il passato troverà a Siena l'incarnazione del suo sogno più bello. Non incontrerà rovine che qualche artificio ha sottratto all'azione del tempo, ma uno spaccato del primo Rinascimento ancora vivido, incontaminato e splendido, in cui la vita non si è affatto prosciugata: è solo un po' scolorita, ovattata, rallentata. Le vie di Siena per lo più sono rimaste com'erano nel Trecento e nel Quattrocento, all'epoca della loro costruzione. Nei suoi tratti essenziali, la stupefacente piazza del Campo è tal quale era in quei giorni d'incessanti rivolgimenti. Le chiese non sono state saccheggiate per arricchire i musei, come troppo spesso è accaduto a Firenze. Pale d'altare, affreschi, statue e tutto il corredo di decorazioni sono ancora al loro posto, dove un tempo li collocarono mani devote. E anche dentro le case, in modeste stanze imbiancate con arabescati pavimenti di pietra e sbiaditi soffitti affrescati; nei piccoli giardini dove, in antichi vasi di Faenza, maturano le melarance; nel nobile disegno di ogni porta, di ogni finestra e di ogni inferriata, palpita lo spirito dell'antica Siena e della sua arte.

Ecco perché ogni passeggiata rafforza il legame con il passato storico e artistico della città. Il cuore di Siena non si spalanca al viaggiatore soltanto davanti ai quadri di un museo, nella cattedrale, all'Archivio o a Palazzo Pubblico, ma anche nei momenti d'ozio trascorsi nelle quiete piazze antistanti le chiese, camminando per i viali della Lizza o sulla piccola terrazza assolata di una pensione nei dintorni di San

Domenico, dalla quale si spalancano alla vista la valle di Fontebranda e un lontano orizzonte culminante nella cima del monte Amiata. Ogni cosa, qui, concorre a formare l'immagine che Siena imprime nella memoria. Un estemporaneo brano di musica d'organo proveniente dalla penombra del battistero rimarrà per sempre legato al ricordo del grandioso arco del duomo incompiuto e della scalinata di marmo che vi conduce.⁴ Quando, in autunno inoltrato, di notte comincia a gelare e un sottile strato di candida brina ricopre fino a giorno il selciato delle piazze, si nota una strana affinità con il pavimento musivo del duomo, e i disegni delle pietre che traspaiono sotto la brina richiamano le immagini di sibille ed episodi evangelici disegnate nel marmo. In queste limpide giornate di gelo, al mattino la collina su cui Siena si adagia è avvolta da una fitta nebbia biancastra che dilegua soltanto a mezzogiorno, diradandosi a poco a poco, accendendosi di riflessi dorati e rivelando poi, negli squarci, un'azzurrità dolce e tersa, simile a quella amata dagli antichi artisti senesi. Allora il sole riversa sulle vie della città la sua luce un po' pallida, già invernale. Qui, nell'aria delle ultime giornate di autunno, così limpide, c'è qualcosa che fa pensare al cristallo. E quando le ombre ricominciano ad allungarsi e con la sera torna un freddo pungente, le voci delle donne che si raccolgono attorno a Fontebranda o a Fonte d'Ovile riecheggiano sonore, e l'acqua gelida delle fonti scroscia nelle brocche di rame, infrangendosi sui bordi in spruzzi adamantini.

Più i giorni trascorrono, meno Siena conserva l'aspetto di un luogo dove il viaggiatore sia stato condotto da un capriccio della sorte. Al viandante che bussava alle sue porte essa non invano spalanca il cuore. E ben presto il cuore del viandante inizia a corrispondere, con tutto se stesso, alle parole accoglienti e affettuose che gli danno il benvenuto sotto l'arco di porta Camollia. Siena, infatti, ispira simpatia e devozione particolari. L'amore suscitato da Firenze è più complesso ed entusiasta, la nostalgia di Venezia più

lancinante, il sentimento di Roma così enorme da sopravanzare tutti gli altri. Nondimeno, nessuno di questi luoghi è caro al cuore quanto Siena. Ancora oggi il fascino della sua antichità mette tutti d'accordo, e l'orecchio più fino non ode qui la minima nota stonata. Quanto di meschino, prosaico e avventizio la modernità porta con sé non ha il potere di stravolgere questa città. L'effimero pare estinguersi nelle rosse fiamme che incendiano Siena durante i tramonti autunnali. La torre del Mangia, che s'incunea nel denso azzurro della sera, sembra allora una candela alta e inattingibile, accesa per un voto secolare. Nel cuore della notte, quando Siena dorme, sulla gloria della città veglia indefesso il vecchio campanone della torre.

A Siena nulla è triste, o tetro. L'austerità delle sue vie non si fa mai troppo severa, e il suo sorriso interiore non rimane gelosamente occultato come quello di Firenze. Siena è sempre stata più povera di Firenze quanto a pensiero, ma più ricca per sentimento. Forse le sue pietre si dispongono in insiemi meno eleganti, ma qui il rosso delle mura di mattoni è più vivo e caldo del colore dei palazzi fiorentini. E il tempo non ha fatto che arricchirlo, tanto che le antiche dimore in piazza del Campo diffondono tutt'attorno un perenne fulgore dorato tendente al vermiglio - la luce delle sere d'estate. In siffatta, morbida luce si svolgeva la vita dell'antica Siena, colma di amore per i piaceri e di avversione per i grattacapi, leale nelle questioni di sentimento e inesperta in quelle di Stato. Con la sua delicata propensione al bello, la sua inettitudine nel pensiero politico e il suo convincimento che l'intercessione di Maria fosse più forte dell'esercito mercenario fiorentino, in teoria questa città sarebbe dovuta perire da tempo. Invece la libertà di Siena ha resistito più a lungo della libertà di Firenze. A salvarla è stato l'amore infinito e appassionato della gente - gente emotiva, spensierata e di raffinata sensibilità - per la città natia: un grande amore che non ha conosciuto tradimento né abiura; che nel momento del pericolo ha saputo porre fine a ogni dissidio, ha spinto Provenzano Salvani a dare la vita sul

campo di battaglia,⁵ e ha infuso nel popolo tutto, in occasione dell'assedio spagnolo, un coraggio leonino.⁶ Un amore che ha trovato espressione nelle prediche con cui san Bernardino arringò quarantamila persone in piazza del Campo.⁷ La sua voce risuona ancora in tutto ciò che gli artisti senesi hanno creato nei tre secoli d'indipendenza della città.

Questo sentimento, sempre vitale, è tanto forte da trasmettersi immancabilmente persino al viaggiatore occasionale, quando si ritrova al cospetto dell'ancona di Duccio di Buoninsegna all'Opera del duomo,⁸ dell'affresco di Simone Martini a Palazzo Pubblico⁹ o delle *Sette età dell'uomo*, disegnate dallo scultore Federighi per il pavimento a mosaico della cattedrale. Allora costui comincia a capire gli antichi eroi di Siena che sacrificarono la propria vita in difesa della città - giacché è facile immolarsi sull'altare della bellezza, e si muore felici al pensiero del purissimo volto della protettrice di Siena raffigurato, su fondo dorato, dal pennello di Neroccio¹⁰ o di Matteo di Giovanni!¹¹ Qui l'arte non fu chiamata a segnare il cammino dell'umanità o a tracciare le direttrici della storia universale dello spirito, come a Firenze. Essa rimase confinata in un ambito di credenze semplici e sentimenti limpidi e immediati; non fu affare di pochi eletti e di geni assoluti. Ogni cittadino di Siena coltivava in sé il germe dell'arte. Nella sua natura erano congenite una sensibilità raffinata, la capacità di trarre piacere dal colore e dal profumo delle cose terrene e, nello stesso tempo, una religiosità sognante. Non lo dicono soltanto i quadri e gli affreschi degli artisti senesi. L'appassionata nobiltà, la dolcezza e la serenità dell'anima senese sono altresì immortalate nelle cronache cittadine. Negli annali che raccontano guerre, crudeltà, lotte intestine e gesta del popolo, così come nelle biografie delle grandi personalità senesi (umanisti, artisti e santi), balena un carattere comune, fatto di fervente devozione, di una passionalità disinvolta e briosa come vino frizzante, e di radiosi pensieri sulla libertà dell'uomo. L'intera storia di Siena ne è pervasa. Oggi, molti secoli dopo, tale storia

continua a ispirare un coinvolgimento vivo ed entusiasta, inducendo ognuno di noi a ripercorrere con spontanea e calorosa partecipazione, assieme all'antica Siena, le vicende storiche locali: il trionfo di Montaperti, i giorni neri delle discordie civili, la gloria dei suoi artisti e dei suoi santi, la tragedia dell'estrema, disperata battaglia per la libertà.

MONTAPERTI

Oggi l'Archivio di Siena ha sede nell'enorme ma elegante Palazzo Piccolomini, a due passi da piazza del Campo. Di rado le sue sale, cui fa da custode un vecchio garibaldino dalla gamba offesa, ricevono la visita dei viaggiatori. Eppure, per lo studio della storia e dell'arte di Siena, esso rappresenta un vero e proprio tesoro. Oltre a essere ricchissimo di documenti, fin dalle sue remote origini questo archivio è stato organizzato con il massimo rigore. Al ricercatore paziente, l'anima di Siena si rivela qui in tutta la multiformità delle passate vicende. Essa diviene più prossima e comprensibile già dopo un rapido giro per le sale in compagnia dell'affabile e loquace veterano del *Risorgimento*.¹² Poiché Siena non soltanto ha raccolto e preservato con grandissima cura i monumenti scritti della propria storia; per tre secoli la città, mossa da una naturale propensione artistica, ha confezionato degli annali pittorici unici nel loro genere. Sulle copertine dei libri contabili esposte nelle sale, le cosiddette «tavolette di Biccherna e di Gabella», un anno dopo l'altro gli artisti senesi hanno infatti illustrato gli eventi fondamentali della vita cittadina.

A queste miniature - talora ingenua e talora magistrali, alcune intrise di fede entusiastica e altre contraddistinte da sereni scorci sulla quotidianità - i maestri senesi lavorarono per diverse generazioni, a cominciare dagli oscuri predecessori di Duccio fino ai discepoli di Neroccio dei Landi. La storia di Siena è narrata con tutta la brillantezza del verde smeraldo, dell'azzurro smaltato e del denso

cinabro scarlatto, e con tutta la devozione ornamentale dell'oro antico. Vi sono il ricordo del buon governo dei Nove, eternato da Ambrogio Lorenzetti, e quello dell'elezione a papa di Enea Silvio Piccolomini, fissato dal Vecchietta. Vi è la memoria dei terremoti, delle guerre contro Firenze, della fine dei lavori del duomo, della peste, delle prediche di san Bernardino, delle sontuose nozze di Lucrezia Malavolti con Roberto di Sanseverino. Ma, soprattutto, ci s'imbatte nella raffigurazione della Madre di Dio che accoglie Siena, consacrata a lei, sotto la propria protezione. Bernardino Fungai la dipinse mentre conduceva in un porto sicuro il vascello della Repubblica.¹³ Francesco di Giorgio mostrò come scongiurasse la distruzione della città durante un terremoto. Neroccio dei Landi la raffigurò inginocchiata, in mantello monacale, nell'atto di affidare a Dio un modello in scala di Siena, con le esili torri e il campanile sormontati da un cartiglio su cui si legge: «*Hec est civita mea*».¹⁴

Nell'esistenza di Siena, ogni evento di rilievo fu accompagnato dal rinnovo del voto con cui la città si era rimessa alla Madonna. Per cinque volte¹⁵ le chiavi della città vennero solennemente consegnate, nel duomo, all'ancona nota come *Madonna del Voto*.¹⁶ La prima fu nel 1260, alla vigilia della battaglia di Montaperti. E nella schiacciante vittoria su Firenze, l'eterna rivale, i senesi videro la prova che la Madre di Dio aveva accolto il loro dono. La data della battaglia di Montaperti diede inizio alla storia stessa della città della Madonna, inaugurando l'era della maturità politica, dei progressi nell'artigianato e del rigoglio artistico. Siena, insomma, cominciò a esistere dopo Montaperti, e il giorno che l'aveva destata a nuova vita non poté più essere dimenticato. Il suo ricordo è ancora stranamente palpabile: il gonfalone sotto il quale Siena allora marciò verso la vittoria, conservato all'Opera del duomo,¹⁷ rimane a tutt'oggi viva testimonianza di quell'impresa. Senza il racconto della battaglia, del primo trionfo di Siena e del primo voto alla Madonna, molta parte della vicenda storica della città rimarrebbe incomprensibile. Fu allora che la sua anima si

lasciò la giovinezza alle spalle, e il suo carattere si palesò nei propri tratti fondamentali. Di seguito, i frammenti di un'antica cronaca contengono l'onesta narrazione, redatta da un contemporaneo, dei fatti che riempiono per sempre Siena di un orgoglio esultante e della fede nell'immutabile intercessione della Madre di Dio.¹⁸

«Nel mille dugento sessanta» racconta l'anonimo cronista «a dì due di Settembre gionse lo esercito fiorentino con trentamila uomini da battaglia nel piano de le Cortine in mezzo fra la Biena e la Malena. Donde mandaro due imbasciadori alla Signoria di Siena con tali parole che udirete.

«E gionti in Siena raunati e ventiquattro Reggenti col camarlengo loro, l'imbasciadori, venuti a loro presenza, esposerò per parte del Capitano et de' Commessari fiorentini: "Volere che le mura di Siena fusserò sfasciate in più luoghi, acciocché, dove lor piace l'entrare nella città, possino, come è di loro piacere. E più voliamo in ogni terzo di Siena mettere una Signoria, et in Camporeggi far fortezze per istatico e sicurtà della nostra Signoria di Firenze; e di ciò voliamo la risposta, et in quanto non vi paia, aspettate lo esercito con grandissime crudeltà". Donde e' Ventiquattro risposero alli predetti imbasciadori: "Ritornate a' vostri, e dite che lor sarò risposto a voce viva". Donde e' ritornaro e referiro.

«Ora diremo de' ventiquattro Reggenti. Raunarono in Santo Cristofano uno consiglio, dove fu proposto la proposta della imbasciata fiorentina. Dopo alquanti pareri Misser Bandinello consigliava di parte compiacere la domanda, e non s'ottenne. Dipoi si ottenne el consiglio di Misser Provenzano Salvani, che mandorno per Misser Giordano Vicario del Re Manfredi, a cui Siena era raccomandata, e con lui conferiro per uno interpetto, perché era Tedesco, ciò loro era stato imposto: Donde Misser Giordano, co' suoi principali da canto, con allegrezza consigliaro, e li consiglieri di loro

allegrezza tutti si confortavano. Donde el predetto consiglio lor proferì per mese rotto, mese intero, e paga doppia, acciò fussero più volonterosi. Et in mentre albaconno, bisognava 118 mila fiorini, li quali cercando non si trovavano. Et a questo Salimbene Salimbeni parlando disse. “Onorevoli Conseglieri, io uso el pronto, e per detta quantità la provedarò io”. Donde da’ Ventiquattro fu accettata. El detto Salimbene tornò a casa, et in sur una carretta e’ predetti denari condusse in sulla Piazza Talomei, et consegnolli a’ predetti Ventiquattro. Donde poi convennero con Misser Giordano, raffermando la proferta, soldarono lui con ottocento cavalieri, et fu loro data la paga. E quali, avuta, all’usanza di loro paese, fero balli e canti e festa. Dipoi compraro per tutta Siena le cuoia da suoli per fare armadure, donde ch’è buttigai d’ogni arte attesero a fare dette armadure. Et commossa tutta la città, el popolo convenne da Santo Cristofano e per le vie. Intanto el consiglio aveva eletto uno Sindaco con piena autorità e balia, come tutto el reggimento, e ciò che esso farà sia fatto. El nome si chiamava Buonaguida Lucari...

«Diremo del sindaco Buonaguida. Spirato da Dio e dalla Vergine Maria, presente el populo a’ Talomei, con alta voce porse tali parole: “Conciosiaché siamo raccomandati a Re Manfredi, ora mi pare che ci diamo in avere, et in persona, la città e ’l contado con tutte nostre ragioni alla Vergine Maria, et tutti con purità di fede e volentieri mi seguitarete”. El predetto Buonaguida si denudò el capo e’ piedi, e poi si spogliò in camicia colla coreggia alla gola, et fessi recar le chiavi di tutte le porte di Siena, e presele, e fe’ la via al populo, che era tutto scalzo; con lacrime e pianti divotamente in fino al Duomo si condusse. Et intrato in Duomo con tutto el populo gridaro: *Misericordia*. El vescovo colli preti si fece innanzi, donde Buonaguida si gittò prostrato in terra a’ piedi del Vescovo; e ’l populo tutto in ginocchioni. El Vescovo prese per le mani Buonaguida, e levollo di terra, et abbracciollo, e baciollo, e così fero tutti e cittadini con tanta carità et amore, tutti dimenticati delle

ingiurie. El predetto Buonaguida dinanzi alla figura della Vergine Maria porse tali parole: “O Madre piatosissima, o consiglio et aiuto degli afflitti, aiutate; et io ti do et dono la città di Siena con tutti gli abitanti, il contado, et ogni nostra ragione: ecco io ti consegno le chiavi, guarda la tua città da tutte le rie opere, et massime da tirannie fiorentine. Deh! Madre piatosa accetta questo piccolo dono dalla nostra buona volontà. E tu notaio rogati di tale donazione, che sia perpetua durante il mondo”. E così fu fatto, et rogò». ¹⁹

Allora, prosegue la narrazione, Siena cominciò ad armarsi, e venerdì 3 settembre le milizie mossero contro il nemico organizzate in tre reparti, uno per ogni zona in cui era divisa la città (*terzo di Città, terzo di Camollia, terzo di San Martino*).²⁰ I contendenti dormirono l’uno a vista dell’altro. Di notte una nebbia candida avvolse l’accampamento senese come un bianco mantello, e alle sentinelle fiorentine, spaventate, tornarono in mente altri presagi nefasti: «La prima insegna de’ Sanesi rossa significa sangue, la seconda verde significa morte, la terza bianca significa prigionia». ²¹

Lo scontro ebbe inizio la mattina seguente. Il cronista racconta che il tamburino Cerreto Ceccolini, dotato di una vista straordinariamente acuta,²² salì sulla torre di Palazzo Marescotti per ragguagliare sul corso della battaglia coloro che erano rimasti in città. «Or sono a Monte Selvoli,» gridava «et ora vogliono salire il poggio per pigliar vantaggio: ora le genti fiorentine si muovono, et anco loro, dal loro lato, vogliono salire il poggio per vantaggio». ²³ I due eserciti si affrontarono furiosamente: l’impeto dei senesi era violento, ma i fiorentini tenevano le posizioni con tenacia. Cerreto Ceccolini urlava: «E’ si fa fatti; pregate Iddio per la vittoria». ²⁴ Lo scontro rimase a lungo in bilico, e a un certo punto la gente riunita ai piedi della torre udì terrorizzata un urlo di Ceccolini: «Pregate Dio per li nostri, che alquanto mi paiono in piega»; ma, un attimo dopo, la vedetta con gioia si correggeva: «Ora veggo che sono in piega li nimici». ²⁵ I senesi presero il sopravvento e sbaragliarono l’esercito di Firenze. L’Arbia rosseggiava di sangue fiorentino,²⁶ le

insegne di Firenze venivano abbattute e ridotte in brandelli, mentre dall'alto della torre di Palazzo Marescotti Cerreto Ceccolini, suonando il tamburo a festa, annunciava a Siena il trionfo.

«Era già vesparo, e la battaglia non restava. Insino a Geppo spezzator di legna colla scure n'ammazzò più di venticinque. E' Fiorentini dicevano: "Noi ci arrendiamo", e non erano intesi. Ma il Capitano sanese mosso a pietà concorse i capi e Gonfalonieri, e deliberaro mandare el bando chi si volesse arrendare, fusse preso, et chi no, fusse morto. Inteso el bando, beato chi era preso et legato; e molti s'aiutavano a legar l'uno e l'altro. Et infino Usilia treccola sanese, che portava robba a vendare in campo, veduto che prigionieri si profferivano, essa a una benda ne condusse trentasei in Siena. Nota, che circa a 15 mila prigionieri furo condotti in Siena, e circa a 10 mila morti, e 5 mila feriti, e 18 mila cavalli fra morti e presi.

«El sabbato a notte rimasero le genti sanesi in campo. La domenica a mattina ordinarono el Carroccio collo stendardo bianco, et uno collo stendardo di Santo Martino, e lo stendardo di Città. E dopo l'asino d'Usilia carico di bandiere, e dello stendardo fiorentino, che era alla coda dell'asino e trascinavalo, e la campana, detta Martinella, la quale operavano e Fiorentini in campo per loro consigli. Dipoi seguiva uno de' due imbasciatori, li quali fero l'aspra domanda di volere le mura per terra ecc. Questo imbasciatore veniva colle mani dietro legate, e col viso verso la groppa, al quale i fanciulli gli rammentavano la domanda fatta ingiustamente, dileggiandolo. Dipoi li trombetti, e li ordinati Capitani e Gonfalonieri tutti con gli ulivi in testa, e così li prigionieri e robba a parte a parte, colle genti che l'avevano guadagnate, e tutte s'appresentaro in Duomo a rendere grazie a Dio et alla gloriosa Vergine Maria della grande vittoria».²⁷

L'antica cronaca delle giornate di Montaperti si sarebbe potuta concludere qui. Ma l'anonimo cronista volle suggellarla nel nome della Madonna. «O Sanesi,» esclama

egli «quante volte la Vergine Maria v'ha voluti per suoi devoti, e mai insino alla predetta vittoria ve ne siete avveduti!».²⁸ E riporta una lunga serie di eventi felici della storia di Siena che, come la battaglia di Montaperti, si erano verificati di sabato, giorno consacrato alla Madre di Dio. «Oh quanto onore et utile ne' di dedicati alla Vergine Maria Siena ha ricevuto! ... Or lungo sarebbe el notar le molte grazie, et in molte varie condizioni, ricevute dalla Madre di Dio e Madre Avvocata de' Sanesi. Et però tutti di grata voglia vogliamo essere caritativamente buon figliuoli della predetta Vergine Maria». ²⁹

TRECENTO

Siena viene spesso definita la città del Trecento; ed è giusto, come lo è che Firenze continui a essere la città del Quattrocento. Il Trecento fu il secolo del gotico italiano, e nessuna città d'Italia vanta altrettante reminiscenze gotiche. Palazzo Pubblico segnò il più alto esito trecentesco di Siena,³⁰ ma fissò anche i criteri generali per la futura architettura cittadina. Il suo disegno, in particolare quello delle finestre, fu replicato nella maggior parte dei palazzi che s'incontrano nelle vie senesi. I quali, però, non hanno più le alte torri quadrate, abbattute dopo che le truppe di Carlo V presero la città.³¹ Il vero aspetto della Siena trecentesca si può osservare solo nelle antiche vedute conservate in archivio; San Gimignano, sopravvissuta per una sorta di miracolo, può comunque darne un'idea adeguata, sia pure in scala ridotta.

Se vogliamo essere precisi, il periodo d'oro della storia di Siena non fu il secolo che ebbe inizio nel 1300, bensì quello che si aprì con la battaglia di Montaperti, nel 1260, e si chiuse con la grande epidemia di peste del 1348, dalla quale la città non fu più in grado di riprendersi. Il trionfo ghibellino a Montaperti ebbe peraltro breve durata: già dieci anni più tardi, infatti, i guelfi di Firenze uscirono vincitori

dalla battaglia di Colle, dove cadde l'eroe «nazionale» Provenzano Salvani. Senza perseverare a oltranza nella fede ghibellina, come fece Pisa, Siena passò allora nelle mani dei guelfi. Seguendo l'esempio fiorentino, inoltre, la città estromise dal governo l'aristocrazia: la Signoria fu formata da nove rappresentanti dell'alto ceto mercantile, che da allora prese il nome di «partito dei Nove». Questo partito governò Siena per un secolo,³² in modo ragionevole, prudente e pacifico. Esso riconosceva quasi apertamente la supremazia di Firenze, e fu per sua decisione che, nella battaglia di Campaldino contro i ghibellini di Arezzo, i vincitori di Montaperti si ritrovarono a combattere a fianco a fianco con gli sconfitti.

In altre parole, per Siena il Trecento non fu un secolo di particolare gloria politica. La potenza di Firenze si rivelò più solida di quanto non si credesse all'epoca di Montaperti. Non soltanto quel giorno essa non era stata annichilita, ma per l'indipendenza politica senese Firenze rimase una minaccia costante. Per buona sorte, ciò non ebbe ripercussione alcuna sull'indipendenza artistica della città della Madonna. Con la propria supremazia nell'arte trecentesca, Siena riuscì a riscattare le concessioni fatte al predominio fiorentino nelle vicende politiche toscane. Vero è che qui non lavorò nessun genio universale della statura di Giotto, ma in compenso Siena rimase estranea all'arte imitativa, mediocre e schematica dei suoi pavidi e fiacchi seguaci. Nello stesso periodo in cui, a Firenze, scialbi giotteschi decoravano di affreschi aridi e smorti le pareti di Santa Croce e del cappellone degli Spagnoli, a Siena lavoravano artisti eccelsi quali Duccio, Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini e Lippo Memmi. L'influenza della pittura senese finì per estendersi sull'intera Toscana, e persino la scuola umbra le fu debitrice dei propri natali. Artisti della levatura di Ottaviano Nelli e Gentile da Fabriano, che annunciarono la precoce aurora del Quattrocento umbro, erano discepoli di maestri senesi.³³

Ancora si continua a dibattere se il primato cronologico nella storia della pittura italiana vada attribuito a Firenze o a

Siena. A Palazzo Pubblico si conserva la famosa *Madonna* di Guido da Siena, datata al 1221.³⁴ Se si prendesse per vero quest'anno di composizione, significherebbe che Guido da Siena aveva anticipato Cimabue di mezzo secolo. I critici, tuttavia, tendono a considerare una data più verosimile il 1281,³⁵ e ritengono di conseguenza che Guido da Siena non fosse un precursore, ma un contemporaneo di Cimabue. Comunque sia, egli rimane un pittore d'icone in perfetto stile bizantino. Così come è pienamente bizantina, sotto il profilo dei mezzi figurativi, l'arte di un maestro senese contemporaneo di Giotto: Duccio di Buoninsegna. Sulla personalità di Duccio e sull'ambiente artistico in cui si formò ancora non si è fatta chiarezza. Non tutti sono d'accordo nel riconoscergli la paternità della *Madonna Rucellai* in Santa Maria Novella, in precedenza attribuita a Cimabue.³⁶ Per fortuna, all'Opera del duomo di Siena si conservano numerose parti dell'autentico capolavoro di Duccio, ossia l'enorme ancona che, un tempo, fungeva da pala d'altare del duomo stesso.³⁷

Vasari narra il famoso episodio del solenne trasferimento di questa *Madonna*, presunta creazione di Cimabue, nella chiesa di Santa Maria Novella.³⁸ Come abbiamo già detto, è quanto mai improbabile che si tratti di un lavoro di Cimabue: le cronache senesi dimostrano che Vasari, banalmente, traspose a Firenze un avvenimento reale della storia di Siena, sostituendo il nome di Duccio con quello di Cimabue.³⁹ È evidente che a Firenze non ebbe luogo alcun trasferimento solenne. A Siena, invece, una festa simile a quella descritta da Vasari fu celebrata il 9 giugno del 1311, quando alla grande pala d'altare di Duccio venne apposta l'ultima pennellata. Quel giorno botteghe e laboratori rimasero chiusi fin dal mattino. Al rintocco delle campane, stuoli di senesi si riversarono per le vie. La processione, guidata da preti e frati, si diresse verso la dimora dell'artista nei pressi di porta Stalloreghi, dove l'ancona fu prelevata e poi solennemente trasportata nel duomo. La seguivano i membri del governo e i cittadini più eminenti, con le candele in mano. Chiudeva la

processione una folla di donne e bambini. Per tutto il giorno, fino a sera, Siena festeggiò, pregò e riversò sui poveri una pioggia di elemosine.⁴⁰

L'ancona di Duccio, che un giorno compì questo solenne cammino per le vie di Siena, si trova oggi all'Opera del duomo. L'immagine della Madre di Dio con il Bambino, circondata da angeli e santi, ne occupa la sezione principale. Sui pannelli più piccoli (se ne contano quarantaquattro) sono raffigurate varie scene evangeliche. Per la precisione e la bellezza del tratto calligrafico, la satura opulenza coloristica e la preziosa eleganza dello stile, l'ancona di Duccio merita di essere considerata l'opera più perfetta di quell'arte pazientemente coltivata, nel corso di molti secoli, da Bisanzio. Rimane un mistero come quest'arte fosse stata capace d'innescare, in una città toscana lontana dall'Oriente, una fioritura tanto rigogliosa. Berenson si è spinto a ipotizzare che Duccio avesse vissuto e studiato a Costantinopoli.⁴¹ Non è una spiegazione molto credibile, ma, in fondo, ne occorre davvero una?⁴² Lo stupefacente sfarzo decorativo dell'ancona di Duccio e la raffinatezza delle sue tinte, risplendenti come gemme su un fondo di oro opaco e avorio, non sono affatto in contraddizione con il sofisticato senso del colore che la pittura senese avrebbe palesato anche in seguito. I locali pittori del XIV e del XV secolo seppero sempre mantenere un magico virtuosismo nella concezione della grazia coloristica e della bellezza del disegno ornamentale. Interpretare tutto ciò come fedeltà ai modelli bizantini rappresenterebbe una forzatura. Non è forse più semplice supporre che tratti specifici dello stile bizantino fossero soltanto un seme sbocciato in splendidi germogli sulla terra senese, cornucopia di virtù artistiche dalla quale esso era stato accolto e assimilato? Le doti esibite da Duccio erano connaturate all'anima di Siena. Di fatto, gli artisti senesi che dopo di lui intrapresero un percorso artistico consacrato al bello e votato alla creazione di autentici gioielli pittorici non fecero altro che assecondare una predisposizione naturale e adeguarsi a tradizioni

«nazionali».

Insomma, all'arte di Duccio è difficile attribuire senza riserve la definizione di «bizantina». Certo, il suo sublime senso estetico, unito al rigido conservatorismo della piccola città, lo aveva spinto verso forme artistiche antiche come quelle bizantine, anziché indurlo alla ricerca di mezzi figurativi innovativi e inesplorati come aveva fatto Giotto. Ma nella sostanza Duccio restava italiano: era un uomo dell'Occidente, aveva sperimentato la primaverile freschezza e levità di un'epoca in cui la propensione al misticismo si era fusa con l'amore per le immagini, limpide e piene di vita, delle prime novelle. Nella sua rilettura dei temi evangelici, scrive Berenson, «storie da tempo familiari vengono riproposte con una semplicità, una chiarezza e una compiutezza che, a paragone delle fosche immagini evocate di norma da tali racconti, a molti contemporanei di Duccio dovettero sembrare come il vivido splendore del mattino dopo la più completa oscurità».⁴³ Non si può che concordare: l'ancona di Duccio ci offre la migliore raffigurazione esistente della leggenda evangelica. Migliore in quanto ogni scena è pervasa da un senso di profonda venerazione al cospetto dell'importanza e della sacralità di tutte le vicende della tragedia cristiana, della quale Duccio seppe trasmettere, in modo affatto personale, il grande e ambivalente significato, la laconica ed eterna simbologia. La narrazione pittorica di Duccio agisce su di noi al di là del razionale, attraverso la trasparenza del linguaggio e la semplicità della struttura, proprio come le parole del Vangelo.

«Or ecco, due di loro in quell'istesso giorno andavano in un castello, il cui nome era Emmaus, distante da Gerusalemme sessanta stadi. Ed essi ragionavan fra loro di tutte queste cose, ch'erano avvenute. E avvenne che, mentre ragionavano, e discorrevano insieme, Gesù si accostò, e si mise a camminar con loro. Or gli occhi loro erano ritenuti, per non conoscerlo ... Ed essendo giunti al castello, ove andavano, egli fece vista d'andar più lungi. Ma essi gli fecer

forza, dicendo: Rimani con noi, perciocché e' si fa sera, e il giorno è già dichinato. Egli adunque entrò nell'albergo, per rimaner con loro» (*Lc, 24, 13-16; 28-29*).⁴⁴

Il sobrio racconto intriso di gioia trepidante, e di quell'ombra di malinconia che sempre accompagna la narrazione delle ultime apparizioni di Cristo nel mondo, lo ritroviamo tutto, con ristoro dell'anima, nella raffigurazione fatta da Duccio dei pellegrini in cammino verso Emmaus. Il gruppo di tre figure, disposte con semplicità, s'imprime nella nostra memoria indelebilmente, come le concise parole dell'evangelista. La lettura di Duccio replica, e forse addirittura rafforza, il misterioso potere di quell'evento sulla nostra immaginazione. Le pietre dell'antica strada romana e l'arco scuro della porta di Emmaus; i gesti delle mani, che accompagnano il quieto dialogo fra i viandanti attardatisi; il cielo dorato della sera imminente: qui ogni cosa è formidabile, ogni cosa è partecipe del miracolo. E l'arte di Duccio rende anche noi partecipi della verità, viva e bellissima, di tale miracolo.

Dopo Duccio, a Siena lavorarono Simone Martini e i fratelli Lorenzetti. Per vedere le loro opere principali non serve lasciare le sale di Palazzo Pubblico. Simone Martini vi dipinse un grande affresco: una Madonna sotto un baldacchino sorretto da schiere di santi e giusti, nota con il nome di *Maestà*.⁴⁵ La leggerezza e la grazia di questa grandiosa composizione sono sorprendenti. Se per fine bellezza e soavità del colore Simone Martini supera qui il maestro Duccio, il respiro e la fluidità dello stile non hanno nulla da invidiare ai lavori maturi di Giotto. Essa va annoverata, senza esitare, tra le creazioni più perfette del Trecento italiano. In un altro affresco della stessa sala, raffigurante il condottiero senese Guidoriccio da Fogliano, Simone Martini sfoggia un sentimento coloristico non da meno. Fra le sue opere, questo lavoro è quanto di più virile e libero si possa rintracciare. Negli affreschi di Assisi e di Napoli, o nella celebre *Annunciazione* di Firenze,⁴⁶ Simone Martini può infatti apparire fin troppo delicato, troppo

assorto nei dettagli. La passione per il bello lo aveva condotto a una sovrabbondanza di colori e di oro, a una complessità di linee ricercata ma greve. Qui, per amore dell'ornamentazione, a tratti aveva trascurato l'intimo significato delle figure e dei gruppi, una debolezza cui Duccio non indulse mai.

Lippo Memmi, discepolo di Simone Martini, per molti aspetti ricorda il maestro, pur riuscendo meno complesso e più fiacco. Nel duomo di Orvieto si trova una sua Madonna molto bella e seria, che copre con il mantello una folla di persone inginocchiate, e per questo prende il nome di *Madonna dei Raccomandati*.⁴⁷ Più rimarchevole di Lippo Memmi è un altro artista senese del Trecento, Ambrogio Lorenzetti, che spesso lavorò assieme al fratello Pietro. Gli affreschi di Lorenzetti che illustrano il buono e il cattivo governo con i rispettivi attributi allegorici - accompagnati da scene di genere che ne mostrano i buoni e i cattivi effetti sulla vita della città e della campagna - sono considerati la principale attrattiva di Palazzo Pubblico.⁴⁸ Nelle allegorie e nei cartigli esplicativi si ravvisa tuttavia un che di monastico, parenetico e servile: cosa frequente nella pittura trecentesca, che assimila Lorenzetti ai giotteschi e agli autori degli affreschi del camposanto di Pisa. Un tratto poco gradevole, cui rimedia soltanto l'interesse suscitato dalle allegorie nelle scene di genere, il cui stato di conservazione è purtroppo alquanto lacunoso. Si deve presumere che Pietro Lorenzetti avesse attivamente collaborato all'opera, altrimenti riuscirebbe difficile spiegare la presenza d'incertezze e ingenuità del tutto estranee allo stile del più giovane e talentuoso fratello.⁴⁹ La grandezza di Ambrogio come pittore è meglio testimoniata da una serie di Madonne conservate a Siena, dove egli manifesta padronanza della forma, grande temperamento e propensione per l'imponenza, addirittura per una certa ponderosità delle figure. Valgano da esempio la santa con i fiori di matricaria alla Pinacoteca di Siena⁵⁰ e l'affascinante e purissima *Madonna* nel soppresso monastero di Sant'Eugenio, fuori

città.⁵¹ O anche la *Madonna del Latte*⁵² nella chiesa di San Francesco, dipinta con vigore, piena di vita e di freschezza.⁵³ In questa splendida chiesa francescana, dove un modesto bassorilievo, raffigurante la predica agli uccelli, serba una toccante reminiscenza del santo di Assisi, si trova inoltre un grande ciclo di affreschi di Ambrogio Lorenzetti.⁵⁴ È qui, e non davanti alle allegorie su commissione di Palazzo Pubblico, che ci si può formare un'idea più corretta del suo grande talento. La limpida tranquillità dello stile, la costante tensione verso l'essenziale, la spiritualità dei volti e l'espressività delle pose fanno di lui un degno erede di Giotto.

DUOMO⁵⁵

L'affresco di Lorenzetti che illustra il buono e il cattivo governo, con i relativi effetti, fu dipinto attorno al 1340, ossia ancora all'epoca del buon governo dei Nove. Non molto tempo dopo, a Siena toccò sperimentare gli effetti perniciosi del cattivo governo e delle discordie civili. La prima sciagura ad abbattersi sulla città fu la peste del 1348, che mieté decine di migliaia di morti, falciando la popolazione. Sette anni più tardi il partito dei Nove perse il potere, e ciò fu all'origine d'innumerabili rivolgimenti. Da allora Siena non conobbe più pace. Per quasi due secoli non fu in grado di ritrovare un qualsivoglia equilibrio. L'alto ceto mercantile non cessava di disputarsi il potere con le classi medie, le classi più basse continuavano a litigare con quelle benestanti, i *noveschi*⁵⁶ con i *dodiceschi*,⁵⁷ i popolani con i nobili e i nobili tra di loro. Non c'era modo di conciliare i Tolomei con i Salimbeni, il partito dei Nove con quello dei Dodici, ed entrambi con il partito dei riformatori. Ci furono anni in cui il governo cambiò quattro volte in quattro mesi. Il che basta per giustificare l'opinione, espressa dal cronachista francese Philippe de Commines, che Siena fosse «governata in modo folle quanto nessun'altra città italiana».⁵⁸

I dissidi civili scatenatisi a Siena nella seconda metà del XIV secolo impedirono la realizzazione del progetto nel quale la città della Madonna intendeva incarnare la propria fervida e sconfinata devozione. L'arco e le mura del duomo incompiuto, visibili accanto a quello tuttora esistente, sopravvivono come monumento a quest'epoca. Il completamento dell'attuale cattedrale, con la sua facciata fin troppo celebrata, risale alla fine del XIII secolo, poco dopo Montaperti.⁵⁹ Ma negli anni in cui Lorenzetti dipingeva gli affreschi a Palazzo Pubblico, Siena concepì il grandioso piano di edificazione di un nuovo duomo, del quale l'esistente avrebbe costituito niente più che una parte, il transetto. Il progetto fu elaborato dall'architetto senese Lorenzo Maitani, che già aveva ideato il duomo di Orvieto. Fosse stato condotto a termine, Siena avrebbe potuto fare mostra della più grande chiesa d'Italia, e forse di tutta Europa. I lavori cominciarono, ma non proseguirono a lungo: vennero interrotti dalla peste, dalle lotte intestine e dal prosciugamento dell'erario. Gli archi e le colonne superstiti testimoniano il crollo dell'ennesimo sogno di predominio coltivato dai senesi, «gente vana», come sentenziò Dante.⁶⁰

Costretti a recedere da questa idea, i senesi ripiegarono sulla decorazione del vecchio duomo, con tutto il fervore della loro devozione e con tutto il gusto di cui li aveva dotati l'innato talento artistico. Il lavoro proseguì per due secoli, e il risultato è l'attuale edificio, che per compiutezza non ha eguali in Italia. In confronto al duomo di Siena, sia Santa Maria del Fiore a Firenze che San Petronio a Bologna danno l'impressione di costruzioni per certi versi incomplete. In ogni elemento di quest'opera colossale, Siena seppe palesare una genuina delicatezza estetica. Seppe mantenersi ad alti livelli persino nelle pitture tardorinascimentali, che qui non riescono né moleste né esiziali. Dal punto di vista architettonico, l'impressione d'insieme è superba, e la policromia delle fasce di marmo conferisce al tutto una magica eleganza. La concezione degli spazi e della luce è contraddistinta da una rara armonia. In questo duomo il

servizio liturgico risulta più bello che a Firenze, e la musica dell'organo vi riecheggia con maggior solennità. A un visitatore attento, il duomo di Siena si rivela prodigo di tesori artistici: dalla sontuosa acquasantiera accanto all'entrata, opera di Federighi,⁶¹ alle statue di Francesco di Giorgio sull'altare maggiore.⁶² Nella biblioteca adiacente alla navata sinistra, Pinturicchio dipinse dieci grandi affreschi raffiguranti la vita di papa Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, cittadino di Siena. Mi permetto di dire che la loro fama eccede i meriti effettivi. Qui Pinturicchio non è lo stesso dell'Appartamento Borgia in Vaticano. La varietà cromatica ha un effetto sgradevole e, soprattutto, non produce in alcun modo l'impressione festosa che l'artista di certo auspicava. Malgrado i colori rutilanti, la dovizia di oro e la solennità dei temi trattati, Pinturicchio rimane qui al livello di uno scialbo e prosaico pittore di provincia.

Ma certo il visitatore non dedicherà troppa attenzione a questi affreschi, perché a due passi si trova il pavimento musivo del duomo, autentico prodigio dell'arte. J.A. Symonds ha affermato, con buona ragione, che a esso si attaglia perfettamente una terzina dantesca contenuta nel canto XII del *Purgatorio*.⁶³ Chi ha avuto l'opportunità di vederlo, avrà senza dubbio ripetuto tra sé i versi del poeta:

Qual di pennel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?

(*Purg.*, XII, 64-66)⁶⁴

A tale domanda Siena può rispondere con orgoglio, poiché qui ogni cosa è opera dei suoi ineguagliabili, nobilissimi maestri.

Gli artisti senesi lavorarono al pavimento del duomo per due secoli, dal 1369 al 1562. Uno studioso ha stabilito che in totale furono ben quarantotto.⁶⁵ In un'impresa simile non potevano esserci né un intento comune né un rigido

programma. Eppure si è conseguita quella sorprendente omogeneità che poteva realizzarsi soltanto a Siena, inarrivabile esempio di lealtà alle tradizioni artistiche. Ancora una volta, ciò si spiega soltanto alla luce del sublime talento innato della città. Benché al pavimento avessero lavorato quasi tutti i migliori artisti senesi, per buona parte esso è opera di umili maestri e di semplici artigiani. Ma quale nobiltà di pensiero artistico, quale squisito senso estetico espressero tali maestri minori, tali modesti artigiani! Persino il materiale e i procedimenti utilizzati testimoniano la fine inventiva senese. In ultima analisi, definirlo mosaico è incongruo. I disegni sono formati da sottili linee nere su uno sfondo di marmo bianco. Per conseguire un effetto pittorico, gli intarsi di marmo nero e colorato si moltiplicano gradualmente, a mano a mano che si procede. Gli italiani chiamano «*graffito*»⁶⁶ questo mezzo figurativo, ma anche la moderna definizione di «grafica» sarebbe adeguata. Si tratta, in sostanza, di una gigantesca incisione su marmo.



Fig. 18 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Veduta prospettica dell'interno del duomo di Siena.*

Per scongiurare un rapido degrado, il pavimento del duomo rimane scoperto per intero soltanto in un breve periodo di agosto, più o meno quando cade un'antica festa senese, il Palio, accompagnato dalla curiosa usanza della corsa dei cavalli in piazza del Campo. Per il resto dell'anno ne sono visibili, a rotazione, solo alcune parti. Il viaggiatore che abbia l'opportunità di vedere le dieci *Sibille*, realizzate da vari artisti, o *La strage degli innocenti* di Matteo di Giovanni, o *Assalonne* di Pietro del Minella, o ancora *L'imperatore Sigismondo* di Domenico di Bartolo, deve ritenersi fortunato. Anche maestri posteriori, come Pinturicchio e Beccafumi,⁶⁷ suscitano qui una magnifica impressione. Ma la raffigurazione più straordinaria e perfetta è quella delle *Sette età dell'uomo*, dell'architetto e scultore quattrocentesco Antonio Federighi. Oggi i frammenti originali, sostituiti nella cattedrale da discrete repliche, sono conservati all'Opera del duomo. Bisogna assolutamente vederli, non tanto per fare onore al duomo, ma a Siena stessa. Queste *Sette età* rappresentano una delle più pure rivelazioni del Rinascimento italiano. La componente cristallina e aurorale dell'anima quattrocentesca vi si esplica con suprema brillantezza, non inferiore all'esuberanza vitale irradiata dai rilievi attici del secolo d'oro. Ma persino l'antica arte greca difettava di una simile sensibilità verso la giovinezza. Essa era sempre concentrata sulla sapienza, ed era colma della consapevolezza del divino e del mondo; ma il divino non ha età, e il mondo è sempre velato da un'ombra di malinconia. Furono necessari lunghi secoli di fede nella rinascita del mondo e dell'uomo, lunghi secoli d'infanzia in Cristo,⁶⁸ perché la giovinezza divenisse possibile. I re, come scolari, imparavano l'alfabeto dai monaci, i cavalieri facevano voto di eterna adolescenza alla Vergine. E dal momento in cui, risvegliandosi un mattino e contemplando le valli ombre, Francesco d'Assisi sentì nascere in sé la fede nella giovinezza del mondo, egli non venne più abbandonato dalla gioia. Questo vento medioevale, primaverile, spirava ancora

nelle vie della Siena gotica quando Antonio Federighi concepì il disegno della *Giovinezza* per il pavimento del duomo. Il suo senso della linea e della forma aveva già conseguito una misura e una maturità classiche. Eppure questa *Juventus*⁶⁹ è pervasa di interiore subbuglio e trabocca della medesima energia sprigionata dal volo del falcone e dalle eroiche gesta dell'uomo! Il giovane con il falcone disegnato da Federighi sembra incarnare la stessa *animae figura*⁷⁰ del Rinascimento, nella sua duplice natura: fermento di forze e passioni neonate e, insieme, fermezza implacabile e austera bellezza, espresse dalla cornice in cui essa è racchiusa.

IL QUATTROCENTO A SIENA

Nella storia senese, il XV secolo fu un momento di ristagno. Ciò non significa che i dissidi interni si acquietarono. Semplicemente, si ritirarono una volta per sempre entro la cinta delle mura cittadine. Siena cessò di svolgere il ruolo di primo piano nella vita politica italiana che aveva avuto in passato. Ma, forse, fu proprio per questo che in essa germogliarono qualità spirituali capaci d'instillare nell'individuo la consapevolezza della dolce plenitudine dell'esistenza. In questo periodo Siena conobbe tutta la felicità della quieta contemplazione e la grazia dei piaceri naturali, tutta la gioia della creazione e l'energia della viva fede, rigenerante balsamo per l'anima. Il Quattrocento senese fu il secolo di artisti raffinati come Matteo di Giovanni e Neroccio dei Landi, il secolo di savi epicurei come papa Pio II e l'umanista Beccadelli,⁷¹ il secolo delle novelle amoroze di Gentile Sermini e il secolo di san Bernardino.⁷²

«San Bernardino, il grande predicatore e pacificatore del Medioevo; santa Caterina, la più meritevole fra tutte le donne canonizzate; il beato Colombini, che fondò l'ordine dei gesuati; il beato Bernardo, che fondò quello di Monte Oliveto, erano tutti senesi. Poche città hanno dato al

moderno cristianesimo quattro santi di tale levatura». ⁷³ Tre di loro vissero nel XIV secolo. Colombini e Bernardo Tolomei furono continuatori dell'opera di san Francesco. Il destino di santa Caterina da Siena s'intreccia con importanti vicende della storia europea, e benché la dimora dove venne al mondo, in un rione di Siena popolato da conciatori, sia ancora in piedi, la vera patria di questa figura ha confini assai più ampi rispetto al territorio della piccola città toscana. Per molti aspetti, certo, il suo era un carattere tipicamente italiano, ma la portata delle gesta spirituali fece di santa Caterina una delle prime figure di rilevanza internazionale nella storia europea. Tra tutti i santi senesi, il più nazionale appare Bernardino, vissuto nel XV secolo. Le sue prediche, consacrate alla causa della pacificazione, furono originate dalle incessanti discordie tra *noveschi*⁷⁴ e *dodiceschi*.⁷⁵ Molte sono in forma di novella. Rivolgendosi con aneddoti scherzosi ai cuori elevati e sensibili dei conterranei, quest'uomo meraviglioso seppe conquistare l'attenzione e l'amore di svariate migliaia di persone convenute in piazza del Campo. Negli infiniti pellegrinaggi per l'Italia, egli portò ovunque indulgenza, luminosa mitezza, letizia d'animo e fede nella buona predestinazione dell'uomo: la quintessenza di ciò che, nella Siena quattrocentesca, era la vita quotidiana.

Un santo di tale statura non era comunque in contraddizione con il papa umanista Pio II, nativo di Siena e autore della *Storia di due amanti*. E non era poi così sorprendente che la sua amata città fosse, nello stesso tempo, la città amata da Beccadelli, autore del poema licenzioso *Ermafrodito*. Beccadelli definì la città «*molles Senae*»,⁷⁶ tale e quale viene descritta nelle novelle degli scrittori senesi del Quattrocento.

«I novellieri di Siena» scrive Symonds «formano un gruppo a sé stante, e si distinguono per una certa aura di delicata, voluttuosa grazia. Per quanto ora abbia un'apparenza di città riflessiva, nel Medioevo Siena andava famosa per la sua sofisticata sensualità ... Le opere dei suoi migliori novellieri

recano il marchio della lussuria. La *morbidezza* dei sensi si amalgama con una rara sensibilità per la bellezza della natura e dell'arte. Le descrizioni di banchetti e giardini, fontane e boschetti ai margini delle strade formano il delicato sfondo di un'interminabile festa dell'amore. Questi novellieri ci accompagnano per gli ameni sentieri della campagna toscana, avvolti dalla primaverile fioritura delle acacie e risonanti di canti d'uccelli. Benché oltremodo licenziosi, di rado riescono scabrosi o volgari. Le loro pagine non hanno la scurrilità fiorentina, non indulgono a uno scherno smaccato, non trasudano sangue. Sono pervase di umorismo, ma mai contaminato da crudeltà gratuita. Per lo più raccontano le varie fasi di un amore sfrenato, i sogni a occhi aperti di una fantasia erotica; sono un'orgia spudorata d'immagini ora divertenti ora lascive, ma sempre e comunque provocanti e sensuali. Nello stesso tempo, il compiacimento negli scorci paesaggistici, combinato con un gusto estetico alquanto raffinato, impedisce loro di scivolare in una bieca depravazione». ⁷⁷

Quando ci si avvicina all'arte senese del Quattrocento, bisogna tenere ben presenti sia queste caratteristiche dei suoi novellieri, sia la limpida religiosità di uno dei suoi eroi più amati, san Bernardino. *Langton Douglas*⁷⁸ - autore di una voluminosa *Storia di Siena*, scritta con immenso amore - ritiene che il tratto comune di tutti gli artisti senesi del Quattrocento sia «una strana commistione di misticismo e sensualità». ⁷⁹ A questo è opportuno aggiungere che il misticismo dei maestri senesi non si mostrava mai ostile al mondo delle cose o ai sensi dell'uomo. Esso era per lo più sereno, dolce e conciliante, come la fede di Siena nell'idea che la Madonna vegliasse sui suoi destini, o come le prediche stesse di san Bernardino.

Ancora oggi le chiese di Siena sono ricche di opere dei locali maestri quattrocenteschi, e anche la Pinacoteca ne è piena. Quanto a impressione d'insieme, si tratta di uno dei musei italiani più coerenti. Nessun'altra scuola si attenne alle tradizioni «nazionali» con tanta fermezza. A un primo

sguardo, tutti gli artisti del luogo appaiono fin troppo simili l'uno all'altro. E non di rado questo è stato visto come un difetto. Alcuni hanno stigmatizzato l'arretratezza dell'arte senese e l'anacronistica affinità di molti suoi esponenti di fine Quattrocento con un artista del passato come Simone Martini, attivo all'inizio del Trecento.⁸⁰ Ma l'arretratezza di Siena è stata sovente esagerata, e certo non interessa i maestri del XV secolo nella loro totalità. Quanto a Simone Martini, poi, la sua influenza resistette così a lungo perché, primo fra tutti, egli aveva espresso nell'arte le peculiarità dell'anima senese, destinate a divenire il fondamento delle tradizioni stilistiche locali. Gli artisti successivi non tradirono mai quel senso del colore raffinato e armonico, quella complessa bellezza ornamentale delle linee. Talvolta mancano loro l'energia, il respiro e l'audacia fiorentine. Sovente gli scopi fondamentali dell'arte vengono elusi, e troppo spesso questi artisti si abbandonano alla contemplazione, senza penetrare in profondità. La curiosità e l'attrazione verso l'arcano, tipiche dell'arte fiorentina, sono sconosciute. Tra loro non si annoverano figure equiparabili a Pollaiuolo, Botticelli, Leonardo. Sono semplici artisti, nella cui personalità non s'intravede nulla che trascenda le opere prodotte. In compenso, però, sono artisti fin nel profondo dell'anima, e nella loro arte c'è una sorprendente prontezza a circoscrivere ogni cosa, a sacrificare tutto al puro e immediato piacere artistico.

Per tutto il XV secolo gli artisti senesi amarono replicare sempre il medesimo tipo di Madonna ereditato da Simone Martini, o perfino da Duccio. Ed è proprio tale fedeltà alla tradizione che spesso viene scambiata per monotonia. In realtà la scuola senese offre una panoramica, oltremodo interessante e istruttiva, su un rigoglio di poliedrici talenti individuali strettamente accomunati da un innato concetto «nazionale» di arte. Forse non esiste esempio migliore per illustrare quanto l'individualismo quattrocentesco fosse ricco di potenzialità e capacità artistiche differenti, in tutte le loro possibili gradazioni. Lo studio della pittura senese del

Quattrocento, come nessun altro, affina l'occhio di chi guarda, e a un osservatore attento rivela il baluginio delle sofisticate energie spirituali risvegliate dal genio del primo Rinascimento italiano.

La frequentazione dell'arte senese del XV secolo comporta ore d'incantevole quiete trascorse nelle sale della Pinacoteca e passeggiate per le chiese remote e bellissime dei sobborghi. Per la pala d'altare dipinta da un interessantissimo artista di un periodo di transizione, quale fu il Sassetta, ⁸¹ vale la pena spingersi fin fuori città, al convento dell'Osservanza. Questo splendido lavoro esprime a meraviglia la nobiltà del sentimento coloristico di Siena, nonché una sofisticata passione per il disegno arabescato, messa in mostra dall'artista con non minor brillantezza, e maggior senso della misura, persino rispetto a un Crivelli. Il Sassetta, vissuto nella prima metà del XV secolo, è un tipico esempio di maestro senese arcaicizzante. Altro artista quattrocentesco, ancor più tardo, fu Sano di Pietro, il quale, scrive Berenson, a fine secolo «visse e dipinse come se Firenze si trovasse non a cinquanta, ma a milioni di chilometri di distanza, e come se Masaccio e Donatello, Uccello e il Castagno fossero ancora confinati nel limbo dei bambini non nati». ⁸² Bisogna ammettere che, a una visita frettolosa, la sala della Pinacoteca a lui dedicata produce davvero un'impressione monotona, quasi greve. Meglio allora vedere uno dei suoi lavori che ha conservato la propria funzione di pala d'altare, come ad esempio nello stesso convento dell'Osservanza, o nell'oratorio di San Bernardino. ⁸³

Qualche artista senese dell'epoca, tuttavia, non si mostra altrettanto impermeabile all'influenza fiorentina. Per esempio il Vecchietta, scultore e pittore che in qualche misura subì l'influsso di Donatello. Tra i maestri senesi è il più austero, e i suoi affreschi semidistrutti ti guardano seri dalle pareti dell'ospedale. ⁸⁴ Nello stesso ospedale si trova poi un grande ciclo di affreschi di Domenico di Bartolo, ⁸⁵ il quale più degli altri si avvicinò al concetto fiorentino di stile monumentale. I suoi tentativi, però, non si possono

considerare pienamente riusciti, poiché il disegno non è abbastanza sicuro ed egli non padroneggiava a dovere i gruppi e il movimento. Domenico di Bartolo raggiunge esiti migliori quando si conforma alle tradizioni natie, in Madonne di minori pretese. Ciò dimostra come, per i maestri senesi, non sempre fosse opportuno emulare i fiorentini. A conferire una grazia particolare a molti di loro è la tendenza arcaicizzante, in virtù della quale opere rigorose e limpide - come la *Crocifissione* e la *Resurrezione* su sfondo di paesaggio di Benvenuto di Giovanni nel soppresso monastero di Sant'Eugenio - acquisiscono una bellezza inattesa e originale.

Una commistione di forme tradizionali e di passione per la grazia del movimento, in spirito fiorentino, si rileva in Francesco di Giorgio, che fu insieme pittore, scultore e architetto. In diverse Madonne e nella Natività di San Domenico compaiono figure di foggia quasi fiorentina, ma dipinte con il tipico sentimento coloristico senese. Più pulito, e anche più dotato, fu il suo socio Neroccio dei Landi,⁸⁶ che dipinse quasi unicamente pale d'altare raffiguranti la Madre di Dio e i santi. In quest'ambito circoscritto, di fatto, egli non ha eguali in tutta Italia per la straordinaria raffinatezza dei colori e l'incisiva eleganza del tratto. Le sue Madonne conservate nella Pinacoteca non rappresentano solo il punto più alto del sentimento artistico senese: sono un raro tripudio di emozione artistica, espressa al massimo grado nella valenza decorativa di ogni linea e di ogni macchia di colore. Se pochi pittori europei ebbero la sensibilità di Neroccio per la bellezza del disegno ornamentale, nessun maestro orientale seppe comprendere altrettanto bene la nobile spiritualità delle forme umane. Questa combinazione, straordinariamente felice, si può dare quasi per scontata soltanto in una città dove l'arte di Duccio era divenuta il fondamento della tradizione «nazionale».

Orgoglio e gloria del Quattrocento senese, assieme a Neroccio dei Landi, fu Matteo di Giovanni. Le Madonne di questo artista compendiano tutti i tratti peculiari dei

contemporanei - l'arcaismo di Sano di Pietro, le tendenze fiorentine di Domenico di Bartolo, la grazia di Francesco di Giorgio, la sublime sensibilità di Neroccio -, armonizzati, addolciti e conciliati dal palpito di un'intima serietà e semplicità. Nell'opera di Matteo di Giovanni, i lavori di maggior valore non sono tuttavia le Madonne, bensì le varianti sul tema prediletto della Strage degli innocenti. Oltre al disegno per il pavimento del duomo, a Siena si trovano due suoi lavori sul medesimo soggetto, uno a Sant'Agostino⁸⁷ e l'altro nella basilica dei Servi. L'impressione prodotta da questi due dipinti è indimenticabile. Non c'è che dire: entrambi, ma in particolare il secondo, sono pervasi da una stupefacente grazia coloristica, che si esplica nella contrapposizione tra macchie oro e argento e macchie blu, vermiglie e purpuree; il complesso movimento dell'immagine, inoltre, è scandito da un ritmo magnifico. Ma perché mai quest'originale artista senese fu tanto attratto da un simile soggetto? Si è ipotizzato che Matteo avesse cominciato a lavorarci sotto l'impressione destata dalla notizia della presa di Otranto da parte dei turchi, che in tutta Italia seminò il panico.⁸⁸ Le scene di stupro e infanticidio occorse nelle vie della città si erano impresse per sempre nella sua immaginazione, per poi trasferirsi sulle pareti delle chiese senesi. In quel secolo, del resto, Siena stessa era stata testimone di svariate crudeltà, e negli archivi ancora si conserva un inventario della Camera del Comune che registra «un coltellaccio da squartare huomini» e «duo paia di tanaglie da tanagliare huomini».⁸⁹ Né l'intercessione della Madonna né l'amore per i piaceri della vita riuscirono a preservare la Siena quattrocentesca da simili barbarie. Anzi, forse proprio per questo i piaceri divennero ancora più intensi. Nei dipinti di Matteo di Giovanni, la crudeltà della strage si fonde, in modo alquanto strano, con la seducente bellezza delle figure femminili. La dolcezza dei volti, la sognante passionalità degli sguardi e la leggiadria dei movimenti, accostate ai selvaggi profili degli assassini, al luccichio delle armi e ai rivoli di sangue,

esercitano una sorta di morbosa attrazione. Guardarli ci aiuta a capire con quanto trasporto i cuori senesi di quei tempi vivessero l'innamoramento. Nelle Stragi degli innocenti di Matteo di Giovanni si rivela così l'antica Siena, movimentata e passionale, pervasa dalla brama della bellezza. E noi possiamo guardare dentro la sua anima, capace, in mezzo alle crudeltà e agli orrori della storia, di smemorarsi dolcemente e amorevolmente al cospetto della grazia femminile.

LA FINE DI SIENA

Siena visse oltre i confini della propria epoca. Il giorno della caduta di Firenze, nel 1530, festeggiò spensieratamente l'umiliazione della storica rivale. Mentre Firenze veniva consegnata nelle mani di Clemente VII e Carlo V, Siena gongolava, fiera della propria libertà e indipendenza. Allora ai senesi parve una seconda Montaperti, e un semplice capriccio della storia fu scambiato per nemesi. Di fatto, però, la fine era prossima. All'inizio del XVI secolo le energie creative di Siena erano ormai al lumicino: il più grande artista senese dell'epoca, l'architetto Baldassarre Peruzzi, aveva tratto ispirazione da Roma, e la pittura di Beccafumi non era scevra di quella medesima debolezza e fiacchezza che pervade anche lo stile del più famoso figlio adottivo di Siena, il Sodoma.⁹⁰ Dal punto di vista politico, la sopravvivenza della piccola repubblica indipendente, accerchiata da ogni parte dai possedimenti papali e dai vassalli di Carlo V, altro non fu che il frutto di uno strano caso. Le terre senesi divennero il rifugio di tutti gli esuli e di tutti quanti riuscirono a scampare alla forca papale e al patibolo spagnolo. I vicini guardavano a Siena con sospetto. Carlo V vi mandò infine una guarnigione spagnola e ordinò di costruire una cittadella che dominasse la città, le mura della quale, riadattate, ospitano oggi la Lizza.⁹¹ Da quel momento la libertà senese ebbe i giorni

contati. Siena compì un tentativo di liberarsi, tanto eroico quanto vano. Nondimeno, in quest'estrema battaglia si rivelò per l'ultima volta, luminosa, nobile e splendida, l'anima della città, battezzata tempo addietro sul campo di Montaperti e palesatasi nell'arte dei tre secoli trascorsi.

Il racconto della fine di Siena mette in luce, in modo straordinariamente interessante, tutti i tratti storici del suo carattere. Questa città suscitava profonda simpatia anche negli avversari. Quando, nel 1552, Siena insorse e costrinse la guarnigione spagnola ad abbandonare la città, tutti i suoi giovani cittadini salirono sulle mura per dire addio ai nemici. Uno di loro, Ottavio Sozzini, così si rivolse al capitano del contingente spagnolo, suo conoscente, mentre usciva per ultimo dalle porte della città: «Signor Don Franzese,» gli disse «quando amico e quando no; ma ben gli dico da vero gentiluomo che, fuore dell'interesse della Repubblica, che come Ottavio Sozzini, gli resto e gli sarò sempre amico e servitore». Don Franzese si voltò e lo guardò a lungo, con le lacrime agli occhi. Poi, rivolgendosi a tutti i cittadini di Siena, disse: «Voi Senesi valorosi avete fatto un bellissimo colpo; ma per l'avvenire state savii, perché avete offeso troppo grand'uomo».⁹²

Il capitano spagnolo, inutile a dirsi, aveva ragione: Carlo V non poteva perdonare i rivoltosi. Quando venne a sapere che Siena si era posta sotto la protezione del re di Francia, la sua collera non conobbe limiti. La Francia, d'altro canto, era lontana, e non poteva offrire grande aiuto contro l'esercito imperiale guidato dal duca fiorentino Cosimo e dal marchese di Marignano, abilissimo condottiero. Le speranze di Siena vennero affidate a una piccola armata sotto il comando di un esule fiorentino, il maresciallo di Francia Piero Strozzi, figlio di quel Filippo Strozzi che si era tolto la vita in carcere dopo il fallito tentativo di sottrarre Firenze al dominio straniero, e alla dinastia Medici da questo sostenuta. Da principio Siena ebbe la meglio, ma la battaglia decisiva si risolse in una completa disfatta. Lo scontro ebbe luogo il 2 agosto del 1554, sulle rive del torrente Scannagallo e sulle pendici di

un colle chiamato Poggio delle Donne. L'esito della battaglia fu deciso dal tradimento di una parte del contingente ausiliario francese. Invano gli esuli fiorentini, che combattevano sotto una verde bandiera con il motto dantesco «*Libertà vo cercando, ch'è sì cara*»,⁹³ fecero mostra di un coraggio disperato. Invano la fanteria senese resse per alcune ore, con ammirevole tenacia, l'impeto della celebre fanteria spagnola. Lo squilibrio delle forze in campo, aggravato dal tradimento, rese inutile ogni sforzo. La piccola armata fu quasi del tutto annientata. Piero Strozzi, ferito gravemente più volte, a stento riuscì a riparare a Montalcino.

Dopo la vittoria l'esercito imperiale si spinse fin sotto le mura di Siena, ma la città rifiutò di arrendersi, decisa a resistere fino alla fine. Ebbe così inizio un assedio che si protrasse per otto mesi. Le sofferenze patite sono raccontate nel diario di Sozzini⁹⁴ e nei *Commentari* del generale francese Montluc, che era stato comandante della città assediata.⁹⁵ Nella sciagura, Siena mostrò una grandezza d'animo fuori del comune. Gli storici concordano nel riconoscere che i suoi cittadini sopportarono «sofferenze sovrumane con sovrumano coraggio».⁹⁶ Nemmeno un militare arcigno come Montluc, che di paesi e di popoli ne aveva visti una moltitudine, rimase indifferente al fascino della magnifica città e dei suoi abitanti. In un passo dei suoi *Commentari*, egli descrive come i senesi fossero disposti a sacrificare ogni cosa senza esitazione pur di difendere la libertà «nazionale». Nel brano che segue si parla delle case che furono demolite perché ostacolavano l'azione dell'artiglieria.

«Senza mostrare alcun dispiacere o rimpianto all'idea che le loro case venissero distrutte, tutti quei poveri abitanti si misero subito all'opera, ognuno come poteva. Non c'erano mai meno di quattromila persone al lavoro, e alcuni gentiluomini senesi m'indicarono un gran numero di gentildonne che portavano sulla testa ceste piene di terra. Giammai accadrà, *donne senesi, che io non immortali il*

vostro nome, fintanto che il libro di Montluc avrà vita: poiché invero voi siete degne di lodi immortali, come mai nessuna. Non appena il popolo prese la bella risoluzione di difendere la propria libertà, tutte le donne della città di Siena si divisero in tre squadroni: il primo era guidato dalla signora Forteguerra, vestita di viola come pure le sue compagne, tutte con corti abiti da ninfe che lasciavano scoperta mezza gamba; c'era poi quello della signora Piccolomini, vestita in raso incarnato come le altre del suo drappello; e il terzo della signora Livia Fausti, vestita interamente di bianco come anche il suo seguito, che reggeva un'insegna bianca. Ogni insegna riportava un bel motto, e io non so che darei per rammentarli. Questi tre squadroni contavano tremila donne, tra nobili e borghesi. Erano armate di picconi, pale, ceste e fascine. Così equipaggiate esse fecero la loro mostra, quindi andarono a costruire le fortificazioni. Monsieur de Termes, che me l'ha raccontato più volte (in quanto allora io non ero ancora arrivato), mi ha assicurato di non aver mai assistito in vita sua a uno spettacolo più bello. Io vidi le loro insegne solo in seguito. Le donne avevano scritto una canzone in onore della Francia, che intonavano recandosi alle fortificazioni. Darei il mio miglior cavallo per poterla trascrivere qui». ⁹⁷

Purtroppo, né queste imprese delle donne senesi, né un ulteriore voto alla Madonna, né, infine, l'eliminazione delle «bocche disutili» - vecchi, donne troppo deboli e bambini, che morirono di privazioni tra l'accampamento nemico e le mura della città, sotto gli occhi dei suoi difensori - ⁹⁸ valsero a salvare la Repubblica. Il 21 aprile 1555 Siena dovette capitolare, e quello stesso giorno le truppe spagnole entrarono in città. Uno spontaneo rispetto, ispirato dal coraggio messo in mostra dagli assediati, impedì che la città fosse rasa al suolo. La prima preoccupazione dei conquistatori, tuttavia, fu la distruzione delle numerose, alte, antiche torri, insieme alle quali crollarono anche la forza e la libertà dell'antica Siena repubblicana.

Partimmo da Siena ai primi geli dicembrini. La sagoma della città, con l'esile profilo della torre del Mangia, balenò nel finestrino del vagone e subito svanì. Con essa scomparve alla vista una miriade d'immagini vive e bellissime. Dalla Toscana è difficile separarsi, e il pensiero involontario che potresti non rivederla mai più ti stringe il cuore. Il nostro itinerario volgeva a meridione. I nudi poggi brunastri nei dintorni di Siena parevano immalinconiti da una bassa e incombente coltre di nubi, di un tipico bianco invernale. In questa zona i binari della ferrovia corrono lontano dai centri abitati, e quest'assenza dell'uomo è appropriata, in contrade che da tempo hanno cessato di svolgere un ruolo nella storia.

A Chiusi salimmo su un treno diretto a sud. Alcune ore più tardi, nel paesaggio visibile dai finestrini, qualcosa mutò radicalmente. Le valli si fecero più ampie, i contorni delle montagne meno dolci e più marcati. Torrenti gialli e torbidi divennero sempre più frequenti, e nelle piccole stazioni già c'imbattevamo in eucalipti bianchi e dritti dalle lunghe e strette foglie setose. Stavamo attraversando una terra nuova e, come sempre accade durante un viaggio, l'immaginazione non indugiava sulle città toscane, ormai alle spalle, ma volava in avanti. Sembrava che tutte quelle valli e quelle catene montuose puntassero verso una meta precisa, la stessa cui ci stava conducendo il nostro tragitto. Là, verso sud, correva il nostro treno; là erano diretti, lungo strade biancheggianti, leggeri barrocci trainati da asinelli e viandanti che si accampavano lungo il percorso della ferrovia; là scrosciavano torrenti schiumeggianti; là volavano gli uccelli. La nostra attenzione era calamitata dalla muraglia dei monti Sabini, avvolti da una caligine bluastra, e, quando un ampio fiume giallo pallido ci venne incontro, indovinammo all'istante che si trattava del Tevere. In fondo, dove si perdevano le sue anse, oltre la silhouette azzurra del Soratte la mente già intuitiva, come in una visione, il gigantesco profilo di Roma.

NOTE

Le note dell'Autore, tratte dall'edizione originale, sono indicate con la sigla: (*N.d.A.*). Eventuali integrazioni figurano tra parentesi quadre. Tutte le altre note sono del Traduttore.

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

[1](#)

Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin*, I, 49. Per notizie su autori e opere citati in questa prefazione, si veda anche *Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell'800*, a cura di Rita Giuliani e Paola Buoncristiano, Lithos, Roma, 2015.

[2](#)

Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin*, rispettivamente da «Frammenti dal viaggio di Onegin» e, di nuovo, I, 49.

[3](#)

Dalla poesia di Evgenij Baratynskij «*Cielo d'Italia, cielo di Torquato...*» (1843?).

[4](#)

Riferimento alle poesie *Italija* [Italia] (1826) di Dmitrij Venevitinov e *Na lavrovjy venec* [Su una corona di alloro] (1846) di Evdokija Rostopčina.

[5](#)

Lettera ad Aleksandr Turgenev del 10 settembre 1818.

[6](#)

Dalla poesia di Nikolaj Jazykov *Večer* [La sera] (1841).

[7](#)

Dalla poesia di Puškin «*Andiamo, son pronto; ovunque, amici miei...*» (1829).

[8](#)

Riferimento alla poesia *Djadke-ital'jancu* [All'aio italiano] (1844) di Evgenij Baratynskij, dedicata a Giacinto Borghese.

[9](#)

Riferimento alla poesia «*Kto znaet kraj, gde nebo bleščet...*» [«Conosci il paese dove il cielo risplende...»] (1828) di Puškin.

[10](#)

Avraam Norov, *Putešestvie po Sicilii v 1822-m godu*, 2 voll., Sankt-Peterburg, 1828.

[11](#)

Aleksandr Čertkov, *Vospominanija o Sicilii* [Memorie della Sicilia], 2 voll., Moskva, 1835-1836.

[12](#)

S'intende la raccolta *Stichotvorenija* [Poesie] (Moskva, 1863).

[13](#)

Cioè la poesia intitolata per l'appunto *Venecija* (1853).

[14](#)

Dalla poesia di Pëtr Vjazemskij *A Roma* (1862).

[15](#)

Le *Ital'janskije vpečatlenija* [Impressioni italiane] di Ševyrëv sono state raccolte e pubblicate solo in tempi recenti (Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, 2006). Il pittore Ivanov, di cui Muratov parla nel secondo volume di *Immagini dell'Italia*, arrivò a Roma alla fine del 1830 e vi trascorse quasi un trentennio. L'artista e medaglista Tolstoj vi soggiornò due volte, a metà degli anni Quaranta e all'inizio degli anni Sessanta. Le *Rimskie pis'ma* [Lettere romane] di Murav'ëv uscirono in due volumi (Sankt-Peterburg, 1846), un anno dopo il viaggio. Degli altri autori si parlerà più in dettaglio nelle righe successive.

[16](#)

In italiano nel testo.

[17](#)

Dalla poesia di Fëdor Tjutčev *Mal'aria* (1830).

[18](#)

Fëdor Buslaev, *Moi vospominanija* [Le mie memorie], Moskva, 1897, pp. 376-77. Il suo primo soggiorno in Italia, in qualità d'istitutore dei figli del conte Sergej Stroganov, risale agli anni 1839-1841.

[19](#)

Poeta e filosofo, Stankevič fu a Roma nel 1840. L'esperienza è descritta nell'epistolario (si veda *Perepiska Nikolaja Vladimiroviča Stankeviča. 1830-1840* [Epistolario di Nikolaj Vladimirovič Stankevič. 1830-1840], Tipografija A.I. Mamontova, Moskva, 1914, pp. 685 sgg.).

[20](#)

In italiano nel testo.

[21](#)

Si veda Buslaev, *Moi vospominanija*, cit., p. 259.

[22](#)

Michail Pogodin, *God v čužich krajach. 1839. Dorožnyj dnevnik* [Un anno in paesi stranieri. 1839. Diario di viaggio], Moskva, 1844, vol. II, p. 2.

[23](#)

In italiano nel testo.

[24](#)

In italiano nel testo.

[25](#)

Le lettere dall'Italia di Herzen furono da principio pubblicate, anonime, in tedesco: *Briefe aus Italien und Frankreich (1848-1849) von einem Russen*, Hamburg, 1850. Quella cui fa riferimento Muratov è però la seconda edizione, uscita sotto pseudonimo e con leggere modifiche al testo: *Pis'ma iz Francii i Italii Iskandera (1847-1852)*, London, 1858, pp. 103-105 (lettera V, dicembre 1847).

[26](#)

Ibid., pp. 92 e 93-94 (lettera V, dicembre 1847).

[27](#)

Ibid., pp. 139-40 (lettera VII, 25 febbraio 1848).

[28](#)

Muratov elenca i titoli di alcuni testi contenuti nel secondo volume di *Rim i Italija srednich i novejšich vremën, v istoričeskom, npravstvennom i chudožestvennom otnošenijach. Sočinenie kn. A. Volkonskogo, člana rimskoj Arkadskoj akademii* (Moskva, 1845).

[29](#)

In inglese nel testo.

[30](#)

Se ne parla nel primo volume di *Immagini dell'Italia* (si veda sotto, pp. 216 sgg.).

[31](#)

Una ricca raccolta della sua corrispondenza italiana si legge

in Nikolaj Gogol', *Dall'Italia. Autobiografia attraverso le lettere*, a cura di Cinzia De Lotto, Voland, Roma, 1995.

[32](#)

Lettera a Michail Pogodin del 30 marzo 1837 (le date delle lettere di Gogol' sono indicate secondo il calendario gregoriano).

[33](#)

In realtà qui Muratov mette insieme un passo della lettera ad Aleksandr Danilevskij del 15 aprile 1837 e uno di quella a Varvara Balabina del 16 luglio 1837.

[34](#)

Lettera a Vasilij Žukovskij del 30 ottobre 1837.

[35](#)

Lettera alla madre del 24 novembre 1837.

[36](#)

Lettera a Marija Balabina dell'aprile 1838.

[37](#)

Lettera ad Aleksandr Danilevskij del 2 febbraio 1838.

[38](#)

Lettera a Pëtr Pletnëv del 2 novembre 1837. Il riferimento è probabilmente a un passo delle *Memorie d'oltretomba*: «*C'est une belle chose que Rome pour tout oublier, mépriser tout et mourir*» (lettera di Chateaubriand a Juliette Récamier, 15 aprile 1829).

[39](#)

Lettera a Marija Balabina dell'aprile 1838.

[40](#)

Lettera a Vasilij Žukovskij di fine febbraio 1839.

[41](#)

Roma fu pubblicato per la prima volta sulla rivista «Moskvitjanin» (3, marzo 1842, pp. 22-67).

[42](#)

Nikolaj Gogol', *Roma*, a cura di Rita Giuliani, traduzione e note di Alessandro Romano, Marsilio, Venezia, 2003, p. 45.

[43](#)

Ibid., p. 91.

[44](#)

Loc. cit.

[45](#)

Ibid., p. 93.

[46](#)

Ibid., p. 137.

[47](#)

In italiano nel testo. Lettera a Marija Balabina del 15 marzo 1838.

[48](#)

In italiano nel testo.

[49](#)

In italiano nel testo.

[50](#)

Lettera ad Aleksandr Danilevskij del 23 aprile 1838. A Semeren'ki e a Tolstoe - nei pressi di Vasil'evka, il luogo dove Gogol' trascorse l'infanzia - si trovavano due tenute della famiglia Danilevskij.

[51](#)

Lettera ad Aleksandr Danilevskij del 13 maggio 1838.

[52](#)

In italiano nel testo.

[53](#)

Lettera ad Aleksandr Danilevskij del 12 febbraio 1839. «Villa Mattei» e «Villa Mills» sono in italiano nel testo.

[54](#)

Lettera a Pëtr Vjazemskij del 25 giugno 1838.

[55](#)

Si tratta di uno scritto sul pittore Aleksandr Ivanov, parte della raccolta autobiografica *Memorie letterarie e di vita*.

[56](#)

Vladimir Jakovlev, *Italija. Pis'ma iz Venecii, Rima i Neapolja* [Italia. Lettere da Venezia, Roma e Napoli], Sankt-Peterburg, 1855, vol. I (il secondo volume dell'opera non vide mai la luce).

[57](#)

In «Vestnik Evropy», agosto e ottobre 1869.

[58](#)

Entrambi pubblicati a San Pietroburgo, nel 1881 il primo e nel 1894 il secondo.

[59](#)

Aleksej Vyšeslavcev, *Umbrija i živopisnye školy Severnoj Italii v XV stoletii* [L'Umbria e le scuole pittoriche dell'Italia settentrionale nel XV secolo], Sankt-Peterburg, 1885, p. VI.

[60](#)

Aleksej Vyšeslavcev, *Iskusstvo Italii. XV vek. Florencija* [Arte italiana. XV secolo. Firenze], Sankt-Peterburg, 1883, p. VII.

[61](#)

Vasilij Nemirovič-Dančenko, *Lazurnyj kraj. Očerki, vpečatlenija, miraži i vospominanija* [Il paese azzurro. Saggi, impressioni, miraggi e ricordi], 4 voll., Sankt-Peterburg, 1896.

[62](#)

Pseudonimo dello storico dell'arte Chaim Flekser, autore del saggio *Leonardo da Vinči*, edito a San Pietroburgo nel 1900.

[63](#)

Si veda Dmitrij Merežkovskij, *Voskressie bogi, ili Leonardo da Vinči* [La resurrezione degli dèi, o Leonardo da Vinci], secondo tassello della trilogia *Cristo e Anticristo*, pubblicato nel 1900 sulla rivista «Mir božij». Il romanzo fu subito tradotto in italiano dalla «signora Nina Romanowsky autorizzata dall'autore» (Demetrio Mereshkowsky, *La resurrezione degli dei. Il romanzo di Leonardo da Vinci*, Treves, Milano, 1901).

[64](#)

Pubbligate in «Mir isskusstva», 7-12, 1899.

[65](#)

Pëtr Percov, *Venecija*, Gerol'd, Moskva, 1905.

[66](#)

Vasilij Rozanov, *Ital'janskie vpečatlenija. Rim - Neapolitanskij zaliv - Florencija - Venecija - Po Germanii* [Impressioni italiane. Roma - Golfo di Napoli - Firenze - Venezia - In Germania], Tipografija A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg, 1909.

[67](#)

Per esempio nelle poesie *Spjaščaja Madonna* [Madonna dormiente] (1897) e *Pred ital'janskimi primitivami* [Davanti ai primitivi italiani] (1900).

[68](#)

Vjačeslav Ivanov, *Kormčie zvezdy. Kniga liriki* [Stelle guida. Libro di lirica], Tipografija A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg, 1903.

[69](#)

In latino nel testo.

[70](#)

In latino nel testo.

[71](#)

L'espressione di Ivanov richiama l'incipit della prima ode pitica di Pindaro («Aurea cetra, patrimonio di Apollo e delle Muse dai ricci di viole...»).

[72](#)

In italiano nel testo.

[73](#)

Della pineta di Classe Muratov parla nel primo volume di *Immagini dell'Italia* (si veda sotto, pp. 200 sgg.).

[74](#)

Dalla poesia di Vjačeslav Ivanov *La pineta* (1892-1902).

[75](#)

Dalla poesia di Valerij Brjusov *Italija* [Italia] (1902).

[76](#)

Il riferimento è al ciclo *Ital'janskije stichi* [Versi italiani], contenuto nel volume di Aleksandr Blok, *Nočnye časy. Četvërtyj sbornik stichov (1908-1910)* [Ore notturne. Quarta raccolta di versi (1908-1910)], Musaget, Moskva, 1911.

[77](#)

Michail Kuzmin, *Komedija ob Aleksee, človeke božiem*, in *Komedii* [Commedie], Ory, Sankt-Peterburg, 1908.

[78](#)

S'intende il saggio *Florencija v 1864 g.* [Firenze nel 1864], contenuto in Fëdor Buslaev, *Moi dosugi, sobrannye iz periodičeskich izdanij* [I miei svaghi, raccolti dalla stampa periodica], Moskva, 1886, pp. 191-215.

[79](#)

Merežkovskij, *Voskressšie bogi*, cit., libro quattordicesimo.

[80](#)

Ivan Grevs, *Naučnye progul'ki po istoričeskim centram Italii* [Passeggiate di studio nei centri storici dell'Italia]. *I. Očerki florentijskoj kul'tury*, in «Naučnoe slovo», IV, 1903, p. 80.

[81](#)

Hyppolite Taine, *Voyage en Italie*, Paris, 1866, vol. II: *Florence et Venise*, p. 105.

[82](#)

Grevs, *Naučnye progul'ki po istoričeskim centram Italii*, cit., p. 73.

[83](#)

Spokojstvie, in «Zemlja», 2, 1909; *Pi'sma iz Italii. Florencija* [Lettere dall'Italia. Firenze], in «Pereval», 10, 1907; *Italija. Sienna (očerk)* [Italia. Siena (saggio)], in «Literaturno-chudožestvennaja nedelja», 3-4, 1908; *Piza* [Pisa], in *ibid.*, 1, 1907; e *Italija. Fiezole* [Italia. Fiesole], in *ibid.*, 7-9, 1908. Gli scritti furono in seguito riuniti, sotto il titolo *Italija* [Italia], in Boris Zajcev, *Sobranie sočinenij* [Opere], Izdatel'stvo Z.I. Gržebina, Berlin, vol. VII, 1923.

[84](#)

Zajcev, *Florencija*, *ibid.*, p. 27.

[85](#)

Loc. cit.

[86](#)

Loc. cit.

[87](#)

Loc. cit.

[88](#)

Ibid., p. 28.

[89](#)

Ibid., p. 30.

[90](#)

Ibid., p. 33.

[91](#)

Zajcev, *Piza*, *ibid.*, p. 70.

[92](#)

Ibid., p. 73.

[93](#)

Zajcev, *F'ezole*, *ibid.*, p. 65.

[94](#)

Zajcev, *Spokojstvie*, *ibid.*, vol. I, 1922, p. 202.

I. VENEZIA

ACQUE LETEE

[1](#)

In italiano nel testo.

[2](#)

Qui e altrove Muratov impiega la prima persona plurale perché, nei suoi viaggi in Italia, fu accompagnato da alcuni amici, primo fra tutti lo scrittore Boris Zajcev, dedicatario dell'opera.

[3](#)

Si tratta della *Trasfigurazione di Cristo*, conservata al Museo di Capodimonte.

[4](#)

La *Madonna con il Bambino* della Pinacoteca di Brera. Alcuni studiosi hanno ravvisato nell'animale in questione un felide maculato (leopardo o ghepardo), piuttosto che una scimmia.

[5](#)

Il riferimento è alla tela nota come *Allegoria sacra*.

[6](#)

In italiano nel testo.

[7](#)

In italiano nel testo.

[8](#)

Gustav Ludwig (1852-1905) fu uno storico dell'arte e fotografo anglo-tedesco, che trascorse l'ultimo decennio della sua vita a Venezia e raggiunse una certa notorietà grazie alla sua innovativa interpretazione delle allegorie

belliniane: in particolare, individuò una possibile fonte d'ispirazione per il dipinto in questione nel poema visionario *Le Pèlerinage de l'âme*, composto attorno alla metà del secolo XIV dal monaco cistercense Guillaume de Deguileville (si veda Gustav Ludwig, *Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIII, 3-4, 1902, pp. 163-86).

TINTORETTO

1

Il ciclo di nove teleri *Storie di sant'Orsola* - originariamente dipinto per la Scuola di Sant'Orsola presso la basilica dei Santi Giovanni e Paolo, oggi canonica del convento omonimo - venne trasferito all'Accademia di Belle Arti nel 1812, dopo la soppressione delle corporazioni religiose veneziane voluta da Napoleone.

2

Oltre al dipinto del 1502, citato poco sopra, nel 1516 Carpaccio realizzò un altro *San Giorgio e il drago* per la Sala del Conclave (altresì detta «coro notturno») del monastero di San Giorgio Maggiore.

3

Si tratta della *Gloria di San Vidal*, nell'omonima chiesa veneziana.

4

All'epoca della visita di Muratov, il Museo Correr aveva sede al Fondaco dei Turchi. Solo nel 1922 fu trasferito nell'Ala Napoleonica, in piazza San Marco.

5

Attualmente il dipinto è noto come *Due dame veneziane*. Esso rappresenta la metà inferiore della tavola *Caccia in laguna*, conservata al Getty Museum di Los Angeles: le donne raffigurate, dunque, non sono cortigiane, ma consorti in attesa del ritorno dei mariti dalla caccia.

[6](#)

Questa ricetta duecentesca, attribuita al medico Arnau de Vilanova, è riportata in Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, 2^a ediz. riveduta e ampliata dall'Autore, Torino, 1880, p. 271.

[7](#)

Il censimento veneziano del 1509 registrò, in effetti, 11.164 cortigiane.

[8](#)

Palazzo del Cammello fu proprietà dei fratelli Mastelli, mercanti originari della Morea.

[9](#)

«Haveva di lui detto male Pietro Aretino ... ed incontratolo un giorno l'invitò alla sua casa per farne il ritratto. Andovvi l'Aretino, e postosi a sedere, trasse il Tintoretto con molta furia di sotto la veste un pistolese, perloche intimorito l'Aretino dubitando di scontar il debito, cominciò a gridare ... ed egli, quetatevi, disse, che io vò prendervi la misura. E cominciando dal capo fino à piedi, disse, voi siete lungo due pistolesi, e mezzo ... quello sedati gli spiriti ... non hebbe più ardire di sparlare di lui» (Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venezia, 1648, vol. II, pp. 58-59).

[10](#)

Si veda *ibid.*, pp. 71-72.

[11](#)

La definizione si legge nella parte finale di «Battista Franco, pittore viniziano», dedicata appunto a Tintoretto (si veda Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, vol. VI, 1881, p. 587).

[12](#)

In italiano nel testo.

[13](#)

La composizione delle allegorie risale, più verosimilmente, al 1576-1577.

[14](#)

John Addington Symonds, *Renaissance in Italy. The Fine Arts*, London, 1877, p. 377, nota 3.

IL SECOLO DELLA MASCHERA

[1](#)

In inglese nel testo. Dal poema del 1855 *A Toccata of Galuppi's*, XII, 35-36: «Polvere e cenere, morta e sfinita, Venezia ha speso il patrimonio di Venezia. / L'anima è immortale, non v'è dubbio - se un'anima si può ravvisare».

[2](#)

In francese nel testo.

[3](#)

In francese nel testo.

[4](#)

In francese nel testo. Il frammento, quasi certamente estrapolato dalla satira di Voltaire *Le Russe à Paris*, compare in esergo al capitolo IV della novella *La donna di picche*.

[5](#)

Goncourt usò questa espressione, a più riprese, descrivendo la propria insofferenza verso il teatro di Ibsen.

[6](#)

Konstantin Somov (1869-1939), pittore e grafico, tra i fondatori del movimento artistico Mir iskusstva [Il mondo dell'arte].

[7](#)

Rispettivamente protagonisti di *Kreisleriana*, *L'uomo della sabbia* e *La storia del riflesso perduto*, di E.T.A. Hoffmann.

[8](#)

Vernon Lee, *Studies of the Eighteenth Century [in Italy, 2^a ediz., Unwin, London, 1907] (N.d.A.)*. Poco dopo l'uscita di *Immagini dell'Italia*, in Russia venne pubblicata, in due volumi, una scelta di scritti sull'Italia di Vernon Lee, a cura e con una prefazione di Muratov e nella traduzione della sua futura moglie Ekaterina Urenius (Vernon Li, *Italija*.

Izbrannye stranicy [Italia. Pagine scelte], M. i S. Sabašnikovy, Moskva, 1914-1915).

[9](#)

In francese nel testo.

[10](#)

Rispettivamente in *Viaggio in Italia* («Venezia», terzo scritto del 3 ottobre 1786); *Le confessioni* (parte prima, libro settimo); *Italy, with Sketches of Spain and Portugal* («Italy», lettera VI).

[11](#)

Prima di accedere a Palazzo Ducale, i patrizi erano soliti riunirsi, per scambiarsi favori, nella zona antistante all'entrata, detta «brolo» per via del terreno erboso.

[12](#)

Ala di Palazzo Dandolo a San Moisè, dove nel 1638 venne aperta la prima casa da gioco moderna. Muratov ne riparlerà nel paragrafo seguente.

[13](#)

[Philippe] Monnier, *Venise au XVIII^e siècle*, [Perrin, Paris, 1907, pp. 27-31] (N.d.A.).

[14](#)

Ibid., [p. 61] (N.d.A.). «Sior Maschera» è in italiano nel testo.

[15](#)

In italiano nel testo.

[16](#)

In italiano nel testo.

[17](#)

Muratov si riferisce forse allo *zendal*, sorta di cappuccio in raso.

[18](#)

Citazione «in compendio» di un passo dalla quarta lettera di Madame Goudar a Milord Tilney (si veda *Oeuvres mêlées de Madame Sara Goudar, angloise*, Amsterdam, 1777, p. 105), riprodotta in Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, cit., p. 466.

[19](#)

In italiano nel testo.

[20](#)

Si veda Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, nuova ediz., Paris, 1804, vol. I, p. 218.

[21](#)

In italiano nel testo.

[22](#)

Si veda Lee, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, cit., pp. 370-71, dove l'autrice racconta che Salvator Rosa era solito recitare la parte di Coviello o Pascariello in commedie improvvisate nella sua dimora di Firenze, assieme agli amici Evangelista Torricelli e Carlo Dati.

[23](#)

Ibid., pp. 362-63.

[24](#)

Ibid., p. 361.

[25](#)

Pascariello, o Pasquariello, appartiene in realtà alla Commedia dell'arte napoletana. Forse Muratov si confonde con la maschera romana di Don Pasquale.

[26](#)

In italiano nel testo.

[27](#)

L'aneddoto è riportato da Vernon Lee (si veda *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, cit., p. 416).

[28](#)

Anche se nel primo capitolo della seconda parte si leggono frasi simili, il passo non compare nell'originale (si veda Carlo Gozzi, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi, scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, 1797, vol. II, p. 2). Di fatto Muratov riporta, in ordine inverso, due frammenti tratti dall'edizione francese (si veda Carlo Gozzi, *Mémoires de Charles Gozzi, écrits par lui-même*, Paris, 1848, p. 162). Sul frontespizio di quest'ultima - curata da Paul de Musset, viaggiatore e amante dell'Italia - si legge: «*traduction libre*». Libera e «creativa», come vedremo.

[29](#)

In realtà il teatro San Samuele non era rimasto chiuso per

cinque anni, come affermò de Musset nel profilo biografico di Gozzi, forse per aggiungere enfasi alla vicenda (si veda *Notice sur Charles Gozzi, ibid.*, p. 8).

[30](#)

La prima rappresentazione ebbe luogo domenica 25 gennaio 1761.

[31](#)

Gli atti di questa fiaba teatrale sono in realtà tre; inoltre, la sinossi del primo atto in diversi dettagli si discosta da quanto raccontato. Varie analogie dimostrano che, anche qui, Muratov commise l'errore di seguire lo «sciagurato» de Musset (si veda *ibid.*, pp. 8-9). A cavallo tra XIX e XX secolo, la falsificazione di de Musset ebbe una notevole ricaduta negativa sulla ricezione di Gozzi in Russia (si veda Raissa Raskina, *Vsevolod Mejerchol'd e Carlo Gozzi*, in «Ricerche slavistiche», Nuova Serie, IV, 2006, pp. 15 sgg.).

[32](#)

Per l'ultima sera di quel carnevale, Goldoni scrisse un «Addio» pubblico, da leggersi dopo la rappresentazione della commedia *La casa nova*. Verso la fine esso recitava: «Ghe vol altro, che fiabe a farse onor, / E Maghi, e Strighe, e Satire, e Schiamazzi, / Le vol esser Commedie, e no strapazzi» («Gazzetta veneta», 7 febbraio 1761, p. 5).

[33](#)

Gozzi, *Mémoires*, cit., p. 163. Citazione che non trova riscontro nell'originale.

[34](#)

Ibid., pp. 167-68. Altra citazione che non ha riscontro nell'originale.

[35](#)

In italiano nel testo. Il riferimento ai «caratteri antichi» fa pensare alla prima edizione delle opere di Gozzi per i tipi di Colombani (*Opere del co. Carlo Gozzi*, Venezia, voll. I-III, 1772), dove le fiabe sono distribuite nei primi tre tomi.

[36](#)

Nel *Re cervo* il Prologo è impersonato da Cigolotti, famoso cantastorie di piazza San Marco.

[37](#)

Monnier, *Venise au XVIII^e siècle*, cit., [pp. 270-72] (N.d.A.). L'autore richiama episodi tratti dal *Re cervo* (atto I, scena X), *La donna serpente* (atto I, scene II e X; atto II, scene I, II e VII), *La Zobeide* (atto II, scena III; atto IV, scena III), *Il mostro turchino* (atto IV, scena I), *L'augellino belverde* (atto III, scene I e VIII) e *Il corvo* (atto I, scena VII).

[38](#)

Muratov scrisse l'introduzione all'edizione russa del romanzo, tradotto da Boris Zajcev (si veda Uil'jam Bekford, *Vatek. Arabskaja skazka* [Vathek. Novella araba], Nekrasov, Moskva, 1912).

[39](#)

Lo scrittore tedesco, in effetti, parla di Gozzi con ammirazione (si veda E.T.A. Hoffmann, *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors. Aus mündlicher Tradition mitgeteilt vom Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*, Berlin, 1819, pp. 141-42 e 241; e E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, in «Allgemeine musikalische Zeitung», 49, 1813, p. 802), ma l'esagerazione si deve, *ça va sans dire*, a de Musset (si veda *Notice sur Charles Gozzi*, cit., p. 10).

[40](#)

Di Muratov erano anche l'introduzione e la cura delle *Figlie del fuoco* di Nerval, nella traduzione di Urenius (Žerar de Nerval', *Sil'vija. Oktavija. Izida. Avrelija*, Nekrasov, Moskva, 1912).

[41](#)

Muratov presta fede a de Musset, il quale aveva «opportunamente» introdotto, nell'edizione francese, passi da una falsa lettera di Carlo al fratello Gasparo, estrapolandone una spiegazione fantastica per l'abbandono del genere della fiaba teatrale da parte di Gozzi (si veda Gozzi, *Mémoires*, cit., pp. 185-88). Già il citato Symonds, curatore dell'edizione inglese delle *Memorie inutili*, aveva capito di avere a che fare con una «deliberata contraffazione» (si veda Carlo Gozzi, *The Memoirs of Carlo*

Gozzi, London, 1890, vol. I, p. 24 nota).

[42](#)

Si tratta dello scrittore francese Paul Scarron (1610-1660), affetto da spondiloartrite anchilosante. Rimasero proverbiali la disinvoltura e l'autoironia con cui affrontò pubblicamente la propria infermità.

[43](#)

Qui, dovendo decidere se tradurre in italiano la versione russa della fantasiosa traduzione francese o ripristinare il testo originale, si è optato per la seconda soluzione. Il passo si legge in Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. III, pp. 101-103.

[44](#)

Ibid., vol. II, pp. 18-22.

[45](#)

Gozzi, *Mémoires*, cit., pp. 184-85. Qui, purtroppo, non c'era alternativa, in quanto il brano è interamente opera di de Musset. Vale la pena, a questo punto, citare quanto scrisse in proposito Ernesto Masi: «A critici immaginosi non c'è, come sogliono dire gli Inglesi, autore più *suggestive* del Gozzi, cioè che offra loro maggior copia, varietà e possibilità di commenti, di illustrazioni e di amplificazioni fantastiche e bizzarre. Paolo de Musset, fra molte osservazioni ingegnose e fine, è uno di quelli che più vi lavorano intorno di fantasia» (*Carlo Gozzi e le sue fiabe teatrali*, prefazione a *Le fiabe di Carlo Gozzi*, Bologna, 1884, vol. I, pp. CXLII-CXLIII).

[46](#)

Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. III, pp. 187-89.

[47](#)

Ibid., pp. 192-93.

[48](#)

Ibid., pp. 197-98. Giovanni Bragadin venne scelto dal Senato veneziano come nuovo patriarca il 13 novembre 1758.

[49](#)

Ibid., p. 199. Il Bragadin a cui Gozzi si rivolse era in realtà Gaspare, fratello del nuovo patriarca. I due passi tra parentesi angolari sono interpolazioni di de Musset, inseriti al fine di far «quadrare» la mistificazione (si veda Gozzi,

Mémoires, cit., pp. 198-99).

[50](#)

In francese nel testo.

[51](#)

Per il passo tra parentesi angolari, si veda Gozzi, *Mémoires*, cit., p. 242; la parte successiva si legge invece nell'originale (*Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 235).

[52](#)

Si vedano Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. II, pp. 186-87, e, per il passo tra parentesi angolari, Gozzi, *Mémoires*, cit., p. 238. Pierantonio Gratarol, già segretario del Senato veneziano, nel 1773 fu per breve tempo diplomatico della Serenissima presso la corte dei Savoia.

[53](#)

Nella seconda metà del 1775 Gozzi, dietro suggerimento di Sacchi, decise di adattare la commedia di Tirso de Molina *Celos con celos se curan* [La gelosia si cura con la gelosia], reintonandola *Le droghe d'amore* ed esemplando un personaggio, Don Adone, sul Gratarol. Tuttavia - complici ritardi e ripensamenti da parte di Gozzi, e suppliche di Gratarol perché non arrivasse in teatro - essa fu rappresentata solo nel gennaio del 1777. Malgrado fosse un lavoro secondario, la prolungata polemica pubblica tra i due fece sì che lo spettacolo rimanesse in scena per tutto il carnevale, durante il quale Gratarol pensò bene di chiudersi in casa. Dopo aver constatato che la sua reputazione era irrimediabilmente compromessa, ed essendosi inimicato un influente procuratore della Serenissima, a settembre di quell'anno decise di emigrare.

[54](#)

Gozzi, *Mémoires*, cit., p. 285. Un'ennesima prova della creatività di de Musset...

[55](#)

... e un'altra (si veda *ibid.*, pp. 289-90).

[56](#)

In italiano nel testo.

[57](#)

Dulcis in fundo, un'altra lettera contraffatta (*ibid.*, p. 299). A dar credito a de Musset, Carlo l'aveva scritta nel 1797 a Giovanna Cenet, moglie del fratello Gasparo.

[58](#)

Così scrive, inspiegabilmente, anche Vernon Lee (si veda *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, cit., p. 435). In realtà, si sapeva da tempo che Carlo Gozzi era deceduto nel 1806, alla veneranda età di ottantacinque anni.

CASANOVA

[1](#)

Alcune particolarità nelle citazioni consentono di stabilire che Muratov utilizzò il testo della cosiddetta «edizione Busoni», pubblicata in dieci volumi presso Paulin: *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrits par lui-même*, Paris, 1833-1837 (il vol. X fu però stampato da Delanchy). Nei primi otto volumi (tutti apparsi nel 1833) essa ricalca l'«edizione Laforgue», di cui si riparlerà più avanti; poiché, tuttavia, gli ultimi quattro tomi della «Laforgue» tardavano a uscire, il giornalista Philippe Busoni «ricostruì» due volumi (dati alle stampe nel 1837) basandosi sulla ritraduzione francese della prima traduzione tedesca del manoscritto originale, integrata con altri materiali. Muratov, verosimilmente, lesse la «Busoni» nelle riedizioni Rozez (Bruxelles) o Flammarion (Paris), più volte ristampate tra fine Ottocento e inizio Novecento.

[2](#)

L'autobiografia di Restif de la Bretonne (Nicolas-Edme Rétif) apparve nel 1794-1797 sotto il titolo *Monsieur Nicolas, ou Le Coeur humain dévoilé*.

[3](#)

«Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables... Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: je fus meilleur que cet

homme-là» (*Le confessioni*, parte prima, libro primo).

[4](#)

Ritengo che qui Muratov richiami il concetto engelsiano di «tipicità» come sintesi degli elementi generali più significativi e caratterizzanti di un periodo storico, di una vicenda o di un personaggio.

[5](#)

Casanova, *Mémoires*, cit., vol. I, pp. 6, 4 e 16.

[6](#)

Ibid., vol. IV, p. 51.

[7](#)

Ibid., vol. I, p. 17.

[8](#)

Si veda Friedrich Wilhelm Barthold, *Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanova's Memoiren. Beiträge zur Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1846, vol. I, p. 15.

[9](#)

Casanova, *Mémoires*, cit., vol. VI, p. 402.

[10](#)

Ibid., vol. IV, p. 330.

[11](#)

Ibid., vol. I, p. 3.

[12](#)

Monnier, *Venise au XVIII^e siècle*, cit., p. 301.

[13](#)

Casanova, *Mémoires*, cit., vol. I, p. 323.

[14](#)

Ibid., vol. VII, p. 411.

[15](#)

Ibid., vol. I, p. 103.

[16](#)

Maria Giovanna (Zanetta) Farussi, nota come «la Buranella», partì per una poco fortunata tournée a San Pietroburgo nel 1735.

[17](#)

Ibid., pp. 119-20. La chiesa del Santissimo Sacramento è

quella di San Samuele.

[18](#)

Ibid., vol. II, p. 275.

[19](#)

Ibid., pp. 285-86.

[20](#)

Ibid., pp. 323-24.

[21](#)

Ibid., p. 380.

[22](#)

S'intende il poeta e drammaturgo Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762), noto anche come «Crébillon padre».

[23](#)

Regina consorte, moglie di Luigi XV di Francia.

[24](#)

Marie-Louise O'Murphy, cantante e amante di Luigi XV, famosa per essere probabilmente la modella del celeberrimo quadro di Boucher *Ragazza distesa*.

[25](#)

Marie-Anne de Cupis de Camargo, tra le più celebri danzatrici europee dell'epoca.

[26](#)

Ibid., vol. III, pp. 333-34.

[27](#)

Ibid., vol. IV, p. 67. Si tratta della statua di Bartolomeo Colleoni, in campo Santi Giovanni e Paolo.

[28](#)

Ibid., p. 180.

[29](#)

Ibid., p. 68.

[30](#)

Ibid., pp. 72-73.

[31](#)

Ibid., p. 291.

[32](#)

Ibid., vol. I, pp. 321 e 336-37.

[33](#)

Ibid., vol. VII, pp. 378 e 398. Il lancio di confetti di zucchero provocava talvolta serie ammaccature a chi veniva colpito. Non a caso nell'Ottocento essi furono proibiti dalle autorità, e sostituiti con semi, mazzetti di fiori e coriandoli ricoperti di farina.

[34](#)

Karl Joseph Gotthard von Firmian (1716-1782), promotore della cultura e collezionista d'arte, fu governatore della Lombardia austriaca.

[35](#)

Ibid., vol. VIII, p. 329.

[36](#)

In altre edizioni delle memorie di Casanova si legge «conte Carcano»: si tratta forse del nobile milanese Francesco Carcano, poeta, membro dell'Accademia dei Trasformati e grande appassionato di teatro.

[37](#)

Ibid., vol. V, p. 19.

[38](#)

In italiano nel testo.

[39](#)

Ibid., vol. VI, pp. 17-18. Qui ho ripristinato l'incipit della citazione, che in Muratov si discosta dall'originale.

[40](#)

Ibid., vol. X, p. 376. Il brano fa parte dei *Fragments du Prince de Ligne sur Jacques Casanova*, riprodotti in appendice.

[41](#)

Fratello del più famoso Grigorij, favorito dell'imperatrice Caterina II, Aleksej Orlov (1737-1807) fu ammiraglio della marina imperiale russa e, nel 1769-1770, guidò la spedizione militare contro la Turchia.

[42](#)

Ibid., pp. 164-65.

[43](#)

Si tratta della cosiddetta «edizione originale di Lipsia», o «edizione Laforgue». Nel 1825 Jean Laforgue, professore di lingua francese a Dresda, aveva ricevuto dall'editore tedesco

Brockhaus il manoscritto dell'opera, con l'incarico di curarne l'edizione ufficiale francese: questa uscì, in dodici volumi, tra il 1826 e il 1838, in redazione corretta, censurata e «accomodata».

[44](#)

L'ipotesi fu formulata dal giornalista e scrittore francese Paul Lacroix, noto anche sotto lo pseudonimo di Bibliophile Jacob.

[45](#)

Si vedano Octave Uzanne, *Papiers inédits de Jacques Casanova de Seingalt. Nécessaire avant-propos*, in «L'Ermitage. Revue mensuelle de littérature et d'art», XXXV, 8, 1906, pp. 80-90; Armand Baschet, *Preuves curieuses de l'authenticité des Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt d'après des recherches en diverses archives*, in «Le Livre. Revue du monde littéraire. Bibliographie rétrospective», II, 1881, pp. 11-24, 42-54, 105-13 e 135-46; Friedrich Wilhelm Barthold, *Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanova's Memoiren*, cit.; Alessandro D'Ancona, *Un avventuriere del secolo XVIII. Giacomo Casanova e le sue Memorie*, in «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», Seconda Serie, XXXI, 3, 1882, pp. 385-428; XXXIV, 15, 1882, pp. 423-53; e Arthur Symons, *Casanova at Dux. An Unpublished Chapter of History*, in «The North American Review», CLXXV, 550, 1902, pp. 329-46.

[46](#)

Uzanne, *Papiers inédits de Jacques Casanova*, cit., p. 87.

[47](#)

In realtà, come indica lo stesso D'Ancona, i rapporti e l'atto di arresto erano già stati scoperti e pubblicati da Ettore Mola nel suo *Giacomo Casanova e la Repubblica di Venezia. Documenti inediti* (in «Rivista europea. Rivista internazionale», Nuova Serie, 23, XII, 23, 1881, pp. 850-69); il conto fu invece ritrovato da Rinaldo Fulin, che lo riprodusse in *Giacomo Casanova e gl'Inquisitori di Stato. Ricerche* (in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze,

Lettere ed Arti», V, 3, 1876-1877, pp. 541-73).

[48](#)

«Mercure de France», 1903 (N. d.A.). Muratov, evidentemente, lesse l'articolo in francese: Arthur Symons, *Casanova à Dux. Un chapitre d'histoire inédit*, in «Mercure de France», XLVIII, 166, 1903, pp. 60-88.

[49](#)

In tedesco nel testo.

[50](#)

Casanova, *Mémoires*, cit., vol. I, pp. 252-53.

[51](#)

Ibid., p. 311.

[52](#)

Ibid., vol. II, p. 109.

[53](#)

Ibid., p. 119.

[54](#)

Ibid., vol. I, p. 12.

[55](#)

Ibid., vol. VI, p. 159.

[56](#)

Ibid., vol. IX, pp. 242-43.

[57](#)

Ibid., vol. III, p. 86.

[58](#)

Ibid., vol. VI, pp. 220 e 229.

[59](#)

Ibid., vol. X, pp. 390 e 392.

[60](#)

Ibid., vol. VI, p. 375.

[61](#)

In italiano nel testo.

[62](#)

Ibid., vol. IV, p. 423.

[63](#)

In italiano nel testo. *Ibid.*, vol. VII, p. 90.

[64](#)

Ibid., vol. IV, p. 299.

[65](#)

D'Ancona, *Un avventuriere del secolo XVIII*, cit., XXXI, 3, 1882, pp. 405 e 404. L'autore riporta un passo da un rapporto dell'11 novembre 1754 (si veda Mola, *Giacomo Casanova e la Repubblica di Venezia*, cit., pp. 855-56).

[66](#)

Riprodotta in D'Ancona, *Un avventuriere del secolo XVIII*, cit., XXXI, 3, 1882, p. 406. Per il passo originale, si veda *Souvenirs de la Marquise de Créquy de 1710 à 1803*, nuova ediz. riveduta, corretta e aumentata, Paris, 1873, vol. III, p. 60.

[67](#)

Casanova, *Mémoires*, cit., vol. VII, p. 155.

[68](#)

Ibid., vol. X, p. 370.

[69](#)

Ibid., vol. IX, p. 419.

[70](#)

Si veda *ibid.*, vol. X, p. 136. Si tratta della *Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Houssaie* (Amsterdam, 1769), scritta da Casanova a fini precipuamente utilitaristici, nella speranza di guadagnarsi l'indulto da parte delle autorità veneziane.

[71](#)

Ibid., vol. IX, pp. 210 e 212.

[72](#)

Ibid., vol. I, p. 11.

[73](#)

Ibid., vol. VII, p. 190, e vol. VIII, p. 411; non si sono trovate altre ricorrenze.

[74](#)

Ibid., vol. I, p. 255.

[75](#)

Ibid., pp. 368 e 365.

[76](#)

Ibid., vol. II, p. 64.

[77](#)

Il «poema in due atti» *Der Abenteurer und die Sangerin oder Die Geschenke des Lebens*, rappresentato per la prima volta nel 1899, era gia stato pubblicato in russo in due diverse traduzioni, nel 1906 e nel 1908.

[78](#)

Ibid., p. 207.

[79](#)

Ibid., vol. III, pp. 72 e 87.

[80](#)

Ibid., p. 64.

[81](#)

Ibid., p. 92.

[82](#)

Ibid., p. 113.

[83](#)

Ibid., vol. VI, pp. 362-63.

[84](#)

Ibid., vol. VII, p. 147.

[85](#)

Ibid., p. 408.

[86](#)

Marianna Corticelli aveva all'epoca tredici anni, ossia era «piccola» di eta, oltre che di corporatura.

[87](#)

Ibid., vol. VIII, p. 238.

[88](#)

Ibid., p. 407.

[89](#)

Ibid., pp. 433-35. Il passo di Voltaire, cui Casanova fa riferimento, si legge nella voce «Bene, tutto  bene» del *Dizionario filosofico*.

[90](#)

Ibid., vol. IX, pp. 52-53.

[91](#)

Ibid., pp. 82 e 127.

[92](#)

Ibid., p. 175.

[93](#)

Ibid., pp. 136-37.

[94](#)

Ibid., p. 187.

[95](#)

Ibid., p. 190.

[96](#)

Ibid., vol. X, pp. 157 e 156.

[97](#)

Symons, *Casanova at Dux*, cit., pp. 343 e 344.

[98](#)

Casanova, *Mémoires*, cit., vol. IX, pp. 17-18.

[99](#)

Ibid., vol. I, pp. 15-16.

[100](#)

Ibid., vol. III, p. 34. Secondo i Vangeli, mentre tentava di opporsi all'arresto di Gesù, con la spada Pietro staccò l'orecchio a un servo del sommo sacerdote Caifa, di nome Malco (si veda *Vangelo secondo Giovanni*, 18, 10-11).

[101](#)

Casanova, *Mémoires*, cit., vol. VIII, pp. 50-51.

[102](#)

In italiano nel testo.

[103](#)

Ibid., vol. X, p. 383.

[104](#)

Ibid., pp. 383-84.

[105](#)

In italiano nel testo.

[106](#)

Ibid., p. 384.

[107](#)

Ibid., pp. 386-87.

[108](#)

In italiano nel testo. Petrarca, *Canzoniere*, CCCLXVI, 63.

II. VERSO FIRENZE

LA CHIESA DELL'ARENA

[1](#)

Dal 1881, quando passò al comune di Padova, la cappella fu in realtà oggetto di restauri abbastanza radicali. La commissione incaricata, tuttavia, puntò su un'opera di pulitura e consolidamento delle pitture, vietando espressamente qualsiasi intervento di reintegrazione.

[2](#)

Cioè il *Corteo nuziale di Maria*.

[3](#)

Si veda Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, NewYork-London, 1896, p. 114.

[4](#)

Si veda Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano, 1901-1940, vol. V: *La pittura del Trecento e le sue origini*, 1907, p. 297.

[5](#)

Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885.

[6](#)

Il lettore incontrerà spesso, in questo libro, riferimenti ai testi del grande studioso d'arte americano Bernard Berenson. Tra i saggi contemporanei sull'arte italiana, i suoi lavori *The Florentine Painters of the Renaissance*, *The Venetian Painters of the Renaissance*, *The Central Italian Painters of the Renaissance* e *North Italian Painters of the Renaissance* sono senz'altro i migliori, e per metodologia d'indagine vanno considerati degli autentici classici (N.d.A.). Muratov avrebbe voluto tradurre e pubblicare le opere di Berenson in Russia, ma solo il volume sui pittori fiorentini, per il quale scrisse anche la prefazione, vide la luce (Bernard Bernson, *Flo rentijskie živopiscy Vozroždenija*, Sacharov, Moskva, 1923).

[7](#)

Si veda Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, cit., pp. 5-6.

[8](#)

Ibid., p. 19.

ANDREA MANTEGNA

[1](#)

Mantegna ricevette la commessa per decorare la cappella della famiglia Ovetari nel 1448, all'età di diciassette anni (fu il fratello Tommaso a firmare il contratto, per conto dell'artista ancora minorenni). Il lavoro si protrasse, in due fasi, fino al 1457. Gran parte degli affreschi fu distrutta dal bombardamento del 1944.

[2](#)

In realtà non è Vasari a fornire questi ragguagli, bensì i curatori delle *Vite* (si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., vol. III, 1878, p. 386, nota 1).

[3](#)

Sempre i curatori delle *Vite* scrivono che Squarcione «formò 137 allievi» (*ibid.*, p. 385, nota 4).

[4](#)

Mantegna, nato nel 1431, fu adottato da Squarcione e accolto nella sua bottega come apprendista in un periodo compreso tra la fine del 1441 e il 1445 (si veda Vittorio Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, Istituto veneto di arti grafiche, Venezia, 1908, p. 50).

[5](#)

Victor Golubew, *Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British museum*, 2 voll., Van Oest, Bruxelles, 1908-1912.

[6](#)

Si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. III, cit., p. 391. Sulla questione, tuttavia, gli

studiosi non sono concordi.

[7](#)

Il *Martirio di San Cristoforo*, dipinto molto danneggiato nella parte inferiore, al punto che i dettagli descritti da Muratov sono ormai quasi indistinguibili.

[8](#)

Si tratta del pittore francese Louis Laguerre, emigrato in Inghilterra nel 1683 e incaricato del lavoro da re Guglielmo III intorno al 1700. Alle sue «malefatte» si cercò di porre rimedio con restauri parziali nel 1910 e nella prima metà degli anni Trenta, fino al recupero quasi completo realizzato tra il 1962 e il 1974.

[9](#)

S'intende la *Crocifissione*, requisita da Napoleone nel 1797.

[10](#)

Così si legge in una monografia inglese che Muratov citò nella prima edizione di *Immagini dell'Italia* (si veda Maud Cruttwell, *Andrea Mantegna*, G. Bell and Sons, London, 1901, p. 28). In realtà Bona Sforza, duchessa di Milano, «mandò disegni per una pittura con piccole figure; ma il Mantegna si mostrò poco disposto» (Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., vol. VII: *La pittura del Quattrocento*, tomo III, 1914, p. 95).

[11](#)

Nel 1489-1490 Mantegna affrescò la cappella di Villa del Belvedere, demolita nel XVIII secolo.

[12](#)

Muratov si rifà anche qui a Cruttwell (si veda *Andrea Mantegna*, cit., p. 40), che a sua volta riporta una notizia tratta da Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, cit., vol. I, pp. 70-71.

[13](#)

Il primo dipinto risale al 1497; il secondo, meglio noto come *Trionfo della Virtù*, venne portato a termine nel 1502. Entrambi furono acquisiti dal cardinale Richelieu attorno al 1627.

FERRARA E I SUOI ARTISTI

[1](#)

In italiano nel testo.

[2](#)

È verosimile che Muratov conoscesse il saggio di Carducci *La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara* (3^a ediz. accresciuta e corretta, in *Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso. Studi*, Zanichelli, Bologna, 1905), del quale il presente capitolo riecheggia alcune idee (cfr. in proposito Marina Rossi Varese, «*Ferrara e i suoi artisti*» di Pavel Muratov, in «*Musei Ferraresi. Bollettino Annuale*», XV, 1985-1987, pp. 109-12). Nella prima edizione di *Immagini dell'Italia*, inoltre, Muratov indicava come fonte di riferimento essenziale e circostanziata il saggio di Gustave Gruyer *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este* (Paris, 1897).

[3](#)

Si veda Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel, 1860, p. 47.

[4](#)

In italiano nel testo.

[5](#)

Ossia Lucrezia e Leonora d'Este, sorelle di Alfonso II. Tuttavia, l'ipotesi di un sentimento provato da Lucrezia per il Tasso e da questi, invece, per Leonora (cfr. in proposito Pier Leopoldo Cecchi, *Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XVI*, Firenze, 1877, pp. 94-104) rappresenta una forzatura.

[6](#)

La sua prolificità diede luogo a un proverbio popolare: «Di qua e di là dal Po, tutti figli di Niccolò».

[7](#)

Il Salone dei Mesi fu decorato per volere di Borso d'Este negli anni 1468-1470. La paternità del Cossa fu comprovata da una lettera dell'artista reperita nell'Archivio di Stato di Modena (si veda Adolfo Venturi, *Ein Brief des Francesco del*

Cossa, in «Kunstfreund», 9, 1885, pp. 129-34).

[8](#)

Si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. III, cit., p. 133. Oggi si ritiene più verosimile che Costa fosse stato allievo di Cosmè Tura e di Ercole de' Roberti.

[9](#)

L'anno di nascita dell'artista, stabilito in base ai documenti, è il 1436. Si spense nel 1478.

[10](#)

Piero della Francesca fu attivo a Ferrara alla fine degli anni Quaranta, ed eseguì degli affreschi anche al Castello estense, su commissione del marchese Lionello. Ogni traccia del suo passaggio è purtroppo scomparsa.

[11](#)

Muratov scrisse poco prima del X Congresso internazionale di storia dell'arte, svoltosi a Roma nel 1912: fu in quell'occasione che Aby Warburg espose per la prima volta la propria esegesi iconologica del ciclo (si veda *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma*, Maglione & Strini, Roma, 1922, pp. 179-93).

[12](#)

La scena descrive il Palio di San Giorgio, in occasione del quale, su via Grande, le otto contrade ferraresi si sfidavano in una gara di corsa aperta a tutti.

[13](#)

Si tratta in realtà di personificazioni dei «decani», che in astrologia rappresentavano le trentasei porzioni della sfera celeste e «presiedevano alle forme di vita nate nei periodi sotto il loro controllo; erano inoltre assimilati ... ai segni dello zodiaco, tre decani per ogni segno, del quale rappresentavano le tre "facce"» (Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, University of Chicago Press, Chicago, 1964, p. 46).

[14](#)

In francese nel testo.

[15](#)

Muratov fa riferimento alla fascia inferiore di *Aprile*, dove, in basso sulla destra, il duca è raffigurato nell'atto di donare una moneta al giullare di corte.

[16](#)

S'intende *Polimnia*, dipinto a tempera conservato alla Gemäldegalerie di Berlino; databile attorno al 1460, è oggi attribuito a un Anonimo ferrarese.

[17](#)

La predella faceva parte del *Polittico Griffoni*, smembrato in vari musei nel Settecento. Il Cossa è riconosciuto come autore del polittico, mentre la predella è certamente opera di Ercole de' Roberti.

[18](#)

Si tratta rispettivamente della *Pala dei Mercanti*, risalente al 1474, e della *Madonna del Baraccano*, opera d'inizio Quattrocento che il Cossa restaurò e ridipinse nel 1472.

[19](#)

I documenti suggeriscono una data di realizzazione posteriore al 1481, quindi almeno tre anni dopo la morte dell'artista: è pertanto improbabile che tale vetrata fosse stata concepita dal Cossa (cfr. Guido Zucchini, *La chiesa di San Giovanni in Monte di Bologna*, Azzoguidi, Bologna, 1914, pp. 84-85).

[20](#)

A tutt'oggi la questione relativa alla paternità degli altri affreschi è aperta, ma si tende a escludere una partecipazione (sia diretta che indiretta, come coordinatore) di Cosmè Tura. Per *Settembre*, tuttavia, spunta di nuovo il nome di Ercole de' Roberti, al quale Muratov dedicherà alcune righe.

[21](#)

Nel 1712, «per minacciata rovina come asserirono o meglio per consenso allo stile del secolo», nella cattedrale di San Giorgio Martire ebbero inizio prolungati e radicali lavori di ristrutturazione, condotti a quanto pare «con peccaminosa

sconsideratezza» (Giuseppe Agnelli, *Ferrara e Pomposa*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 3ª ediz. riveduta, 1906, p. 28).

[22](#)

Le tempere, oggi conservate nel Museo della Cattedrale, ornavano un tempo le ante dell'organo.

[23](#)

È probabile che, all'epoca in cui Muratov visitò la cattedrale, la grossa pera a destra della testa di san Giorgio non fosse discernibile.

[24](#)

Come si evince dalle note precedenti, questa convinzione si deve agli svariati errori di attribuzione di cui era stato vittima l'artista.

[25](#)

Rispettivamente la *Pala di Santa Maria in Porto*, conservata alla Pinacoteca di Brera, e due frammenti dalla predella della *Pala di San Giovanni in Monte*, esposti alla Gemäldegalerie di Dresda.

[26](#)

Gli israeliti raccolgono la manna, alla National Gallery.

[27](#)

L'anno di nascita, tuttora incerto, si colloca all'inizio degli anni Cinquanta. La morte avvenne nel 1496.

[28](#)

In realtà Francia si era formato da Francesco Squarcione; con Costa avrebbe collaborato in seguito.

[29](#)

Rossetti progettò il palazzo per Sigismondo d'Este nel 1492. I lavori di costruzione furono ultimati nel 1503.

[30](#)

Per la precisione i due palazzi si trovano uno accanto all'altro, sullo stesso lato di corso Ercole I d'Este, separati da corso Rossetti.

[31](#)

Gli stucchi, opera dello scultore Domenico di Paris e del pittore Buongiovanni da Geminiano, furono commissionati

nel 1467.

[32](#)

A tutt'oggi gli affreschi sono attribuiti ad anonimi artisti ferraresi.

[33](#)

In breve: dal 1483 (anno della morte del proprietario, il mercante ferrarese Giovanni Romei) il palazzo passò in eredità al contiguo monastero del Corpus Domini; con la soppressione delle congregazioni ecclesiastiche, voluta da Napoleone nel 1798, fu temporaneamente trasformato in caserma; a seguito dell'alluvione del 1872, ospitò alcune famiglie di sfollati; infine, nel 1897, venne in proprietà del ministero, che nel 1910 diede avvio ai primi lavori di restauro.

BOLOGNA

[1](#)

In italiano nel testo.

[2](#)

In italiano nel testo.

[3](#)

In italiano nel testo.

[4](#)

In italiano nel testo.

[5](#)

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, 3^a ediz., 1826, vol. I, p. 231.

[6](#)

Enzo di Sardegna, o di Svevia, fu vicario imperiale in Italia per conto del padre Federico II Hohenstaufen. Nel 1249, in seguito alla sconfitta contro i guelfi nella battaglia di Fossalta, venne condannato alla reclusione a vita a Bologna. Nei ventitré anni di prigionia, trascorsi in condizioni peraltro piuttosto «confortevoli», curò una redazione del *De arte venandi cum avibus* di Federico II e compose versi nella

tradizione della scuola siciliana.

[7](#)

Si veda Charles Robert Leslie, Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds: with Notices of Some of His Contemporaries*, London, 1865, vol. I, pp. 471-79, e Joshua Reynolds, *Sir Joshua Reynolds' Notes and Observations on Pictures, Chiefly of the Venetian School, Being Extracts from His Italian Sketch Books*, London, 1859, pp. 12-17. Il viaggio in Italia di Reynolds ebbe luogo tra il 1749 e il 1752.

[8](#)

In italiano nel testo. Si veda Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678.

[9](#)

Si vedano le parole indirizzate al lettore in Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686, pp. 1-36. Il testo fu inserito nella riedizione del 1841 di *Felsina pittrice*.

[10](#)

John Ruskin, *Modern Painters*, George Allen, London, 1906, vol. I: *Of General Principles, and of Truth*, p. 93.

[11](#)

In italiano nel testo.

[12](#)

S'intende la tela *Amor sacro e Amor profano*, conservata presso il Museo nazionale di San Matteo, la cui collezione era all'epoca ospitata nell'ex convento di San Francesco.

[13](#)

In francese nel testo.

[14](#)

Si veda Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., vol. I, p. 358. Stando a quanto scrive l'autore, Tintoretto non fece che confermare un suggerimento già espresso da Prospero Fontana, maestro di Ludovico Carracci.

[15](#)

In italiano nel testo.

[16](#)

Ibid., p. 159. Manca l'ultima terzina: «Ma senza tanti studi, e tanto stento, / Si ponga solo l'opre ad imitare, / Che quì

lascioci il nostro Nicolino».

[17](#)

In francese nel testo.

[18](#)

Joshua Reynolds, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, London, 1842. Si tratta di quindici lezioni che l'artista tenne alla Royal Academy of Arts di Londra tra il 1769 e il 1790.

[19](#)

Ibid., p. 40 (discorso III).

[20](#)

Ibid., p. 20 (discorso II).

[21](#)

Luciano di Samosata, *Opere di Luciano voltate in italiano da Luigi Settembrini*, Firenze, vol. II, 1862, pp. 254-55 (passo tratto dal dialogo *Le immagini*).

[22](#)

Maurice Barrès, *Le Roman de l'énergie nationale. L'Appel au soldat*, Paris, 1900, pp. 19-20.

[23](#)

Loc cit.

[24](#)

Si veda Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., vol. II, pp. 72-73, dove tuttavia si legge: «Fu comunemente tenuto per vergine, non avendo mai dato un minimo scandalo, et essendosi sempre mostrato un marmo alla presenza, e contemplazione di tante belle giovani, che gli servirono di modello, ed in ritrar le quali mai volle ridursi solo». Forse Muratov trasse una conclusione errata mettendo insieme questo passo con un altro: «Temette egli sempre... di stregherie, non volendo perciò donne in casa, abborrendo trattar con esse, e spacciandosene ben presto» (*ibid.*, p. 67).

[25](#)

Nestor Vasil'evič Kukol'nik (1809-1868), prolifico romanziere, poeta e drammaturgo, tra il 1832 e il 1833 compose la fantasia drammatica in versi *Giulio Mosti*, nella quale tra i protagonisti figurano Domenichino, Francesco Albani e Ludovico Carracci.

[26](#)

In italiano nel testo.

[27](#)

In italiano nel testo.

[28](#)

In italiano nel testo.

[29](#)

In italiano nel testo.

[30](#)

In italiano nel testo.

MAUSOLEO

[1](#)

Muratov si riferisce, in particolare, alla Basilica Ursiana (cfr. anche Paolo Muratoff, *La pittura bizantina*, Valori plastici, Roma, 1928, p. 62). Consacrata nel 407, essa venne demolita per volere dell'arcivescovo di Ravenna nel 1734: al suo posto fu edificata l'attuale cattedrale della Resurrezione.

[2](#)

S'intende il Battistero Neoniano, o degli Ortodossi.

[3](#)

Cfr. *ibid.*, p. 81, dove l'autore, con maggior convinzione, attribuisce la paternità di gran parte dei mosaici a «onesti Ravennati».

[4](#)

Muratov ebbe la fortuna di godere tra i primi di una «felice innovazione», ossia l'applicazione, nel 1908, di lastre di alabastro alle finestre, per attenuare la luce.

[5](#)

Galla Placidia morì a Roma, dove fu anche sepolta. Muratov si rifà a una leggenda, secondo la quale l'imperatrice aveva richiesto di essere imbalsamata e riportata a Ravenna; la salma sarebbe rimasta nel mausoleo per più di mille anni, finché nel 1577, per gioco, alcuni ragazzini avrebbero infilato una candela accesa nel sarcofago, mandando tutto a

fuoco (cfr. ad esempio Ferdinand Gregorovius, *Wanderjahre in Italien*, Leipzig, vol. IV: *Von Ravenna bis Mentana*, 1871, p. 10).

[6](#)

Negli anni Sessanta del VI secolo, le figure in questione sostituirono preesistenti cortei di dignitari ostrogoti. Anche qui, tuttavia, il coinvolgimento di mosaicisti stranieri appare poco probabile: è verosimile, piuttosto, che le corporazioni ravennati avessero a disposizione oggetti bizantini sui quali esemplare il proprio lavoro.

[7](#)

S'intendono campanile (ricostruito nel 1688, dopo un terremoto) e contrafforti, aggiunti al corpo della basilica tra il IX e l'XI secolo.

[8](#)

Procopio di Cesarea raccontò, in modo molto esplicito, in cosa consistesse questa parodia del mito di Leda: «Con indosso solo questo [perizoma, Teodora] si stendeva a terra supina; quindi dei servi, espressamente addetti a tale incarico, spargevano sul suo pube dei semi di orzo, che alcune oche ammaestrate beccavano a uno a uno» (*Storia segreta*, IX, 20-21).

[9](#)

Si veda Charles Diehl, *Théodora, impératrice de Byzance*, De Boccard, Paris, 1904, p. 122.

[10](#)

A essa Carducci s'ispirò per la ballata *La leggenda di Teodorico*, contenuta nel libro sesto delle *Rime nuove*. La fonte originaria è, però, nei *Dialoghi* di Gregorio Magno (libro quarto, cap. XXX).

[11](#)

Si veda Gregorovius, *Wanderjahre in Italien*, vol. IV, cit., p. 20.

[12](#)

Secondo una cronaca del IX secolo, dopo tre anni di assedio una processione di ravennati uscì dalle porte della città per implorare la pace a Teodorico (si veda *Agnelli qui et*

Andreas. Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, in Scriptorum rerum Langobardicarum et Italicarum. Saec. VI-IX, Hannover, 1878, p. 303).

[13](#)

A partire dal XVI secolo, a Sant'Apollinare in Classe vennero effettuati diversi interventi d'integrazione, sia pittorica che musiva. Solo alla fine dell'Ottocento ebbe inizio una serie di restauri secondo metodi più moderni, ancora in corso quando Muratov soggiornò a Ravenna.

[14](#)

Si veda Gregorovius, *Wanderjahre in Italien*, vol. IV, cit., pp. 35 sgg.

[15](#)

La chiesa è stata completamente distrutta dai bombardamenti nel 1944.

[16](#)

In italiano nel testo. Dante, *Paradiso*, XXI, 122-123. Le citazioni dalla *Divina Commedia* seguiranno sempre il testo stabilito nell'edizione curata da A.M. Chiavacci Leonardi (Mondadori, Milano, 1991-1994).

[17](#)

«In quel loco fu' io Pietro Damiano, / e Pietro Peccator fu' ne la casa / di Nostra Donna in sul lito adriano» (*ibid.*, 121-123). Secondo l'ipotesi più accreditata, al verso 122 si parla sempre di san Pier Damiani in una seconda e diversa fase della sua vita, e non del canonico Pietro, erroneamente ritenuto membro della famiglia Onesti. Comunque sia, quest'ultimo, vissuto a cavallo tra XI e XII secolo, certo non poté essere il fondatore della chiesa, edificata prima dell'anno Mille (ma all'epoca di Muratov si credeva altrimenti: cfr. Ricci, *Ravenna*, cit., p. 46). Va inoltre detto che, secondo alcuni studiosi, Dante si riferiva in realtà a Santa Maria di Portonovo, nei pressi di Ancona.

[18](#)

Si veda Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, cit., pp. 938-39. Attualmente gli affreschi, datati tra il 1328 e il 1345, sono attribuiti a Pietro da Rimini o a un anonimo «Maestro di

Santa Maria in Porto Fuori».

[19](#)

Si veda Boccaccio, *Decamerone*, V, 8. Muratov, che ne riparlerà anche più avanti (si veda sotto, p. 239), l'avrebbe tradotta e inserita nella raccolta di novelle in due volumi (e tre parti) che curò dopo la prima edizione di *Immagini dell'Italia (Novelly ital'janskogo Vozroždenija. Izbrannye i perevedënnye P. Muratovym* [Novelle del Rinascimento italiano. Scelte e tradotte da P. Muratov], Nekrasov, Moskva, vol. I, 1912, parte prima: *Novellisty trečento* [Novellisti del Trecento]).

[20](#)

«Qui ho con me i miei cavalli ... e ogni giorno cavalco ... nella *Pineta*, scenario della novella di Boccaccio» (lettera a John Murray del 29 giugno 1819, da Ravenna). Si veda anche *Don Juan*, III, 105-106.

[21](#)

In italiano nel testo.

III. FIRENZE

DA SAN MINIATO

[1](#)

In italiano nel testo.

[2](#)

La lapide si trova nello spiazzo antistante la «scalea» che, da porta San Miniato, sale fino a Monte alle Croci.

[3](#)

In italiano nel testo.

[4](#)

In italiano nel testo.

[5](#)

Piazzale Michelangelo, dove nel 1875 si trovò modo di «riciclare» la copia in bronzo del *David* che due anni prima, suscitando profondo malcontento tra i fiorentini, era stata

collocata davanti a Palazzo Vecchio per sostituire l'originale, trasferito nella Galleria dell'Accademia.

[6](#)

Il riferimento è a due episodi di malversazione avvenuti a Firenze prima dell'esilio di Dante: nel 1299 il priore Nicola Acciaiuoli falsificò il registro degli atti notarili del Comune per cancellare una testimonianza scomoda; nel 1283 si scoprì che il camerlengo Donato dei Chiaramontesi aveva tolto una doga allo staio per la misurazione pubblica del sale, diminuendone la capacità a scopo di lucro.

[7](#)

Muratov allude qui a un passo dantesco parafrasato anche da Puškin nella *Donna di picche*: «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Paradiso*, XVII, 58-60).

[8](#)

In italiano nel testo.

[9](#)

In italiano nel testo. Dante, *Purgatorio*, XXIV, 73.

[10](#)

In italiano nel testo.

[11](#)

Si veda *ibid.*, IV, 106 sgg.

[12](#)

In italiano nel testo.

[13](#)

«I' mi volsi a man destra, e puosi mente / a l'altro polo, e vidi quattro stelle / non viste mai fuor ch'a la prima gente» (*ibid.*, I, 22-24).

[14](#)

In italiano nel testo.

[15](#)

S'intende la *Madonna della Cintola* nella chiesa di San Niccolò Oltrarno, della quale Muratov riparlerà più avanti (si veda sotto, p. 242). L'attribuzione dell'affresco, datato attorno alla metà del XV secolo, è tuttora dubbia: si parla, in particolare, di Piero Pollaiuolo.

[16](#)

Citazione dal *Boris Godunov* di Puškin, dove padre Pimen parla del suo lavoro di cronista: «Un giorno un monaco indubre / troverà la mia opera scrupolosa, anonima, / come me accenderà il suo lume / e, smossa dai fogli la polvere dei secoli, / ricopierà questi fedeli resoconti...».

[17](#)

Cioè la Sagrestia Nuova nella basilica di San Lorenzo, commissionata a Michelangelo per dare degna sepoltura agli esponenti più importanti della dinastia dei Medici.

[18](#)

Robert Browning, *The Ring and the Book*, 4 voll., London, 1868-1869.

[19](#)

Nel primo libro del poema l'autore racconta il ritrovamento del manoscritto contenente gli atti del processo che venne celebrato a Roma nel 1698 contro il conte Guido Franceschini, il quale fu condannato a morte per omicidio (si veda *The Old Yellow Book, Source of Browning's The Ring and the Book*, a cura di Charles W. Hodell, Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C., 1908).

[20](#)

In italiano nel testo.

[21](#)

La targa, scritta da Niccolò Tommaseo, venne posta nel 1861, anno della morte di Elizabeth Barrett. I Browning avevano vissuto a Casa Guidi per quattordici anni, a partire dal 1847.

[22](#)

In italiano nel testo.

[23](#)

In italiano nel testo.

[24](#)

In italiano nel testo.

IL QUATTROCENTO

1

Si veda Dante, *Inferno*, X, 108.

2

La Porta del Paradiso nel battistero di Firenze, inaugurata nel 1452, dopo ventisette anni di lavori.

3

Nel 1504 il gonfaloniere Pier Soderini commissionò ai due artisti le decorazioni per il Salone dei Cinquecento, a Palazzo Vecchio. Gli affreschi, tuttavia, non furono mai realizzati, e i cartoni originali, definiti da Benvenuto Cellini «la scuola del mondo», andarono perduti (si veda in proposito Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., vol. IX: *La pittura del Cinquecento*, tomo I, 1925, pp. 33-37 e 720-30).

4

Riferimento alle *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino (Firenze, 1480 ca.). Protagonisti di questo dialogo neoplatonico in quattro libri, ambientato nel monastero di Camaldoli nel 1468, sono lo stesso Landino, suo fratello Pietro, Giuliano e Lorenzo de' Medici, Alamanno Rinuccini, Pietro e Donato Acciaiuoli e Marsilio Ficino.

5

Si veda Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., vol. VI: *La scultura del Quattrocento*, 1908, pp. 238-39.

6

Giorgio Vasari, *Vita di Lorenzo Ghiberti scultore fiorentino*, a cura di Carl Frey, Berlin, 1886, pp. 56-57 (le interpolazioni in corsivo tra parentesi sono di Frey).

7

Muratov rimanda a un dettaglio dell'*Adorazione dei Magi*, dipinta da Gentile da Fabriano per la basilica di Santa Trinita e oggi esposta agli Uffizi.

8

Al Beato Angelico Muratov avrebbe dedicato un'intera monografia (Paolo Muratoff, *Frate Angelico*, Valori plastici, Roma, 1929).

9

Così Vasari nel capitolo «Donato, scultore fiorentino»: «Era

liberalissimo ... mai stimò danari, tenendo quegli in una sporta con una fune al palco appiccato, onde ogni suo lavorante ed amico pigliava il suo bisogno, senza dirgli nulla» (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., vol. II, 1878, p. 420).

[10](#)

«Imperocché, dilettrandosi d'ogni cosa, a tutte le cose mise le mani, senza guardare che elle fossero o vili o di pregio» (*ibid.*, p. 425).

[11](#)

La cosiddetta *Sant'Anna Metterza*, originariamente pala d'altare della chiesa fiorentina di Sant'Ambrogio. Quando Masaccio la dipinse, attorno al 1424, era attivo da almeno due anni.

[12](#)

S'intende la tavola *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*.

[13](#)

Il ciclo della Cappella Brancacci, nella chiesa fiorentina di Santa Maria del Carmine.

[14](#)

Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, [cit., p. 30] (*N.d.A.*).

[15](#)

Nel 1891, negli spazi dell'ex monastero delle benedettine sopravvissuti a demolizioni e riattamenti, fu inaugurato il Museo di Andrea del Castagno, oggi Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia.

[16](#)

Per via della clausura delle monache, l'opera rimase sconosciuta agli storici dell'arte almeno fino al 1864, anno in cui il monastero fu definitivamente soppresso.

[17](#)

Attorno al 1450 l'artista aveva realizzato per la Villa Carducci-Pandolfini di Legnaia il *Ciclo degli uomini e donne illustri*.

[18](#)

Scoperti nel 1847 sotto uno strato d'intonaco, gli affreschi vennero staccati, esposti dal 1865 al Museo del Bargello e, in seguito, trasferiti al Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, dove rimasero fino all'alluvione del 1966 (oggi si trovano agli Uffizi). Ulteriori porzioni dell'opera, individuate nella villa a metà Novecento, sono state invece restaurate e conservate in loco.

[19](#)

Committente dell'opera fu il gonfaloniere di giustizia Filippo Carducci. I Pandolfini subentrarono nella proprietà della villa più tardi, negli anni Settanta del XV secolo.

[20](#)

«Ma fu' io solo, là dove sofferto / fu per ciascun di tòrre via Fiorenza, / colui che la difesi a viso aperto» (Dante, *Inferno*, X, 91-93). Il riferimento è al Concilio di Empoli del 1260, quando Farinata degli Uberti si oppose alla proposta dei ghibellini pisani e senesi di radere al suolo Firenze.

[21](#)

Si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. II, cit., pp. 678-81 e relative note. Andrea del Castagno morì di peste nel 1457, mentre Veneziano si spense quattro anni più tardi, nel 1461.

[22](#)

Si tratta dell'affresco staccato *Crocifissione di Santa Maria degli Angeli*, spostato a Santa Maria Nuova nella seconda metà dell'Ottocento ed esposto agli Uffizi dal 1901 al 1912, anno in cui fu definitivamente trasferito nel Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia (si veda Marita Horster, *Andrea Del Castagno. Complete Edition with a Critical Catalogue*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1980, p. 182).

[23](#)

Nel 1462 Cosimo de' Medici incaricò Ficino d'istituire nella villa medicea di Careggi l'Accademia neoplatonica. Non ha invece fondamento la leggenda secondo cui egli, già nel 1439, immaginò un'accademia filosofica intesa a far risorgere la Scuola di Atene, designando a tale scopo come suo «profeta» Ficino, che allora aveva solo sei anni (cfr.

Arnaldo Della Torre, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Carnesecchi, Firenze, 1902, pp. 465 sgg.).

[24](#)

La nascita di Antonio Pollaiuolo, di cui tuttora non si conosce con precisione la data, si colloca in realtà tra il 1431 e il 1432.

[25](#)

Anche sull'apprendistato persistono dei dubbi: se la frequentazione delle botteghe degli artisti citati pare doversi escludere, è verosimile che Antonio Pollaiuolo si fosse avvicinato alla pittura attraverso il fratello Piero. La confusione tra i due, imputabile in primo luogo a Vasari, fu all'origine di svariati errori di attribuzione.

[26](#)

Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. III, cit., p. 299.

[27](#)

In italiano nel testo. Dal poemetto filosofico *De summo bono* (I, 5-6).

[28](#)

Ossia nella bottega del Verrocchio, dove si ritiene che Leonardo fosse entrato non prima del 1469.

[29](#)

Si veda Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, cit., pp. 50 sgg.

[30](#)

Ercole e l'Idra ed *Ercole e Anteo*, riproduzioni in scala di due tele (perdute) che l'artista aveva realizzato per Palazzo Medici Riccardi.

[31](#)

Questa è forse la conseguenza più clamorosa della confusione imputabile a Vasari: il *Martirio di San Sebastiano* della National Gallery va infatti ascritto a Piero Pollaiuolo.

[32](#)

Incisione a bulino, una copia della quale è conservata agli Uffizi, nel Gabinetto dei disegni e delle stampe.

[33](#)

Cioè *Ercole e Deianira*, dipinto a olio che Muratov dovette vedere in una riproduzione, poiché a metà Ottocento era stato acquisito dalla Yale University Art Gallery di New Haven.

[34](#)

Il cosiddetto *Parato di San Giovanni*, commissionato dall'Arte di Calimala per il battistero di San Giovanni e realizzato, in tessuto di seta policromo e filati d'oro, tra il 1466 e il 1488.

[35](#)

Anche queste sei tavole, commissionate dal Tribunale di Mercanzia, sono opera di Piero Pollaiuolo; Antonio forse partecipò al lavoro, ma non è dato sapere in quale misura.

[36](#)

Nel caso dell'*Arcangelo Raffaele e Tobiolo*, attribuito a Piero Pollaiuolo e conservato alla Galleria Sabauda, il coinvolgimento di Antonio nella realizzazione è considerato più verosimile.

[37](#)

S'intende il *Busto di giovane in armatura da parata*.

[38](#)

Per questo dipinto a tempera, datato attorno al 1450, di recente si è fatto il nome dello Scheggia, fratello minore di Masaccio. È quasi certo, tuttavia, che esso non decorasse un cassone, ma il pannello di uno schienale o di un forziere.

[39](#)

All'epoca, in realtà, le tre tavole del ciclo erano già disperse in diverse collezioni private, tra Vienna e Pietroburgo (cfr. Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Hiersemann, Leipzig, 1915, p. 123).

[40](#)

Commissionati da Lorenzo il Magnifico in occasione delle nozze tra Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini, i quattro pannelli furono concepiti da Botticelli ma realizzati, in gran parte, da artisti della sua bottega.

[41](#)

Si tratta di sei pannelli a tempera riconosciuti come opera

giovanile di Filippino Lippi, allievo di Botticelli.

[42](#)

Si veda Bernard Berenson, *Amico di Sandro*, in «Gazette des beaux-arts», XXI, 1899, pp. 459-71, e XXII, 1899, pp. 21-36.

[43](#)

L'opera - attestata da Vasari (si veda *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. II, cit., p. 593) - andò distrutta attorno al 1760, durante i lavori di restauro del coro.

[44](#)

Si veda Bernard Berenson, *Alessio Baldovinetti et la nouvelle madone du Louvre*, in «Gazette des beaux-arts», XX, 1898, pp. 39-54.

[45](#)

Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. II, cit., p. 595.

[46](#)

S'intende l'*Adorazione dei pastori* nel Chiostrino dei Voti, atrio della basilica della Santissima Annunziata.

[47](#)

Nel 1486, in vista di un ipotetico congresso filosofico universale, Giovanni Pico della Mirandola pubblicò a Roma le *Conclusiones sive theses DCCCC. Romae anno 1486 publice disputandae, sed non admissae*, per le quali concepì anche un prologo, l'orazione *De hominis dignitate*. Di lì a poco, tuttavia, le accuse di eresia lo obbligarono a riparare in Francia.

[48](#)

Per la cappella maggiore di Santa Maria Novella, nel 1485 il banchiere Giovanni Tornabuoni commissionò al Ghirlandaio una serie di affreschi con scene dalla vita di Maria e di san Giovanni Battista. Il ciclo fu integrato con i quattro evangelisti, due scene di santi domenicani, due scene raffiguranti i committenti e la famosa *Pala Tornabuoni*, in seguito smembrata e oggi dispersa in vari musei.

[49](#)

In italiano nel testo. Muratov cita, rispettivamente, la ballata

«*Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge...*» (v. 2) e la ripresa della celebre *Canzona di Bacco*.

[50](#)

Sulla base delle ricerche di Herbert Horne, la *Nascita di Venere* apparteneva a un altro Lorenzo de' Medici. Il quadro si trovava su una parete della sua villa e di fronte era appeso il *Pan* di Signorelli, che ora si trova al museo di Berlino. Quale uomo si doveva essere, per vivere in una stanza simile! (N.d.A.). Horne era riuscito a stabilire che il committente di Botticelli fu Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, detto il Popolano, proprietario della citata villa medicea di Castello e cugino del Magnifico (si veda Herbert P. Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, G. Bell and Sons, London, 1908, p. 59). Il dipinto di Luca Signorelli *Educazione di Pan* rimase distrutto a Berlino nel maggio 1945, durante l'incendio della Flakturm Friedrichshain.

[51](#)

In italiano nel testo. Dal poemetto *La caccia col falcone* (v. 15).

IL DESTINO DI BOTTICELLI

[1](#)

«Sandro Botticelli ... cognito tuttavia nelle quadrerie per molte pitture in piccole figurine ... dove talora si confonderebbe col Mantegna; tanto gli è simile. Valse ancora nel grande; siccome vedesi nella Sistina; ove pare che avanzi sé stesso» (Luigi Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*, Firenze, 1792, pp. 68-69). Muratov sembra ignorare che Stendhal plagio, con poche varianti, il testo di Lanzi (cfr. *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1817, vol. I, p. 118).

[2](#)

Si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed*

architettori, vol. III, cit., pp. 309-25.

[3](#)

In realtà Botticelli non ebbe alcun ruolo di coordinatore dei lavori: partito per Roma assieme a Rosselli, Perugino e il Ghirlandaio, tra il 1481 e il 1482 semplicemente realizzò, con la sua bottega, tre affreschi.

[4](#)

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270*, Roma, 1890, p. 38. A p. 25 Leonardo cita anche i Della Robbia.

[5](#)

Che questa *Venere*, conservata alla Gemäldegalerie di Berlino, fosse una replica realizzata dalla bottega di Botticelli era un'ipotesi recente: si veda Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, vol. III, 1893, p. 13. L'idea che un ospite dei Medici avesse commissionato la copia per proprio diletto, invece, è verosimilmente da ascrivere allo stesso Muratov.

[6](#)

La *Nascita di Venere* fu trasferita agli Uffizi nel 1815.

[7](#)

Nell'*Allegoria dell'Autunno* conservata al Museo Condé, la figura richiama quella della fanciulla che, nell'affresco della Cappella Sistina *Prove di Cristo*, porta una fascina di legna (si veda Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli*, cit., pp. 125-26).

[8](#)

Simonetta Vespucci morì all'età di ventitré anni. A parte un ritratto realizzato da Botticelli nel 1475, tutti i quadri che si ritengono ispirati alla sua proverbiale bellezza sono postumi.

[9](#)

Ossia il dipinto *Fortezza*, che andò a completare il ciclo delle *Virtù* di Piero Pollaiuolo menzionato in precedenza (si veda sopra, p. 238 e nota 35).

[10](#)

Oggi si dà per certo che le tre opere furono realizzate non

prima del 1482.

[11](#)

Muratov preferì credere a un amore ideale e non seguì Horne, che lo considerava invece una leggenda (cfr. *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli*, cit., pp. 52-54).

[12](#)

Il passo, tratto dal *Comento de' miei sonetti* (nel testo stabilito dall'edizione Einaudi, Torino, 1992), chiosa il primo sonetto: «*O chiara stella, che coi raggi tuoi...*».

[13](#)

Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, cit., p. 75.

[14](#)

Ibid., pp. 74-75.

[15](#)

Al Louvre sono conservati gli affreschi staccati del ciclo di Villa Lemmi. La National Gallery, invece, possiede diverse opere di Botticelli, ma Muratov, a giudicare da quanto si legge nel successivo paragrafo, intende *Venere e Marte*, che pure all'epoca era già uso definire non «quadro» ma «pannello», molto probabilmente destinato a decorazione di un letto (cfr. Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli*, cit., p. 140; A. Streeter, *Botticelli*, G. Bell and Sons, London, 1903, pp. 55-56).

[16](#)

Non è certo se si tratti delle nozze tra Lorenzo Tornabuoni e Giovanna degli Albizzi, che ebbero luogo nel 1486, presunta data di esecuzione degli affreschi, oppure di quelle tra Matteo degli Albizzi e Nanna Tornabuoni, avvenute attorno al 1484.

[17](#)

Si veda in proposito Aby Warburg, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»*, Hamburg-Leipzig, 1893. Il primo a evidenziare un legame tra le *Stanze per la giostra* di Poliziano e il dipinto di Botticelli era stato il filologo Adolf Gaspary (si veda *Geschichte der italienischen*

Literatur, Berlin, 1885, vol. II, pp. 232-33).

[18](#)

Si veda Warburg, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»*, cit., pp. 22 sgg.

[19](#)

Poggio Bracciolini aveva ritrovato il manoscritto del *De rerum natura* nel 1417, in un monastero tedesco. L'*editio princeps* fu pubblicata a Brescia nel 1473.

[20](#)

In italiano nel testo.

[21](#)

In francese nel testo. *Pensieri*, III, 206 (Brunschvicg).

[22](#)

Walter Pater, *The Renaissance*. [*Studies in Art and Poetry*, London-New York, 1893, pp. 53-65] (N.d.A.).

[23](#)

Ibid., p. 59.

[24](#)

Ibid., p. 60.

[25](#)

«[A Fiorenza,] per essere persona sofisticata, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo» (Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. III, cit., p. 317).

[26](#)

Pater, *The Renaissance*, cit., pp. 62-63.

[27](#)

Streeter, *Botticelli*, cit., p. 31. L'autore cita due espressioni di Pater (cfr. *The Renaissance*, cit., p. 58).

[28](#)

In italiano nel testo. *Inferno*, III, 38-39.

LO SPIRITO IMPRIGIONATO

[1](#)

In francese nel testo.

[2](#)

«Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso» (*Rime*, CCXLVII). Nell'epigramma, scritto in risposta alla quartina elogiativa di Giovanni Strozzi *Sopra la Notte del Buonarrotto*, Michelangelo dà voce alla statua della *Notte* collocata sopra la tomba di Giuliano de' Medici.

[3](#)

In italiano nel testo.

[4](#)

In italiano nel testo.

[5](#)

Così, in effetti, si chiama la scultura, e così la definisce già Vasari (si veda *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, cit., vol. VII, 1881, p. 196). Anche il nome *Sera*, con cui Muratov designa la seconda figura allegorica collocata sulla tomba di Lorenzo il Magnifico, è in realtà impreciso: la scultura è nota solitamente come *Crepuscolo*.

[6](#)

Si veda Pater, *The Renaissance*, cit., p. 78.

[7](#)

Si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. VII, cit., p. 137.

[8](#)

Pater, *The Renaissance*, cit., p. 80.

[9](#)

In realtà il blocco di marmo era rimasto per trentacinque anni nei magazzini dell'Opera di Santa Maria del Fiore.

[10](#)

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Seemann, Leipzig, 1904, vol. II, tomo III, p. 792.

[11](#)

Si veda Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, 1899, pp. 63-68.

[12](#)

Nel 1586 quattro dei *Prigioni* concepiti per il primo progetto della tomba furono collocati agli angoli della cosiddetta Grotta Grande, o del Buontalenti, dove rimasero fino al 1909.

[13](#)

Si tratta del sonetto «*O notte, o dolce tempo, benché nero...*» (*Rime*, CCII).

[14](#)

Symonds, *Renaissance in Italy. The Fine Arts*, cit., p. 416.

[15](#)

In italiano nel testo.

BRONZINO E IL SUO TEMPO

[1](#)

Il progetto originario non prevedeva il cosiddetto Corridoio Vasariano, ideato da Cosimo nel 1565, cinque anni dopo l'inizio dei lavori.

[2](#)

Il loggiato dello Spedale degli Innocenti, per il quale l'architetto Francesco della Luna riadattò un progetto di Brunelleschi.

[3](#)

Si tratta in realtà del *Ritratto di giovane con liuto*, già allora attestato nella Sala del Barocci, ma forse le condizioni del dipinto non permettevano di distinguere con chiarezza il cavaliere del liuto nella mano destra del giovane. La statuetta in secondo piano, a ogni modo, non indusse in errore solo Muratov (cfr. Karl Baedeker, *Northern Italy, Including Leghorn, Florence, Ravenna, and Routes Through France, Switzerland, and Austria*, Baedeker, Leipzig, 1913, p. 589).

[4](#)

Muratov si riferisce al *Ritratto di Ortensia de' Bardi di Montauto*, in seguito attribuito ad Alessandro Allori, discepolo di Bronzino. La statuetta sullo sfondo è una

riproduzione della *Rachele* di Michelangelo.

[5](#)

Rispettivamente il *Ritratto di Eleonora di Toledo con suo figlio Giovanni*, i quattro ritratti di Bia, Maria, Giovanni e Francesco de' Medici e il *Ritratto di fanciulla con libro*.

[6](#)

Recenti esami paleopatologici hanno dimostrato che fu la malaria a uccidere Garzia, il fratello Giovanni e la stessa Eleonora. Muratov tornerà sulla questione più avanti (si veda sotto, p. 274).

[7](#)

Poiché il famoso dipinto dell'Allori verrà menzionato successivamente (si veda sotto, pp. 299-300), ritengo che qui Muratov faccia riferimento a un altro *Ritratto di Bianca Cappello*, conservato alla Galleria Palatina. Non è certo, tuttavia, se Bronzino ne sia l'autore, né se il soggetto sia davvero Bianca Cappello.

[8](#)

Anche in questo caso analisi scientifiche hanno smentito la versione dell'arsenico, indicando come causa della morte la malaria pernicioso.

[9](#)

Probabilmente s'intende Filippo Maria Visconti, di cui Muratov parlerà anche nel terzo volume dell'opera. Misanthropo e paranoico, pare fosse comunque meno perverso e sanguinario del fratello, Giovanni Maria.

[10](#)

Verso la fine del Quattrocento Perugia fu teatro della sanguinosa contesa tra le famiglie dei Baglioni e degli Oddi.

[11](#)

Nel 1502, dopo averli attirati nella rocca di Senigallia, Cesare Borgia aveva fatto uccidere i capi della Congiura della Magione, ordita contro di lui. Muratov vi accennerà di nuovo in seguito (si veda sotto, p. 274).

[12](#)

In latino nel testo.

[13](#)

La madre di Alessandro, detto il Moro, fu forse una serva mulatta dei Medici. Anche sulla paternità sussistono dubbi, ma è probabile che in realtà egli fosse figlio di Lorenzo II.

[14](#)

Si veda in proposito John Addington Symonds, *Italian Byways*, London, 1883, pp. 253-81. Symonds si rifà a Benedetto Varchi, umanista ed estimatore di Lorenzino, tra i primi a istituire il paragone con Bruto (cfr. *Storia fiorentina di Benedetto Varchi, con i primi quattro libri e col nono secondo il codice autografo*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, vol. III, 1858, p. 189).

[15](#)

All'interno delle *Operette morali*, nel sesto capitolo dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, si legge: «L'apologia che Lorenzino dei Medici scrisse per giustificazione propria, è un esempio di eloquenza grande e perfetta da ogni parte».

[16](#)

Il ritratto, spostato nel 1928 nella Galleria Palatina, è opera di Bronzino.

[17](#)

Lettera al cardinal di Ravenna (29 agosto 1537), in Pietro Aretino, *Il primo libro delle lettere di m. Pietro Aretino*, Parigi, 1609, p. 143.

[18](#)

Il passo non compare nelle edizioni originali dell'*Aridosia*, ma si legge nel *Sopplimento di Girolamo Ruscelli nell'Istorie di Monsignor Paolo Giovio* (Venezia, 1560, p. 32). Muratov si rifà alla versione francese della commedia, contenuta in Pierre Gauthiez, *L'Italie du XVI^e siècle. Lorenzaccio (Lorenzino de Médicis). 1514-1548*, Fontemoing, Paris, 1904: qui il frammento è integrato nel prologo e, in nota, si precisa che era «sottolineato nel manoscritto originale» (si veda p. 128 e nota 1). Il saggio di Gauthiez, peraltro, è solidamente documentato su materiali degli archivi medicei.

[19](#)

Si veda *ibid.*, p. 241.

[20](#)

Il ritratto, oggi conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo, è attribuito a un anonimo «pittore toscano».

[21](#)

Varchi, *Storia fiorentina*, vol. III, cit., p. 185.

[22](#)

In tutta la descrizione della vicenda, Muratov si attiene alla versione francese (si veda Gauthiez, *L'Italie du XVI^e siècle*, cit., pp. 250-56).

[23](#)

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 384, c. 21r (Muratov lesse il passo, tradotto, in Gauthiez, *L'Italie du XVI^e siècle*, cit., p. 342). I rapporti erano cifrati: in questa missiva dell'agente ducale Girolamo del Vezzo, datata 30 aprile 1547, per «sensale» s'intendeva il sicario.

[24](#)

Qui Muratov torna a servirsi di Symonds (si veda *Italian Byways*, cit., p. 264). Cecchino (Francesco) era in realtà di Bibbona, cittadina del livornese.

[25](#)

Racconto della morte di Lorenzino de' Medici, tratto da una relazione del capitano Francesco Bibboni che l'uccise, in *Lorenzino de' Medici, Scritti e documenti ora per la prima volta raccolti*, Milano, 1862, p. 116.

[26](#)

Ibid., p. 117.

[27](#)

Ibid., pp. 118-19.

[28](#)

John Addington Symonds, *Renaissance in Italy. The Catholic Reaction*, London, 1898, vol. I, p. 294.

[29](#)

In italiano nel testo. Risulta in realtà che Bartolomeo si stabilì a Firenze almeno quattro anni dopo le nozze, avvenute nel 1534.

[30](#)

Tutti e tre gli autori figurano nell'antologia curata da Muratov (*Novelly ital'janskogo Vozroždenija*, cit., vol. II,

1913, parte terza: *Novellisty činkvečento* [Novellisti del Cinquecento]).

[31](#)

John Addington Symonds, *Renaissance in Italy. Italian Literature*, London, 1881, vol. II, p. 82.

[32](#)

In italiano nel testo.

[33](#)

Lasca, *Le cene di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, a cura di Carlo Verzone, Firenze, 1890, p. 3.

[34](#)

Ibid., p. 4.

[35](#)

Loc. cit.

[36](#)

Ibid., p. 5.

[37](#)

Loc. cit.

[38](#)

Ibid., pp. 8-9.

[39](#)

Le annotazioni dal diario di Philip Henslowe sono riprodotte nell'introduzione a *The Dramatic Works of John Webster*, a cura di William Hazlitt, London, 1857, vol. I, p. VIII. A differenza di quanto scrive Muratov, tuttavia, Henslowe non era uno strozzino ma un impresario teatrale, e il denaro in questione era destinato all'acquisto del tessuto necessario per confezionare un mantello di scena.

[40](#)

Si veda Symonds, *Italian Byways*, cit., pp. 170-93.

[41](#)

John Webster, *La duchessa di Amalfi*, atto II, scena V.

[42](#)

Vittoria Accoramboni, *duchessa di Bracciano*, pubblicato anonimo nel 1837 sulla «Revue des Deux Mondes» e successivamente incluso nella raccolta postuma *Cronache italiane*.

[43](#)

Ossia Palazzo Cavalli agli Eremitani.

[44](#)

Si veda Symonds, *Italian Byways*, cit., p. 167.

[45](#)

Si veda John Webster, *Il diavolo bianco, o Vittoria Corombona*, atto II, scena II.

[46](#)

Ibid., atto V, scena I (la battuta, però, è del conte Lodovico).

[47](#)

Si veda *ibid.*, atto V, scena III.

[48](#)

Si veda *ibid.*, atto V, scena VI.

[49](#)

Si veda *ibid.*, atto I, scena II.

[50](#)

Ibid., atto III, scena III.

[51](#)

Ibid., atto IV, scena II.

[52](#)

Ibid., atto V, scena I.

[53](#)

Ibid., atto IV, scena II.

[54](#)

Ibid., atto V, scena III.

[55](#)

Ibid., atto V, scena II.

[56](#)

Ibid., atto V, scena III.

[57](#)

Ibid., atto V, scena IV.

[58](#)

Ibid., atto V, scena VI.

[59](#)

Loc. cit.

[60](#)

Ibid., atto V, scena I.

[61](#)

Giovanni di Lorenzo de' Medici divenne papa il 9 marzo del 1513 e morì nel 1521, ma allora l'anno fiorentino iniziava il 25 marzo: per questo in alcune cronache la sua elezione viene datata al 1512.

[62](#)

Si veda Wölfflin, *Die klassische Kunst*, cit., pp. 149-72.

[63](#)

Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. VI, cit., p. 246.

[64](#)

Loc. cit.

[65](#)

Si veda *ibid.*, pp. 246-50.

[66](#)

Ibid., p. 247

[67](#)

In italiano nel testo. *Ibid.*, p. 248.

[68](#)

Ibid., p. 255.

[69](#)

Si veda *ibid.*, pp. 250-55.

[70](#)

In francese nel testo.

[71](#)

Ibid., p. 265.

[72](#)

Ibid., pp. 264-65.

[73](#)

Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters. Classified, Criticised, and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art*, John Murray, London, 1903, vol. I, p. 312.

[74](#)

Vangelo secondo Luca, 2, 29.

[75](#)

Sui disegni di Pontormo si veda il magnifico lavoro di

Bernard Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters*,
2 voll., cit. (N. d.A.).

[76](#)

Ibid., vol. I, p. 268.

[77](#)

In italiano nel testo.

[78](#)

Ibid., p. 269.

[79](#)

Ibid., p. 311.

[80](#)

Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed
architettori*, cit., vol. VI, pp. 279 e 288.

[81](#)

Ibid., p. 289.

[82](#)

Ibid., p. 276.

[83](#)

Cioè la certosa di Firenze, o del Galluzzo.

[84](#)

Ibid., p. 289.

[85](#)

Carlo Gamba, testo esplicativo per i disegni di Pontormo
nell'edizione Olschki (N.d.A.). Si veda *Disegni di Jacopo
Carrucci detto il Pontormo*, Olschki, Firenze, 1912, p. 2,
commento alla tavola 12.

[86](#)

Si veda Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*,
cit., [p. 307] (N.d.A.).

[87](#)

In tedesco nel testo.

[88](#)

Giulio Roberto di Sanseverino, *Storia della vita, e tragica
morte di Bianca Capello, gentildonna di Venezia, e Gran'
Duchessa di Toscana*, Berlino, 1776. Sanseverino, nella
seconda metà del XVIII secolo, era stato precettore e
professore d'italiano in varie città del Settentrione tedesco.

[89](#)

Alessandro Allori non era davvero nipote di Bronzino, ma così si credeva poiché nei documenti quest'ultimo, che aveva preso Allori sotto la sua ala protettrice, era solito definirlo tale.

[90](#)

Il dettaglio si legge in Stefano Ticozzi, *Memorie di Bianca Cappello, Gran-Duchessa di Toscana, raccolte ed illustrate da Stefano Ticozzi*, Firenze, 1827, pp. 41-42. Il seguito della narrazione, tuttavia, induce a ritenere che Muratov abbia integrato il testo seguendo anche un'altra versione della vicenda, forse quella esposta da Dumas père nelle sue *Impressions de voyage. Une année à Florence*, Paris, 1851 (si veda p. 122).

[91](#)

Si veda *ibid.*, p. 129. Alcuni particolari di questo passo non figurano né nella *Vita* di Sanseverino né nelle *Memorie* di Ticozzi.

[92](#)

Non avendo trovato preciso riscontro a questa descrizione, sono dell'avviso che qui Muratov si sia ispirato a uno dei ritratti di Francesco: penso in particolare a quello del Museo Stibbert di Firenze, attribuito a Bronzino e datato attorno alla metà degli anni Sessanta del Cinquecento, quando ebbero luogo le vicende descritte.

[93](#)

Sanseverino, *Storia della vita, e tragica morte di Bianca Cappello*, cit., p. 147. Su Cipro, Sanseverino equivocò: «Et adottarono per figliuola della Repubblica, la detta Bianca Gran Duchessa, in quella maniera ch'essi fecero già Caterina Cornara Regina di Cipri» (*Venetia città nobilissima, et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino*, Venezia, 1581, pp. 285r-285v; il corsivo è mio).

[94](#)

In realtà le nozze di Pellegrina Bonaventuri, allora poco più che dodicenne, furono celebrate nel 1576 a Bologna, città di provenienza dello sposo, Ulisse Bentivoglio Manzoli.

[95](#)

Si veda Dumas, *Impressions de voyage*, cit., pp. 134-35, e anche Ticozzi, *Memorie di Bianca Cappello*, cit., pp. 197-203, dove Bianca smentisce con forza la maldicenza e, in nota, il curatore riporta la versione del parto simulato, qualificandola come falsa e fantasiosa.

[96](#)

Sanseverino, *Storia della vita, e tragica morte di Bianca Capello*, cit., p. 118.

[97](#)

In italiano nel testo. Qui Muratov torna a servirsi di Symonds, *Renaissance in Italy. The Catholic Reaction*, cit., vol. I, pp. 296-97.

IV. CITTÀ TOSCANE

PRATO E PISTOIA

[1](#)

La facciata del duomo di Firenze venne completata, su progetto in stile neogotico dell'architetto fiorentino Emilio De Fabris, tra il 1871 e il 1887.

[2](#)

S'intende il ciclo *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista*, nella cappella maggiore.

[3](#)

Si legga Vasari, nel capitolo «Fra Filippo Lippi, pittore fiorentino»: «Dicesi ch'era tanto venereo, che vedendo donne che gli piacessero, se le poteva avere, ogni sua facultà donato le arebbe; e non potendo pervia di mezzi, ritraendole in pittura, con ragionamenti la fiamma del suo amore intiepidiva» (*Le vite de' più eccellenti scultori, pittori ed architettori*, vol. II, cit., p. 616).

[4](#)

Vi si riconoscono, fra gli altri, papa Pio II, Carlo de' Medici, figlio di Cosimo il Vecchio, e l'artista stesso assieme al

collega fra Diamante, che partecipò alla realizzazione degli affreschi.

[5](#)

Si tratta del *Tabernacolo di Santa Margherita sul canto del Mercatale*: semidistrutto da un bombardamento nel 1944, quando era in condizioni già compromesse, fu in seguito ricomposto e trasferito al Museo civico di Palazzo Pretorio.

[6](#)

La *Presentazione della Vergine al Tempio*, nella cappella dell'Assunta, è oggi attribuita a Paolo Uccello.

[7](#)

Si veda Vasari, *Le vite de' più eccellenti scultori, pittori ed architettori*, vol. II, cit., p. 10.

[8](#)

Il nucleo originario della chiesa, la prima al mondo dedicata a San Francesco, è documentato già nel 1233; essa fu poi ampliata, sino a raggiungere l'aspetto attuale, a partire dal 1281.

[9](#)

Probabilmente il monumento funebre di Geminiano Inghirami, trasferito all'interno della chiesa in epoca successiva alla visita di Muratov.

[10](#)

In italiano nel testo.

[11](#)

In italiano nel testo.

[12](#)

Si veda J.C.L. Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*, nuova ediz. rivista e corretta, Paris, 1826, vol. IV, pp. 94-95.

[13](#)

In italiano nel testo.

[14](#)

Si veda Pater, *The Renaissance*, cit., p. 67.

[15](#)

Il fregio che illustra le sette opere di misericordia è opera di Santi Buglioni, concorrente dei Della Robbia. Appartengono

invece a Giovanni della Robbia i tondi sottostanti.

[16](#)

In italiano nel testo.

[17](#)

L'ospedale del Ceppo è rimasto la principale istituzione sanitaria di Pistoia fino al 2013.

[18](#)

Si tratta della *Madonna di Piazza* nella cattedrale di San Zeno, commissionata al Verrocchio e realizzata dalla sua bottega, in particolare da Lorenzo di Credi.

[19](#)

Il telamone potrebbe essere un autoritratto dell'artista (cfr. Odoardo H. Giglioli, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Lumachi, Firenze, 1904, p. 35).

PISA

[1](#)

In italiano nel testo.

[2](#)

Si veda Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1868, pp. 22-23.

[3](#)

Si veda Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., vol. IV: *La scultura del Trecento e le sue origini*, 1906, p. 14, nota 5.

[4](#)

A partire dal 1130, anno della creazione del Regno di Sicilia, per circa un secolo il toponimo «Apulia» fu impiegato per descrivere la quasi totalità dell'Italia meridionale. In seguito, con le riforme di Federico II di Svevia, passò a indicarne la zona orientale. Mai, comunque, la sola Puglia.

[5](#)

All'epoca le varie parti dell'ambone del duomo di Pisa, smontato attorno al 1600 e riassemblato solo nel 1926, erano ancora conservate nel camposanto. Tra queste, un gruppo di sostegno con le quattro Virtù Cardinali sormontate

da una cariatide raffigurante la Chiesa, che allora si credeva invece allegoria della città di Pisa (si veda, ad esempio, Symonds, *Renaissance in Italy. The Fine Arts*, cit., p. 114).

[6](#)

I bassorilievi, raffiguranti scene del Vecchio e del Nuovo Testamento e del Giudizio universale, che decorano la fascia inferiore della facciata della cattedrale orvietana di Santa Maria Assunta furono concepiti e in parte realizzati dallo scultore e architetto senese Lorenzo Maitani, e non, come a lungo si è creduto, da Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, discepoli di Giovanni Pisano e autori del monumento funebre di Guido Tarlati, vescovo e signore di Arezzo (si veda Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, cit., pp. 320-23 e 367 sgg.).

[7](#)

I monumenti funebri di Carlo d'Angiò, duca di Calabria, e della sua seconda moglie Maria di Valois, opere di Tino di Camaino, molto attivo a Napoli a partire dal 1323.

[8](#)

Nella chiesa in questione, dove operò in particolare lo scultore fiorentino Andrea Guardi, non sono attestate sepolture monumentali eseguite da maestri senesi (cfr. al riguardo Émile Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli, 1899).

[9](#)

Probabile riferimento al monumento funebre dell'arcivescovo Guidotto de Abbiate nel duomo di Messina, opera di Goro di Gregorio.

[10](#)

Verosimilmente, l'arca di Cansignorio della Scala, disegnata dallo scultore Bonino da Campione, all'epoca reputato seguace di Giovanni di Balduccio (si veda Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, cit., pp. 625-32).

[11](#)

Andrea d'Ugolino da Pontedera, meglio noto come Andrea Pisano, fu collaboratore di Giotto e, dopo la sua morte nel 1337, direttore del cantiere del campanile di Santa Maria del

Fiore, per il basamento del quale scolpì numerosi bassorilievi. Per il battistero di Firenze concepì una porta in bronzo - la prima a essere realizzata -, decorata da ventotto formelle, che si riteneva adornasse la facciata principale, dove in seguito fu collocata la Porta del Paradiso di Ghiberti. Studi recenti sulle dimensioni delle aperture hanno messo in dubbio questa ipotesi, promuovendo l'idea che la porta di Pisano sia sempre stata sul lato sud.

[12](#)

Ritengo si tratti della *Vergine con il Figlio* per l'oratorio di Santa Maria della Spina, già trasferita al Museo nazionale di San Matteo quando Muratov visitò Pisa (si veda Iginio Benvenuto Supino, *Arte pisana*, Fratelli Alinari, Firenze, 1904, p. 221).

[13](#)

La confusione tra Giovanni Pisano e Giovanni di Simone, individuato come vero architetto del camposanto solo nel 1918, risale a Vasari (si veda *Le vite de' più eccellenti scultori, pittori ed architettori*, cit., vol. I, 1878, p. 309). I lavori, comunque, proseguirono almeno per tutto il XIV secolo, ben oltre il 1284, anno della disfatta della Meloria (cfr. Iginio Benvenuto Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze, 1896, p. 7).

[14](#)

Secondo la leggenda, nel 1203 l'arcivescovo Ubaldo Lanfranchi acquistò l'appezzamento e vi gettò la terra di Palestina che aveva portato con sé al ritorno dalla Terza Crociata.

[15](#)

Il sarcofago di Enrico VII di Lussemburgo, morto nel 1313, fu concepito da Tino di Camaino per la cattedrale di Santa Maria Assunta. Nel 1829, tuttavia, venne trasferito nel camposanto (si veda Giorgio Trenta, *La tomba di Arrigo VII, imperatore (monumento del Camposanto di Pisa). Con documenti inediti*, Pisa, 1893, p. 98), dove rimase fino al 1921.

[16](#)

Oggi si ritiene che l'affresco, danneggiato da un incendio nel 1944 e in seguito staccato e riportato su tela, vada attribuito a Bonamico Buffalmacco.

[17](#)

In italiano nel testo. Si veda Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, cit., p. 727.

[18](#)

Il ciclo di affreschi in questione, opera di Andrea di Bonaiuto, dava forma iconografica agli intenti propagandistici dell'ordine domenicano (si veda *ibid.*, pp. 778-809).

[19](#)

Su tale attribuzione, si veda Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, vol. II: *L'arte dopo la morte di Giotto*, 1883, pp. 164-65.

[20](#)

Ipotesi formulata, pochi anni prima, dallo storico dell'arte pisano Iginio Benvenuto Supino (si veda *Arte pisana*, cit., p. 270).

[21](#)

Il *Polittico di San Domenico*, unica opera certa dell'artista, oggi al Museo nazionale di San Matteo.

[22](#)

S'intende il ciclo *Storie della vita di papa Alessandro III*. Spinello Aretino, tuttavia, nacque attorno al 1350, mentre il *Trionfo della Morte* fu eseguito nel 1341.

[23](#)

Cioè le *Storie del Vecchio Testamento*: si trattava in realtà di venti affreschi - ne furono computati ventidue perché un paio eccedevano le misure concordate - che su due registri coprivano gran parte dei circa centoventicinque metri della parete nord, la cui decorazione era già stata iniziata da Piero di Puccio (si veda Supino, *Il Camposanto di Pisa*, cit., pp. 179, 194 e 301, nota 1).

LUCCA

[1](#)

In italiano nel testo.

[2](#)

Nel 1805 Maria Anna Bonaparte, detta Elisa, fu nominata dal fratello principessa di Lucca e Piombino, città che governò fino al 1814 assieme al marito Felice Baciocchi.

[3](#)

Si tratta esattamente dell'incipit del romanzo: «*Eh bien, mon prince. Gênes et Lucques ne sont plus que des apanages ... de la famille Buonaparte*».

[4](#)

Si veda il saggio citato da Muratov nella prima edizione di *Immagini dell'Italia*: Teodor de Wyzewa, *Les Maîtres italiens d'autrefois. Écoles du Nord*, Paris, 1907, pp. 81-98.

[5](#)

Si veda, ad esempio, George Rohault de Fleury, *Les Monuments de Pise au Moyen Âge*, Paris, 1866, pp. 91-92.

[6](#)

Opera risalente alla seconda metà del XII secolo e firmata da Maestro Roberto, probabilmente con l'intervento di altri scultori.

[7](#)

Se è probabile l'origine lucchese di Maestro Roberto, assai dubbia rimane invece quella di Guidetto, autore delle *Storie di san Martino*.

[8](#)

Vasari, nel capitolo «Iacopo dalla Quercia, scultore sanese», lo definisce simbolo della «fede da lei portata al marito» (*Le vite de' più eccellenti scultori, pittori ed architettori*, vol. II, cit., p. 112). Altri ritennero che fosse l'animale prediletto della defunta, o che rappresentasse il dolore della perdita (cfr. Enrico Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca, 1882, pp. 110-11).

[9](#)

Si veda Dante, *Paradiso*, XXX, 124. Nel passo in questione, tuttavia, «rosa sempiterna» descrive la schiera dei beati, mentre la dedica della chiesa si rifà alla metafora di Maria come Rosa Mistica (cfr. *ibid.*, XXIII, 73-74).

SAN GIMIGNANO

[1](#)

Verso della poesia di Evgenij Baratynskij *L'autunno* (V, 1).

[2](#)

Le virgolette, apposte da Muratov anche nella prima edizione, farebbero pensare a una definizione convenzionale (peraltro inesatta), ma all'epoca la città era nota piuttosto come «San Gimignano dalle belle torri».

[3](#)

Forse un laureato del Grand Prix de Rome: in particolare, nel 1908 beneficiava del pensionato a Villa Medici il pittore Georges Paul Leroux, autore di svariati paesaggi toscani e di una *Veduta di San Gimignano* conservata al Musée Rolin di Autun.

[4](#)

In italiano nel testo.

[5](#)

Nel 1602, «essendo stato riferito nel Consiglio, come alcuni avevano guasta la torre, ed altri intendevano di demolire le proprie, deliberarono senza tema di ledere il diritto di proprietà, di ordinare a questi di conservare le torri, a quelli di rifarle, e la ragione che se ne adduceva era “*per la grandezza della Terra*”» (Luigi Pecori, *Storia della terra di San Gimignano*, Firenze, 1853, p. 583).

[6](#)

In italiano nel testo. Dante, *Inferno*, XXIII, 94-95. Oggi si ritiene che Folgore da San Gimignano sia nato attorno al 1270, dunque cinque anni dopo Dante.

[7](#)

Cioè i *Sonetti de la semana*, dei quali è protagonista la

brigata fiorentina.

[8](#)

I divertimenti cantati da Folgore, in realtà, avevano luogo per le vie di Siena e di Firenze e in campagna (cfr. *Le rime di Folgore da San Gimignano e di Cene da la Chitarra d'Arezzo*, Bologna, 1880, p. XCVII).

[9](#)

In italiano nel testo. *Ibid.*, p. 5 (Folgore da San Gimignano, *Gennaio*, 9-11).

[10](#)

In italiano nel testo. *Ibid.*, p. 13 (Folgore da San Gimignano, *Maggio*, 12-13).

[11](#)

L'iscrizione, dettata nel 1847, riporta in realtà l'anno 1299 (cfr. Pecori, *Storia della terra di San Gimignano*, cit., p. 568); in occasione del sesto centenario dell'evento, tuttavia, fu stabilito che l'anno corretto era il 1300 (si veda Orazio Bacci, *Dante ambasciatore di Firenze al Comune di San Gimignano. Discorso letto nella sala del Comune di San Gimignano il 7 maggio 1899*, Firenze, 1899, p. 18).

[12](#)

Le *Storie del Nuovo Testamento* nella navata destra della collegiata di Santa Maria Assunta, oggi attribuite ai fratelli Lippo e Federico Memmi.

[13](#)

La fantomatica figura di questo pittore, la cui reale esistenza è stata messa in dubbio dalla critica, fu menzionata per la prima volta da Ghiberti (si veda *Commentari di Lorenzo Ghiberti*, in Vasari, *Vita di Lorenzo Ghiberti scultore fiorentino*, cit., p. 43) e poi ripresa da Vasari, che nel capitolo «Berna, pittore sanese» racconta anche l'episodio della morte (si veda *Le vite de' più eccellenti scultori, pittori ed architettori*, vol. I, cit., p. 650).

[14](#)

Riferimento alle *Storie del Vecchio Testamento* nella navata sinistra della collegiata, alquanto compromesse da restauri e ridipinture ottocentesche (il che, forse, spiega un giudizio

tanto severo).

[15](#)

Duramente colpita da un'epidemia di peste, San Gimignano si era sottomessa a Firenze già nel 1353.

[16](#)

S'intende l'opera agiografica di Joris-Karl Huysmans *Sainte Lydwine de Schiedam* (Stock, Paris, 1901).

[17](#)

Cioè le diciassette scene che compongono il ciclo *Storie della vita di sant'Agostino*.

[18](#)

Si veda sopra, p. 425, nota 23.

[19](#)

In italiano nel testo.

[20](#)

In latino nel testo.

[21](#)

Vale a dire la famosa lavra della Trinità di San Sergio.

[22](#)

In questi stessi luoghi, per la precisione nella tenuta di un amico a Belkino, Muratov cominciò a stendere le *Immagini dell'Italia* (si veda Pavel Muratov, *Nočnye mysli 1. Tuman* [Pensieri notturni 1. Nebbia], in «Vozroždenie», 822, 2 settembre 1927, p. 3).

SIENA

[1](#)

In latino nel testo.

[2](#)

In latino nel testo.

[3](#)

In italiano nel testo.

[4](#)

Cioè il cosiddetto «facciatone» del duomo nuovo, progetto di ampliamento della cattedrale di Santa Maria Assunta

abbandonato nel 1357, e la scalinata di piazza San Giovanni (Muratov ne riparlerà più avanti).

5

Condottiero senese, morto nel 1269 nella battaglia di Colle di Val d'Elsa. Dante lo menziona tra i superbi (si veda *Purgatorio*, XI, 109-142).

6

All'inizio del 1554 Siena venne posta sotto assedio dalle milizie ispano-medicee; dopo una strenua ed eroica resistenza, nell'aprile dell'anno successivo la città fu costretta a capitolare, di fatto sancendo la fine della Repubblica di Siena.

7

Nel 1425 san Bernardino tenne a Siena il suo primo ciclo di prediche, alla presenza - così vuole la tradizione - di quarantamila tra cittadini e forestieri (si veda in proposito Fortunato Donati, *Notizie su S. Bernardino. Con un documento inedito*, in «Bullettino senese di storia patria», II, 1895, p. 50).

8

Cioè la *Maestà* del duomo di Siena, considerata il capolavoro di Duccio di Buoninsegna. Muratov ne parlerà per esteso nel paragrafo successivo.

9

Ossia la *Maestà* di Simone Martini, già citata nel capitolo precedente; anch'essa sarà trattata nel paragrafo successivo.

10

Riferimento alla *Madonna col Bambino tra san Girolamo e san Bernardino da Siena*, conservata alla Pinacoteca di Siena e riprodotta nella prima edizione di *Immagini dell'Italia*.

11

S'intende probabilmente la *Madonna col bambino tra santa Caterina e san Cristoforo*, oggi esposta al Museo di Belle Arti di Mosca; la paternità di Matteo di Giovanni era stata stabilita dallo stesso Muratov (si veda *Očerki ital'janskoj živopisi v Moskovskom Rumjancevskom Muzeje. I: Sienskaja*

Madonna [Saggi sulla pittura italiana al Museo Rumjancev di Mosca. I: La Madonna di Siena], in «Starye gody», 11, 1909, pp. 605-11).

[12](#)

In italiano nel testo.

[13](#)

La tavoletta è oggi attribuita a Guidoccio Cozzarelli.

[14](#)

(*Sic*). In latino nel testo.

[15](#)

Si veda in proposito Girolamo Gigli, *La città diletta di Maria, ovvero Notizie Istoriche appartenenti all'antica denominazione, che ha Siena di città della Vergine*, Roma, 1716, p. 17. Muratov, con ogni probabilità, trasse la notizia da William Heywood e Lucy Olcott, *Guide to Siena. History and Art*, Torrini, Siena, 1905 (si veda p. 236, nota 2), una guida da lui stesso definita «esemplare» (*Očerki ital'janskoj živopisi*, cit., p. 611, nota 11).

[16](#)

Secondo studi recenti, l'ancona, databile attorno al 1267, è opera di Dietisalvi di Speme.

[17](#)

Forse s'intende un «pezzo di velluto stupendo, foderato di pelle ... del Carroccio di Montaperti, come dice la leggenda» (Lodovico Zdekauer, *La vita privata dei Senesi nel Dugento*, Siena, 1896, p. 47).

[18](#)

Muratov seguirà la cosiddetta «cronaca Aldobrandini», nella versione pubblicata dall'editore e collezionista senese Giuseppe Porri (si veda *La sconfitta di Montaperto tratta dalle cronache raccolte da Domenico Aldobrandini*, in Marcantonio Bellarmati, *Il primo libro delle Istorie sanesi*, Siena, 1844, pp. 1-29). La reale identità dell'autore, che verso la fine del XV secolo raccolse e collazionò materiali tratti da opere precedenti, è tuttora oggetto di dubbi.

[19](#)

Ibid., pp. 3-8.

[20](#)

In italiano nel testo.

[21](#)

Ibid., p. 18.

[22](#)

Verosimilmente Muratov precisa questo dettaglio, descritto anche in altre cronache della battaglia, rifacendosi all'opera dello storico e critico d'arte inglese Robert Langton Douglas (si veda *A History of Siena*, John Murray, London, 1902, p. 97, nota 1).

[23](#)

La sconfitta di Montaperto, cit., p. 20.

[24](#)

Ibid., p. 21.

[25](#)

Ibid., p. 22.

[26](#)

Qui Muratov sembra integrare nel racconto un dettaglio tratto dall'*Inferno*, là dove Dante risponde a Farinata degli Uberti: «Lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso» (X, 85-86).

[27](#)

La sconfitta di Montaperto, cit., pp. 23-25.

[28](#)

Ibid., p. 27.

[29](#)

Ibid., p. 29.

[30](#)

Il progetto originario del palazzo, voluto dal governo dei Nove, fu realizzato entro il 1310, ma l'opera proseguì anche in seguito con ampliamenti e sopraelevazioni.

[31](#)

Nel 1551 molte torri senesi furono mozzate o demolite per costruire la fortezza spagnola. Altre sarebbero state abbattute, per ragioni di sicurezza, dopo il devastante terremoto del 1798.

[32](#)

Il governo dei Nove rimase in carica in realtà dal 1287 al 1355.

[33](#)

Non esistono testimonianze sull'apprendistato dei due artisti. Se nel caso di Ottaviano Nelli l'influenza senese è riconosciuta, per quanto concerne Gentile da Fabriano sembra invece doversi escludere (cfr. in proposito Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, cit., tomo I, 1911, pp. 168 e 188).

[34](#)

Si tratta della *Maestà di San Domenico*, che in seguito sarebbe tornata alla sua collocazione originaria nella basilica senese di San Domenico.

[35](#)

La proposta di correggere la data, basata sull'ipotesi che due cifre romane si fossero cancellate, era stata avanzata dall'insigne storico dell'arte Gaetano Milanesi (si veda *Della vera età di Guido pittore senese e della celebre sua tavola in San Domenico di Siena*, Firenze, 1859, pp. 9-11).

[36](#)

La tradizione che vorrebbe la *Madonna Rucellai* opera di Cimabue risale a un commentatore trecentesco di Dante (si veda *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo fiorentino del secolo XIV*, Bologna, vol. II, 1868, p. 187).

[37](#)

Nel XVIII secolo alcuni pannelli della *Maestà* andarono perduti o dispersi. Le parti principali sono esposte al Museo dell'Opera del duomo dal 1878.

[38](#)

Si veda il capitolo «Giovanni Cimabue, pittore fiorentino», in Vasari, *Le vite de' più eccellenti scultori, pittori ed architettori*, vol. I, cit., pp. 254-55.

[39](#)

Si veda in proposito Douglas, *A History of Siena*, cit., pp. 336-37 e 341-42.

[40](#)

Questa descrizione di un anonimo cronista senese si legge in

Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, vol. I: *Secoli XIII e XIV*, 1854, p. 169.

[41](#)

Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, [New York-London, 1897, pp. 41-42, nota] (N.d.A.).

[42](#)

Lo studio delle antiche icone russe ci obbliga a riconoscere che l'acuta deduzione di Berenson è verosimile. Le radici dell'arte di Duccio, così come quelle della scuola di Novgorod, vanno ricercate nella Bisanzio dei Paleologi (N.d.A., inserita nella terza edizione). Muratov iniziò a occuparsi dell'icona nel 1911, e di lì a poco pubblicò un primo, fondamentale contributo sull'argomento (Pavel Muratov, *Russkaja živopis' do serediny 17-go veka* [La pittura russa fino alla metà del XVII secolo], in Igor Grabar', *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], Knebel', Moskva, vol. VI, tomo I, 1913; si vedano in particolare i capp. III-V).

[43](#)

Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, cit., p. 20.

[44](#)

La Sacra Bibbia, ossia l'Antico e il Nuovo Testamento tradotti da Giovanni Diodati, Londra, 1856. Muratov cita dalla cosiddetta «Bibbia sinodale», traduzione ottocentesca delle Sacre Scritture approvata dal Sacro Sinodo della Chiesa ortodossa.

[45](#)

In italiano nel testo.

[46](#)

Ad Assisi Simone Martini affrescò la cappella di San Martino nella basilica inferiore di San Francesco. In seguito, nel 1318, l'artista accolse l'invito di Roberto d'Angiò a Napoli, dove in particolare dipinse la tavola *San Ludovico di Tolosa incorona re il fratello Roberto d'Angiò*. *L'Annunciazione tra i Santi Ansano e Margherita* è un lavoro a quattro mani,

realizzato insieme a Lippo Memmi, concepito per il duomo di Siena, ma oggi conservato agli Uffizi.

[47](#)

In italiano nel testo.

[48](#)

Si tratta del ciclo in cinque scene *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo in città e in campagna* che adorna la Sala della Pace.

[49](#)

Pur priva di fondamento, l'ipotesi aveva vari sostenitori (si veda, ad esempio, Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, cit., p. 712).

[50](#)

Santa Dorotea, scomparto di polittico proveniente dal monastero di Santa Petronilla.

[51](#)

Questo dimostra che, all'epoca, l'opera era ancora al suo posto: contrariamente a quanto si legge in diverse pubblicazioni, dunque, essa doveva essere stata venduta al collezionista americano Dan Fellows Platt non nel 1904, ma alcuni anni più tardi. Dal 1939 è esposta al Museum of Fine Arts di Boston.

[52](#)

In italiano nel testo.

[53](#)

Oggi al Museo diocesano d'Arte Sacra di Siena.

[54](#)

Il *Martirio dei francescani a Ceuta* e il *Congedo di san Ludovico di Tolosa da papa Bonifacio VIII*.

[55](#)

In italiano nel testo.

[56](#)

In italiano nel testo.

[57](#)

In italiano nel testo. Il termine corretto è «dodicini».

[58](#)

Philippe de Commyne, *Les Mémoires de Messire Philippe*

de Comines, Chevalier, Seigneur d'Argenton, Paris, 1552, f. 140 v. Muratov, verosimilmente, lesse la citazione in John Addington Symonds, *Sketches and Studies in Italy and Greece*, nuova ediz., Smith, Elder, & co.-Charles Scribner's Sons, London-New York, 1907, vol. III, p. 45, nota.

[59](#)

In realtà i lavori si protrassero fino al 1370.

[60](#)

Si veda *Inferno*, XXIX, 122; *Purgatorio*, XIII, 151.

[61](#)

Le pile dell'acqua santa sono due, e per entrambe la paternità di Federighi era documentata già da metà Ottocento. L'attenzione di Muratov potrebbe essere stata attirata in particolare da quella di destra, nella quale si credeva che l'artista avesse incorporato un frammento di scultura antica (si veda Pietro Rossi, *L'arte senese nel Quattrocento*, Siena, 1899, p. 38 e nota). Essa, fra l'altro, è riprodotta in Venturi e Langton Douglas (si vedano, rispettivamente, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, cit., fig. 316; e *A History of Siena*, cit., fig. 45).

[62](#)

Si tratta di due angeli cerofori in bronzo di Francesco di Giorgio Martini.

[63](#)

Si veda Symonds, *Sketches and Studies in Italy and Greece*, cit., vol. III, p. 48.

[64](#)

In italiano nel testo.

[65](#)

[Robert Henry] Hobart Cust, *The Pavement Masters of Siena. [(1369-1562)*, G. Bell and Sons, London, 1901, p. 103 e nota 3] (*N.d.A.*).

[66](#)

In italiano nel testo.

[67](#)

Autore, il primo, dell'*Allegoria del colle della Sapienza*, quarta scena della navata centrale; il secondo eseguì invece

diversi episodi dell'esagono centrale e le contigue *Storie di Mosè*.

[68](#)

Si veda *Prima lettera ai Corinzi*, 3, 1.

[69](#)

In latino nel testo.

[70](#)

In latino nel testo.

[71](#)

Antonio Beccadelli, detto il Panormita, poeta, storico e scrittore, non era senese. Nato a Palermo, a Siena fu studente negli anni Venti e ambasciatore di Alfonso V d'Aragona negli anni Trenta; ma, soprattutto, qui compose gli epigrammi erotici dell'*Ermafrodito* (1425), opera censurata con forza da san Bernardino.

[72](#)

Testi di Sermini e di san Bernardino furono inclusi da Muratov nella raccolta *Novelly ital'janskogo Vozroždenija* (si veda vol. I, cit., parte seconda: *Novellisty kvatročento* [Novellisti del Quattrocento]).

[73](#)

Symonds, *Sketches and Studies in Italy [and Greece]*, cit., vol. III, p. 69] (*N.d.A.*).

[74](#)

In italiano nel testo.

[75](#)

In italiano nel testo. Si veda sopra, p. 431, nota 57.

[76](#)

In latino nel testo. «*Nuper apud molles Senas fit pestifer aër*» (*Antonii Panormitae Hermaphroditus*, Coburgi, 1824, p. 115).

[77](#)

Symonds, *Renaissance in Italy. Italian Literature*, cit., vol. II, pp. 96-97.

[78](#)

In inglese nel testo.

[79](#)

Langton Douglas parla sì di «sensuale misticismo» (si veda *A History of Siena*, cit., p. 361), ma nel saggio non c'è riscontro esatto alla citazione riportata da Muratov.

[80](#)

Si veda, ad esempio, Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, tomo I, cit., p. 36.

[81](#)

Il trittico in questione, all'epoca ritenuto opera di Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, è oggi attribuito a un anonimo «maestro dell'Osservanza».

[82](#)

Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, cit., p. 55.

[83](#)

Muratov allude, rispettivamente, alla *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Bernardino* e alla *Madonna col Bambino*.

[84](#)

L'ospedale di Santa Maria della Scala, oggi complesso museale.

[85](#)

S'intende il ciclo conservato nella Sala del Pellegrinaio.

[86](#)

Fino al 1475 i due artisti avevano tenuto bottega in società.

[87](#)

Attualmente il dipinto è esposto a Santa Maria della Scala.

[88](#)

Si veda Hobart Cust, *The Pavement Masters of Siena*, cit., pp. 59-60.

[89](#)

Il Libro di Montaperti (An. MCCLX), a cura di Cesare Paoli, Firenze, 1889, pp. XLIII-XLV, nota 3.

[90](#)

Giovanni Antonio de' Bazzi, detto il Sodoma, era nativo di Vercelli.

[91](#)

I giardini della Lizza furono in realtà ricavati in uno spazio in precedenza adibito a maneggio, dinanzi alla Fortezza

Medicea. Anche i bastioni di quest'ultima, nell'Ottocento, vennero adattati a pubblico passeggio.

[92](#)

Alessandro Sozzini, *Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 luglio 1550 al 28 giugno 1555*, in «Archivio storico italiano», II, 1842, p. 88.

[93](#)

In italiano nel testo. Si veda Dante, *Purgatorio*, I, 71.

[94](#)

Si veda Sozzini, *Diario delle cose avvenute in Siena*, cit., pp. 270-423.

[95](#)

Si veda il libro terzo di Blaise de Montluc, *Commentaires de Messire Blaise de Montluc, maréchal de France*, Paris, 1879, vol. I.

[96](#)

Non ho individuato un passo che corrisponda appieno alla citazione. Nella prefazione di Gaetano Milanese alle memorie di Sozzini, tuttavia, si parla delle «sventure sofferte con rara costanza dai Senesi per quasi tre anni contro la sterminata potenza spagnola» (*Diario delle cose avvenute in Siena*, cit., p. X).

[97](#)

Montluc, *Commentaires de Messire Blaise de Montluc*, cit., vol. I, p. 266. È tuttavia probabile che Muratov avesse letto il brano in Wyzewa, *Les Maîtres italiens d'autrefois*, cit., pp. 5-6.

[98](#)

In realtà, di stenti si moriva dentro le mura, mentre quanti erano stati allontanati dalla città perivano soprattutto per mano degli spagnoli (cfr. Sozzini, *Diario delle cose avvenute in Siena*, cit., pp. 306-307).

NOTA ALLA TRADUZIONE

La presente traduzione è stata condotta sull'edizione «tedesca» dell'opera: Pavel Muratov, *Obrazy Italii. Polnoe izdanie v trëch tomach* [Immagini dell'Italia. Edizione completa in tre volumi], Izdatel'stvo Z.I. Gržebina, Berlin, 1924, vol. I. Poiché i volumi furono stampati presso una tipografia di Lipsia, mentre la sede della casa editrice si trovava a Berlino, talora i dati bibliografici dell'opera riportano: Leipzig, 1924. La prefazione è invece tratta dalla seconda edizione (*Obrazy Italii*, 2 voll., Naučnoe slovo, Moskva, 1912-1913, vol. I, pp. 1-15).

Il testo del 1924 contiene alcuni evidenti refusi, già presenti nella terza edizione dell'opera (cfr. *Obrazy Italii*, Naučnoe slovo, Moskva, 1917, vol. I, l'unico pubblicato). Tali refusi sono stati emendati, senza darne indicazione in nota, previa verifica sulla prima edizione (cfr. *Obrazy Italii*, Naučnoe slovo, Moskva, vol. I, 1911). Da quest'ultima è tratta anche la dedica in italiano, di pugno dell'autore.

Per quanto riguarda vocaboli, espressioni, citazioni, nomi e denominazioni che compaiono in caratteri latini nel testo originale, se n'è data indicazione in nota; dove necessario l'ortografia è stata corretta ed eventuali integrazioni sono state inserite fra parentesi quadre.

Salvo diversa indicazione, si è scelto di tradurre *ex novo* anche i passi da saggi, cronache e opere letterarie in lingue straniere, cercando per quanto possibile d'individuare le edizioni effettivamente utilizzate da Muratov e sottoponendo le citazioni a un accurato raffronto con gli originali. Per i passi tratti da opere in italiano si è preferito evitare la retroversione e si è riprodotto il testo secondo le edizioni di riferimento.

Desidero ringraziare, per il prezioso aiuto, Tat'jana Ermakova, Xénia Muratova, Marco Pizio, Anna Raffetto, Paolo Romano e Svetlana Romanova.

A. R.

POSTFAZIONE

DI RITA GIULIANI

«Suppongo che si possa comunque parlare di fedeltà quando un uomo ritorna sul luogo del proprio amore, anno dopo anno, nella stagione sbagliata, senza nessuna garanzia di essere riamato»¹ scriveva Iosif Brodskij in *Fondamenta degli Incurabili* parlando del suo legame con l'Italia. Non meno fedele è stato l'amore per l'Italia di un altro scrittore russo pressoché sconosciuto al lettore italiano, Pavel Pavlovič Muratov, l'autore di *Immagini dell'Italia (Obrazy Italii)*,² uno degli omaggi letterari più alti mai tributati al nostro paese.

Nato nel 1881 a Bobrov, nella Russia sud-occidentale, dove il padre, medico militare di nobili origini, prestava servizio, Muratov si trasferisce con la famiglia a Mosca tra il 1891 e il 1892. Lì cresce in un ambiente colto e raffinato (come nella maggior parte delle famiglie dell'intelligencija, anche in casa Muratov la prima lingua è il francese) e si laurea in Ingegneria dei trasporti a Pietroburgo nel 1904. Personalità eclettica e versatile, fin dalla giovinezza manifesta interesse per le discipline più svariate: storia militare, giornalismo, diritto. Durante il conflitto russo-nipponico (1904-1905) pubblica articoli di strategia militare: è l'inizio della sua attività giornalistica. Nel 1905 termina il servizio militare, sposa l'artista Evgenija Vladimirovna Paganuzzi, di lontane ascendenze italiane, e l'anno successivo visita con lei Inghilterra e Francia; al ritorno pubblica, insieme a numerose recensioni di mostre parigine e londinesi, il suo primo libro, *Bor'ba za izbiratel'nye prava v Anglii* [La lotta per il diritto di voto in Inghilterra]. Nell'agosto del 1908 parte alla volta dell'Italia insieme alla moglie e ad alcuni amici³ e, rientrato in Russia, avvia la stesura di *Immagini dell'Italia*;⁴ quello stesso anno dà alle stampe la traduzione, preceduta da un suo scritto introduttivo, dei *Ritratti immaginari* di Walter Pater⁵ e comincia a pubblicare articoli dedicati alla pittura italiana del Quattrocento (1909-1911). Dapprima aiuto bibliotecario all'Università di Mosca, è

nominato nel 1910 vice conservatore del Museo Rumjancev, sempre a Mosca, mansione che gli permette di accostarsi all'arte italiana in maniera più scientifica.⁶ È un periodo segnato da una totale immersione nella storia dell'arte e nella critica estetica inglese - Pater, ma anche John Addington Symonds e Vernon Lee - e da un incontenibile entusiasmo per l'Italia, tanto che progetta di trasferirsi per qualche tempo nel nostro paese. Nel settembre 1911 annuncia all'amico editore Konstantin Nekrasov la decisione di licenziarsi dal museo: «Andrò a vivere a Roma, e conto di passarvi non meno di due anni, dedicandomi all'attività letteraria».⁷ Quello stesso anno esce il primo volume di *Immagini dell'Italia*, cui seguirà, nel 1912, il secondo.⁸ Torna due volte in Italia: con il critico letterario e d'arte Boris Grifcov e sua moglie, Ekaterina Urenius, scrittrice e traduttrice; poi con la sola Urenius, di cui è innamorato e che sposerà in seconde nozze nel 1920. Fra il 1912 e il 1913 vede la luce, in due volumi, la silloge *Novelly ital'janskogo Vozroždenija* [Novelle del Rinascimento italiano], di cui ha curato scelta, traduzione e introduzioni ai singoli volumi.⁹ *Immagini dell'Italia* riscuote un clamoroso successo, per la sua qualità letteraria e per il fascino che le «immagini» evocate esercitano sul pubblico russo, e ne viene presto allestita una seconda edizione (1912-1913). Subito dopo, Muratov inizia a lavorare al terzo volume, ma lo scoppio della prima guerra mondiale, la rivoluzione bolscevica e infine la decisione, nel 1922, di lasciare la Russia faranno sì che l'opera esca in versione integrale solo nel 1924, presso l'editore russo emigrato a Berlino Zinovij Gržebin.¹⁰

A partire dai primi anni Dieci Muratov coltiva una nuova passione, quella per l'antica arte russa, che lo porta a viaggiare nel Nord del paese per studiare le icone degli antichi monasteri. È tra i primi, in Russia e in Europa, a valorizzare l'icona, fino ad allora considerata esclusivamente oggetto di devozione, come opera d'arte: la monumentale *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa] curata da

Igor' Grabar' include il suo pioneristico saggio *Russkaja živopis' do serediny XVII veka* [La pittura russa fino alla metà del XVII secolo] (1913). Nel 1914 è direttore e anima della rivista d'arte «Sofija», di cui appariranno soltanto sei numeri. L'inizio della prima guerra mondiale interrompe la sua infaticabile attività: richiamato alle armi, è inviato sul fronte austriaco con il grado di ufficiale di artiglieria, e nel 1917 è vice comandante della difesa aerea di Sebastopoli. Dopo la rivoluzione d'Ottobre e l'avvento al potere dei bolscevichi, Muratov torna a Mosca, dove nel 1918 pubblica la sua prima raccolta di novelle, *Geroi i geroini* [Eroi ed eroine], fonda il Museo Ars Asiatica e il Museo delle Antichità Asiatiche ed è cooptato ai vertici di importanti istituzioni statali preposte alla tutela dei beni culturali e museali della neonata Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa. Dal 1918 è tra i più fervidi animatori dello Studio Italiano, cenacolo di scrittori, pittori, storici dell'arte e della letteratura che si prefigge di promuovere la diffusione della cultura italiana; ne diventerà presidente nel 1921. Nell'agosto di quello stesso anno, insieme ad altri membri dello Studio, viene arrestato dalla Čeka per aver aderito al Comitato panrusso di aiuto agli affamati, un'iniziativa benefica dell'Unione degli Scrittori a favore della popolazione ridotta alla fame - iniziativa che riceve sovvenzioni dall'estero ed è per questo guardata con sospetto dal regime. La detenzione dura pochi giorni: in carcere gli amici passano il tempo tenendo conferenze, e Muratov interviene sulle antiche icone russe.¹¹ Nel 1922 vedono la luce il romanzo *Egerija* [Egeria], la raccolta *Magičeskie rasskazy* [Racconti magici] e la commedia *Kofejnja* [La caffetteria].

Ottenuta l'autorizzazione a una missione di studio di due anni nell'Europa occidentale, nell'autunno del 1922 Muratov lascia la Russia con la seconda moglie e il figlio Gavriil, di sette anni, e si stabilisce a Berlino, dove all'epoca convergevano sia fuoriusciti ostili al regime sovietico sia intellettuali orientati a convivere con il governo dei Soviet. A

Berlino pubblica una monografia su Cézanne, articoli, recensioni e saggi,¹² collabora con l'Istituto scientifico russo ed è tra i fondatori del Club degli Scrittori. Il 1923 è un anno terribile: Muratov si dibatte nell'incertezza se tornare in Russia o imboccare definitivamente la via senza ritorno dell'emigrazione. Lo angoschia la prospettiva delle difficoltà e delle privazioni cui la famiglia - soprattutto il piccolo Gavriil, di salute cagionevole - andrebbe incontro nella Russia sovietica, ma anche l'idea di tornare a vivere nella «barbarie»¹³ postrivoluzionaria, privato della libertà di espressione. Rimpiange addirittura di non essere stato espulso dall'URSS come tanti esponenti dell'intelligencija: in quel caso il dilemma non gli si porrebbe.¹⁴ «So bene che cosa vuol dire per me la cattività bolscevica» scrive nell'agosto a Ol'ga Resnevič Signorelli. «Non ne faccio un quadro orribile, ma so che lì è impossibile essere scrittore. Mi toccherebbe lavorare in qualche museo e trascinare un'esistenza di nuovo separata dall'Europa».¹⁵ E allo scrittore Boris Zajcev, l'amico che ha appena abbandonato per sempre la Russia, confida: «In qualche modo saremmo potuti ritornare. Ma tornare a Mosca alla metà di settembre, senza un soldo, senza casa, senza pelliccia, era davvero sconcertante».¹⁶ Nell'autunno sfuma la speranza di ricevere dalla Galleria Tret'jakov di Mosca i quadri che aveva lasciato in custodia alla partenza e una somma di denaro:¹⁷ provvidenziale risulta quindi l'invito dello slavista Ettore Lo Gatto a tenere delle conferenze a Roma, invito che gli dà la gioia di un nuovo ritorno in Italia e lo sottrae alle crescenti durezze della crisi economica che sta mettendo in ginocchio la Germania.

Giunto a Roma il 15 novembre 1923 con la moglie e il figlio,¹⁸ tiene, tra la fine di novembre e il 15 dicembre, due conferenze sull'arte russa¹⁹ nell'ambito del ciclo organizzato da Lo Gatto all'Ipeo (Istituto per l'Europa orientale)²⁰ in collaborazione con il Comitato italiano di soccorso agli intellettuali russi, di cui fanno parte personalità come Giovanni Gentile, Giuseppe Prezzolini, Angelo Signorelli, Ol'ga Resnevič, Umberto Zanotti Bianco, Giovanni Maver e

lo stesso Lo Gatto.²¹ Il sussidio del Comitato²² e le piccole somme che arrivano dagli editori berlinesi gli permettono, sia pure tra continue difficoltà, di restare a Roma e di proseguire gli studi sulla scuola napoletana del Seicento e del Settecento. Muratov ha portato con sé il manoscritto di una monografia sull'antica pittura russa di icone: entusiasta delle tesi rivoluzionarie che vi vengono esposte, Lo Gatto lo traduce in italiano nel 1924 e lo propone ad Alberto Stock,²³ la cui casa editrice è diventata partner romana delle edizioni Plamja di Praga. Nel 1925 *La pittura russa antica* esce in italiano e in francese presso Stock-Plamja.²⁴ Sempre assillato dai problemi economici, cui ora si aggiungono gli ormai tempestosi rapporti con la moglie, più volte Muratov è sul punto di rientrare in Russia - potrebbe farlo, avendo lasciato il paese legalmente -, ma non si decide a partire: «Questo "stato di cose"» scrive a Zajcev nel luglio 1924 «è diventato un'ossessione e mi suscita timori di ogni genere. Non vedo vie d'uscita, non so come tirare avanti l'anno prossimo».²⁵ Nell'incertezza, rinnova il passaporto sovietico fino a tutto il 1924.²⁶

A Roma Muratov lavora intensamente, mettendo a frutto le competenze che hanno fatto di lui un'autorità indiscussa: pubblica testi di storia dell'arte, compie expertise per i conoscenti russi, entra in società, come consigliere, con un tale Poljakov, ex addetto dell'ambasciata russa, che insieme a un aristocratico russo, il barone Lemmermann, ha aperto una bottega di antiquariato in via dei Due Macelli.²⁷ Si avventura nel commercio di quadri (erano numerosi i russi emigrati che vendevano per necessità le proprie collezioni) e organizza visite guidate per i turisti più facoltosi. Attività, comunque, poco remunerative. Lo ricordano, nelle vesti di guida d'eccezione, Nina Berberova e Boris Zajcev, che a lui si ispira per il personaggio di Georgij Aleksandrovič Georgievskij nel romanzo autobiografico *Zolotoj uзор* [L'arabesco d'oro] (1926): «amante della musica, dell'arte, ammiratore degli antichi maestri della pittura, gran signore e nobile, la cui stirpe discendeva da Bisanzio».²⁸ Così Ol'ga

Resnevič Signorelli rievoca le passeggiate per Roma al suo fianco: «Sembrava che conoscesse ogni pietra. Un piccolo dettaglio, un antico obelisco, un sarcofago all'angolo di una strada - tutto risvegliava in lui il mondo antico dalla fondazione fino alla caduta dell'Impero romano. Le sue conoscenze consistevano non in un'erudizione archeologica, ma nel suo profondo sentire le epoche lontane e la vita dei creatori di quei palazzi rinascimentali o barocchi di fronte ai quali ci fermavamo, beandoci della loro magnificenza. Sapeva tutto delle feste, tradizioni e leggende di quei tempi ... Davanti alle grandi creazioni del genio umano, da persona timida e riservata Muratov si trasformava in un torrente di eloquenza».²⁹

In quegli anni conduce un'esistenza randagia, spostandosi da un'abitazione all'altra - una ha addirittura un buco nel tetto da cui la notte si vede una stella -,³⁰ in via Flaminia, in via del Babuino e infine in via Sistina, ma sempre conservando uno stile «di aristocratico decoro».³¹ Frequenta il salotto cosmopolita di Ol'ga Resnevič e di Angelo Signorelli, in via XX settembre, lo scrittore Vjačeslav Ivanov, i pittori Andrej Beloborodov, Fëdor Brenson e Gregorio Sciltian. Ricorderà quest'ultimo, allora agli esordi: «Muratow apparteneva a quella schiera di scrittori come Ruskin e Walter Pater, e aveva più sensibilità e talento di Berenson. Una cultura immensa, la conoscenza profonda dell'antica pittura russa e cioè delle icone, facevano di lui un uomo di primo piano tra gli storici dell'arte contemporanea ... Abitava allora in un appartamento di Via del Babuino con la moglie e il figlio di nove anni. L'appartamento era modesto come, d'altronde, tutti quelli degli esuli russi. Ero molto emozionato mentre bussavo alla porta di Muratow, lo scrittore che ammiravo da tempo e che tanto aveva contribuito alla mia formazione artistica. Pavel Pavlovic era piccolo, magrolino, coi baffetti biondi, e mi parve assai anziano benché allora avesse solo quarantadue anni. Talvolta assumeva atteggiamenti marziali, vantandosi di essere stato colonnello d'artiglieria della fortezza di Sebastopoli».³² Ogni

martedì Muratov apre la sua casa al numero 68 di via del Babuino, oltre che agli amici russi, a scrittori e artisti italiani: Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Filippo De Pisis, Ardengo Soffici, Alberto Spaini, Corrado Alvaro, Vincenzo Cardarelli; stringe rapporti di collaborazione con Roberto Longhi e Ugo Ojetti, che gli commissiona per l'*Enciclopedia Italiana* uno scritto sulla storia dell'arte russa, incluso nella voce «Russia» curata da Lo Gatto;³³ a Firenze frequenta Bernard Berenson e lo storico russo *émigré* Nikolaj Ottokar, a Sorrento l'esule Maksim Gor'kij e i suoi ospiti russi. In compagnia di Fëdor Brenson e del figlio di Gor'kij, Maksim Peškov, nel settembre 1924 compie un viaggio di studio in Puglia che descriverà nel saggio *Poezdka v Apuliju* [Viaggio in Puglia] (1925),³⁴ quasi un'integrazione a *Immagini dell'Italia*. Si accosta alla cerchia di «Valori plastici», rivista fondata dal pittore ed editore d'arte Mario Broglio, e, divenuto suo amico e sodale, collabora alla collana bilingue Antichi maestri italiani. Le edizioni di «Valori plastici» pubblicano *La pittura bizantina* (1928), composto in italiano, dove Muratov riprende la tesi a lui cara della prossimità tra i 'primitivi' russi e quelli italiani, tra la pittura italiana di «maniera greca» e l'icona antico-russa, accomunate dalla medesima derivazione dall'arte antica.³⁵

Se le tracce documentarie permettono di ricostruire con buona approssimazione il periodo romano di Muratov, resta da chiarire per quale ragione, a un certo punto, decida di abbandonare Roma e l'Italia: forse a spingerlo è la speranza di trovare nuove fonti di guadagno a Parigi, che all'epoca era il centro più dinamico della diaspora russa. Nel 1927 indica come recapiti sia alcuni indirizzi romani sia una pensione parigina al numero 13 di rue de Penthièvre;³⁶ nella capitale francese intensifica la collaborazione con la stampa periodica *émigrée* - «Sovremennye zapiski» e «Vozroždenie» - e pubblica lavori di storia dell'arte, opere teatrali e narrative.³⁷ Nel corso del 1928 si divide tra Roma e Parigi, mentre la famiglia (il già precario rapporto con la moglie è ormai definitivamente rotto) resta in Italia. Presso le edizioni

di «Valori plastici» dà alle stampe nel 1929 la monografia *Frate Angelico*, che esce in francese nello stesso anno e nel 1930 in inglese.³⁸ Agli inizi degli anni Trenta si trasferisce stabilmente a Parigi, dove pubblica importanti studi, come quello sulla scultura gotica e il catalogo della collezione di icone dell'antiquario Jakov Zolotnickij (1931),³⁹ che in rue du Faubourg-Saint-Honoré ha aperto la galleria antiquaria «À la vieille Russie», per la quale Muratov fa expertise. La sua notorietà di storico dell'arte lo porta in Inghilterra a tenere cicli di lezioni; nel 1934 soggiorna alcuni mesi in Giappone, da dove scrive fitte corrispondenze per «Vozroždenie»; rimasto senza risorse, raggiunge con difficoltà l'America, e dopo due brevi tappe a San Francisco e a New York rientra velocemente a Parigi.

Nel 1937 compie l'ultimo viaggio in Italia.⁴⁰ Nel dicembre 1939 si trasferisce a Londra su invito di William Allen, storico e mecenate inglese che gli propone di collaborare alla stesura di opere di carattere storico, consentendogli così di tornare agli studi di storia militare. Trova finalmente sostegno morale e tranquillità economica nell'amicizia e nella collaborazione con Allen; insieme scrivono sulle campagne russe della seconda guerra mondiale e sulle guerre caucasiche dell'Impero russo.⁴¹ Una tenuta di Allen nel Sud dell'Irlanda è dal 1947 il suo ultimo rifugio: lì si dedica a ricerche sui rapporti anglo-russi all'epoca di Ivan il Terribile e si occupa di giardinaggio. Muore in casa di Allen il 5 ottobre 1950, per un attacco cardiaco, all'età di sessantanove anni.

A settant'anni dalla morte la sua biografia cela ancora zone d'ombra, e manca un'edizione che raduni l'intera sua produzione: pubblicistica, racconti e novelle, un romanzo, tre commedie, traduzioni, prefazioni, studi giuridici, di storia dell'arte, di storia militare.⁴² Su questo lungo oblio ha influito la condizione di *émigré* di Muratov: dimenticate in epoca sovietica, in Russia le sue opere hanno ripreso a essere pubblicate solo a partire dagli anni Novanta. Quanto a *Immagini dell'Italia*, negli ambienti dell'emigrazione

continuò a essere considerato un capolavoro, cui il tempo via via conferiva la patina del mito letterario.⁴³

Scrivendo nel 1915 il filosofo Nikolaj Berdjaev: «Per molti il viaggio in Italia è un autentico pellegrinaggio verso i santuari della bellezza inverata, verso una gioia celestiale. È difficile esprimere quel turbamento dello spirito, dolce fino al malessere, che invade l'anima solo a pronunciare il nome di alcune città o artisti italiani. L'Italia per noi non è né un concetto geografico, né un'idea di Stato-nazione. L'Italia è un elemento eterno dello spirito, il regno eterno della creazione umana ... La nostalgia russa dell'Italia è nostalgia della creatività, nostalgia del libero dispiegamento delle forze, di una gioiosità solare, della bellezza in sé. L'Italia deve diventare un elemento eterno dell'anima russa. Con l'Italia noi curiamo le ferite della nostra anima lacerata dalla coscienza russa malata, dall'eterno senso di responsabilità russo per le sorti del mondo, per tutti e per tutto. Non solo dall'accidia della vita russa, ma anche dalla sua grandezza, da Gogol', da Dostoevskij, da Tolstoj, da tutto ciò che è pesante e tormentoso noi fuggiamo in Italia a prendere una boccata di libera, rilassata creatività ... L'Italia possiede la forza misteriosa e magica di rigenerare l'anima, di togliere pesantezza a una vita senza gioia».⁴⁴

L'Italia segnò in modo indelebile la vita di Muratov. Vi ritornava, direi, in modo compulsivo: solo a Venezia, confessò di essere stato sedici volte.⁴⁵ La trepida tenerezza che provava per l'Italia, la sacralità che le annetteva trasparivano dalla breve prefazione alla terza edizione di *Immagini dell'Italia*, di cui uscì solo il primo volume nel 1917, in piena guerra mondiale. Scritta nell'ottobre 1916 a Sebastopoli, dove Muratov era impegnato nelle operazioni belliche, essa è percorsa dal dolore per i danni inflitti dall'esercito austro-ungarico alla popolazione e al patrimonio artistico di Venezia e del Veneto e, addirittura, da un afflato irredentistico: «Queste loro ferite sono gloriose!

Rigenereranno l'onore storico di Venezia, trasformata negli ultimi anni dagli stranieri in un parco di divertimenti per tutta l'Europa, tra l'indignazione di tutti i suoi veri estimatori. Le perdite della vecchia Italia in questa guerra saranno di gran lunga ripagate. Essa accoglierà nel suo seno le mura affrescate dei palazzi triestini, la pittoresca Trieste, le innumerevoli antiche chiese dell'Istria, le città veneziane sulle due rive dell'Adriatico: Parenzo, Pola, Zara, Spalato, Traù e Sebenico, su cui fino ai nostri giorni alza la zampa di marmo in segno di dominio il leone di San Marco».⁴⁶

L'amore per il nostro paese trovò l'espressione più alta in *Immagini dell'Italia*, un capolavoro che oggi, realizzando un auspicio formulato da Lo Gatto nel 1925 («È certo difficile che un giorno un editore italiano possa decidersi a pubblicare la traduzione completa dei tre volumi di Muratov, ma opera meritevole compirebbero quel traduttore e editore che ne presentassero al pubblico italiano almeno le pagine più significative»),⁴⁷ viene finalmente proposto al lettore italiano, in due volumi come la prima edizione, apparsa, lo ricordiamo, fra il 1911 e il 1912. Essa conteneva: «Venezia», «Verso Firenze», «Firenze» e «Città toscane», nel primo volume; «Roma» e «Napoli e Sicilia», nel secondo. In seguito Muratov rivide queste parti integrandole con altri capitoli, inclusi nell'edizione definitiva e completa del 1924: è in questa versione che riproponiamo i due volumi, accompagnati da un apparato di note che per la prima volta, anche rispetto alle edizioni in lingua russa, rintraccia le fonti delle citazioni, rendendo così il libro fruibile anche come opera scientifica, un'opera che può essere studiata dagli storici dell'arte e inserita nel contesto degli studi coevi.

Immagini dell'Italia ebbe un forte impatto sulla cultura russa e contribuì notevolmente a educare e sviluppare il gusto del pubblico. Molti anni dopo, lo scrittore e critico letterario Aleksandr Bachrach avrebbe ricordato: «Nell'intelligencija non c'era quasi famiglia nella cui

biblioteca non figurasse *Immagini dell'Italia*. Questi due volumi rappresentavano non solo una piacevole lettura e la testimonianza dell'erudizione dell'autore,⁴⁸ ma svolgevano anche un ruolo significativo nel contesto dei rapporti culturali tra Russia e Italia. Sotto la loro influenza, migliaia di turisti russi - studenti, insegnanti, persone di umili condizioni ... andavano ad ammirare i monumenti del Rinascimento italiano: girovagavano non solo per Firenze e Roma, ma anche per le cittadine dell'Umbria e della Toscana di cui avevano sentito parlare per la prima volta da Muratov».⁴⁹ Un vero «evento nella letteratura russa», come sottolineò l'archimandrita Kiprian: «Non è una storia dell'arte e non è una guida per chiese e musei; non è il diario di un pellegrinaggio italiano e nel complesso non è un genere di creazione artistica definibile. Per la conoscenza di alcuni particolari, è quasi una monografia; per l'afflato narrativo e persino per la forma, sembra a tratti un poema, e talvolta commuove per il lirismo dell'entusiasmo dimostrato dinanzi alla bellezza. Chi è rimasto affascinato da questo libro, chi è affascinato ed eternamente attratto dall'Italia gli rimarrà fedele per sempre».⁵⁰ Contribuì al successo anche l'estraneità dell'opera a generi letterari tradizionali e immediatamente identificabili: questione ben presente all'autore, che nell'incipit della prefazione specificava: «Questo libro è un tentativo di descrivere l'Italia per immagini - immagini delle sue città e dei suoi paesaggi, del suo genio storico e artistico. Le immagini qui fissate possono altresì definirsi "memorie"».⁵¹ Un carattere felicemente ibrido, dunque, che Viktor Graščenkov, curatore dell'edizione russa del 1993-1994, ha così sintetizzato: «Muratov ha fuso l'antica tradizione letteraria delle memorie di viaggio con i procedimenti dell'*essay* critico-artistico inglese e con le acquisizioni metodologiche della nuova storiografia dell'arte europea».⁵² Com'è noto, infatti, i modelli cui Muratov si ispira sotto il profilo dello stile e dell'impianto narrativo non sono russi: «... dagli scrittori inglesi mi è toccato imparare non solo a conoscere l'Italia, ma anche a

scrivere dell'Italia. I sublimi esempi di John Addington Symonds e di Walter Pater mi sono stati costantemente davanti agli occhi» si legge nella prefazione.⁵³ Questi scrittori fornivano a Muratov modelli formali, compositivi e stilistici nuovi, assenti nelle lettere russe, e rafforzavano la componente estetizzante della sua personalità, orientandolo verso maniere ed epoche quali il Quattrocento e l'arte dei 'primitivi'. Il suo libro appare insomma come un vitale innesto russo su un genere e una sensibilità decadenti, un'armonica fusione dei pregi della critica estetica inglese e di una robusta vena russa di avida ricerca della verità.

Anche per quel che riguarda il genere della letteratura di viaggio, cui Muratov è ugualmente debitore, i suoi modelli non sono russi e si chiamano Stendhal, Gregorovius, Goethe. Non a caso l'itinerario descritto nella prima edizione ricalca, con qualche omissione, quello canonico del Grand Tour: partito da Venezia,⁵⁴ tocca Padova, Ferrara, Bologna, Ravenna, Firenze⁵⁵ e altre città toscane (Prato, Pistoia, Pisa, Lucca, San Gimignano, Siena), Roma e la sua Campagna,⁵⁶ Napoli, Pompei, Amalfi, Ravello, Paestum, Palermo e altri siti siciliani (Siracusa, Agrigento, Taormina). Come Goethe, anche Muratov salta Sorrento, con una scelta alquanto singolare per un viaggiatore russo. Nell'edizione del 1924, la prima completa, l'itinerario si estenderà all'Umbria (Assisi, Perugia e i luoghi umbro-toscani di Piero della Francesca) e, nel Settentrione, a Parma, Milano e altre città lombarde (Bergamo, Brescia). E prima di concludersi a Venezia, là dove era iniziato, toccherà anche Mantova, Verona e Vicenza.⁵⁷

Come nel caso dei suoi grandi predecessori, quello di Muratov è un viaggio iniziatico, dove scoperta e comprensione procedono per «folgorazioni», in una continua epifania del bello e della verità dell'arte e della vita: un'iniziazione che sublima una solida competenza in materia di storia dell'arte italiana, sorretta dalla conoscenza degli studi più recenti e autorevoli, come quelli di Venturi, Berenson, Wöllflin, Burckhardt, Ampère. Ed è, dal punto di

vista professionale, un viaggio di formazione, da cui Muratov fa ritorno come storico dell'arte maturo e autorevole.⁵⁸ Il viaggio diventa così laboratorio di uno studioso che in Italia saggia le proprie competenze, intuizioni e visione dell'arte e mette a punto una propria teoria dello sviluppo e dell'origine delle forme artistiche, spiegando, ad esempio, con l'ipotesi di una comune derivazione dall'arte antica la singolare vicinanza tra i 'primitivi' russi e quelli italiani. Ma il suo è anche un viaggio di rinascita, nel solco tracciato da Goethe e da Gogol' (a Firenze, alla divina «luce dell'amore dantesco», l'anima «risorge ... a *Vita Nuova*»),⁵⁹ e un viaggio «sentimentale» (nel senso storioculturale e in quello proprio del termine), che esalta la qualità empatica delle immagini - il termine *čuvstvo*, «sentimento», vi ricorre con grande frequenza. È infine un pellegrinaggio laico in un mondo altro, che Venezia separa dal resto d'Europa: «Per noi, gente del Nord che entra in Italia attraverso le auree porte di Venezia, le acque della laguna si tramutano in autentiche acque letee. Durante le ore trascorse davanti alle antiche tele che adornano le chiese veneziane, o mentre scivoliamo in gondola o vaghiamo per le calli silenti, o persino in mezzo alle maree di una folla chiassosa in piazza San Marco, noi beviamo il vino dell'oblio, dolce e soave. Tutto quanto è rimasto alle nostre spalle, tutta la nostra vita precedente diviene un fardello leggero. Tutto quanto abbiamo vissuto si tramuta in fumo, lasciando solo un po' di cenere, così poca da entrare nel porta-amuleti che il pellegrino tiene nascosto sul petto. C'è l'Italia ad attenderlo: l'Italia, così vicina, oltre la distesa della laguna!». ⁶⁰

Il rutilante ventaglio delle «immagini», che comprende storia, opere d'arte, medaglioni biografici, leggende, aneddoti, paesaggi, scene di vita popolare, sembra proiettarsi in un titolo in sottotono, nel quale si potrebbe cogliere un *topos modestiae*. È invece un titolo sagace, perché svincola Muratov dalla tradizione delle memorie del

viaggio in Italia e rivela la volontà non già di fornire una trattazione sistematica dell'argomento, ma di privilegiare un criterio personale nella selezione dei luoghi e delle opere d'arte: nella parte su Roma, ad esempio, dedica un intero capitolo a Melozzo da Forlì, che inserisce - giustamente - tra i grandi pittori del Quattrocento, ma passa sotto silenzio Caravaggio.⁶¹

Parlare per immagini è certo una scelta singolare per un saggio storico-critico. Grazie alla qualità pittorica, al cromatismo acceso e intenso della sua scrittura, Muratov riesce a trasmettere suggestioni, sensazioni, sentimenti, l'aura e lo spirito dei luoghi visitati. E le «immagini», sapientemente accostate, compongono un quadro grandioso e armonioso, siano esse brevi flash (a proposito della Campagna romana: «Qui persino gli acquedotti sembrano greggi che attraversano di corsa la distesa»),⁶² scene di folla, quadretti di genere, descrizione di monumenti e di paesaggi, schizzi biografici, episodi storici. La componente visiva del testo è così forte da renderlo autosufficiente: le illustrazioni diventano un'aggiunta preziosa ma non indispensabile. Al nitore e alla finezza delle immagini fa da pendant, soprattutto nelle chiuse dei capitoli, l'icasticità di espressioni come le seguenti: «La sorte stabilì che a Roma l'arte avrebbe detto la sua ultima parola attraverso le incisioni di Piranesi. L'essenza dell'ultima grande forma d'arte fiorita a Roma fu il pathos della devastazione»;⁶³ «Maschera, candela e specchio: ecco l'immagine di Venezia nel XVIII secolo».⁶⁴

Immagini dell'Italia ci svela molto del suo autore: se ne ricava infatti non solo una precisa visione dell'Italia e del suo patrimonio artistico, ma una compiuta teoria dell'arte, l'idea stessa di arte e di bello. *L'arte* è per lui l'unico e l'ultimo prodigio ancora possibile, è sintesi, specchio e testimonianza di una cultura, di un modo di vivere e di percepire il mondo, poiché ai suoi occhi è la sola capace di restituirci la storia e la vita passata e il tessuto spirituale dei luoghi.

Muratov guarda all'Italia da una prospettiva particolare, insolita nelle lettere russe del tempo. In Italia egli ricerca il genio nazionale che ha creato opere immortali e vivificato l'Occidente: nell'arte, così come nella vita popolare, apprezza anzitutto l'armonia e il vitalismo; vede nel nostro paese un antidoto alla grigia modernità trionfante, un mito di gioia e bellezza: «Oltre lo stretto di Messina, ancora nascosto, i monti calabresi sono già visibili. Siamo attesi dallo spettacolo delle città distrutte dal sisma, dallo spettacolo dell'Italia in lutto. Un lutto che appartiene all'intera umanità, poiché l'Italia è quella gioia per la quale vale ancora la pena vivere».⁶⁵

Tutto gli è caro dell'Italia: in ogni città o sito visitato si propone di individuare ciò che gli conferisce un'identità inconfondibile e distintiva. E per ogni luogo trova accenti e sentimenti diversi. Per Firenze manifesta un amore e un entusiasmo particolari: è «meravigliosa città», patria di Dante (la *Commedia* è ripetutamente citata), ma soprattutto «culla e sarcofago» del Quattrocento, l'epoca che ha conosciuto il pieno trionfo dell'umano sulla morte e il cui spirito è ancora vivo: «L'essenza del Quattrocento si riassume in un concetto elementare: vivere nel mondo. E dall'adempimento di questa missione, la più semplice per l'uomo, conseguì il rapido e pieno fiorire dell'arte. Per noi, ligi ad altri precetti, condannati a vivere in noi stessi e separati dal mondo, ciò ha l'aspetto di un vero prodigio ... Il senso di eternità che permea l'arte quattrocentesca ci lascia senza fiato».⁶⁶ Botticelli, che «da solo e sotto la sola egida dell'arte pura, per primo andò incontro alla mattutina caligine di un nuovo, lungo giorno nella storia del mondo»,⁶⁷ è il pittore prediletto, e la sua *Nascita di Venere* «il più bel quadro del mondo» per la sua «assoluta armonia». Roma gli è invece cara «per quanto ha di sublime e triste insieme ... Tutto ciò su cui si posa lo sguardo è sepolcro, ma la morte ha abitato qui tanto a lungo che questa sua dimora, la più antica e la più regale, è infine divenuta la dimora stessa dell'immortalità».⁶⁸ La vita dell'Italia contemporanea

parrebbe al di fuori del suo angolo di visuale, ma all'improvviso il pellegrino amante dell'arte si rivela attento osservatore, capace di cogliere aspetti della vita sociale e politica per lo più trascurati dai contemporanei russi: «La febbre edilizia sembra una malattia cronica della nuova Italia dei parlamenti e delle municipalità. A Roma i nuovi quartieri spuntano con una rapidità che difficilmente si può giustificare alla luce di qualsivoglia urgenza».⁶⁹ E parlando del quartiere Ludovisi, frutto degli spregiudicati interventi urbanistici operati in epoca umbertina, stigmatizza «l'insulsa eleganza delle strade sorte nell'area devastata di Villa Ludovisi, dove, sulle ceneri dei giardini di Le Nôtre, la classe dirigente dell'Italia unificata ha costruito il suo squallido nido».⁷⁰ Analogamente, nel capitolo dedicato a Napoli, annota: «Persino la politica, alla quale i napoletani si dedicano con enorme passione, qui è simile a un gioco d'azzardo. Il Parlamento italiano non assisterebbe, tra le proprie mura, a tanti intrighi e frodi, se annoverasse meno gente del Sud, troppo allettata dall'idea di accaparrarsi i più svariati beni materiali. Con un amore così istintivo per il caos, è normale che questo popolo fatichi non poco ad adeguarsi a forme di convivenza civile basate sulla legge. La camorra napoletana rappresenta, di fatto, un'istituzione eminentemente nazionale. Essa regola la vita civile attraverso il crimine. Influisce sull'immaginario collettivo, e proprio in questo modo si guadagna la stessa, eterna fama di cui godono le feste di popolo e il teatro popolare».⁷¹

Muratov non offre ritratti né di sé né dei suoi compagni di viaggio: il narratore ha una fisionomia non fisica, bensì caratteriale, intellettuale e, come si è già detto, «sentimentale». L'incontro con l'Italia lo rende euforico, attenua la «tristezza russa» lasciando solo un velo di malinconia, che a tratti si stende sulla narrazione, e che talvolta sconfinava nella «poesia delle rovine», o cede a un fascino del disfacimento di sapore piranesiano.⁷²

Senza rimarcare la propria «russicità», il narratore si accomuna genericamente alla gente del Nord e agli uomini

del suo tempo - un tempo che ha smarrito valori come l'autenticità, la semplicità e la verità. E ricorre al «noi», a indicare, oltre ai compagni di viaggio, la sua generazione.⁷³ Di fronte alle vestigia di Ostia antica si chiede: «Non è forse spaventoso pensare a quale aspetto avrebbero, dopo una calamità, la nostra vita e la nostra civiltà? Cosa, tra le rovine di Londra o di Parigi, potrebbe equipararsi al dolce corpo di Venere scoperto tra i ruderi di questo teatro? Le nostre città sono divenute povere di arte, e noi, che ne siamo figli, abbiamo smarrito il concetto stesso di anima simbolica dell'arte».⁷⁴

La prefazione, in cui Muratov ricostruisce le diverse fasi dell'evoluzione del mito dell'Italia in Russia, è chiaramente indirizzata a un pubblico russo, laddove il testo sembra invece rivolgersi idealmente a una platea più ampia, a un lettore colto e cosmopolita, europeo, cui siano familiari i continui riferimenti ad autori occidentali. Non a caso Muratov, creatore di vivide immagini di paesaggi, di raffinate efrasi, non evoca mai quegli stessi luoghi e opere immortalati dagli artisti russi e care al lettore slavo: i riferimenti alla Russia sono del resto sporadici, fugaci, e si riducono in genere alla citazione di qualche grande artista - cosa irrituale negli scritti russi sull'Occidente, dove il termine di confronto è sempre la madrepatria. Per lui l'Italia non è tanto *speculum russicum*, quanto cartina al tornasole per coscienze europee contemporanee.

Nel panorama delle lettere russe, *Immagini dell'Italia* si contraddistingue per l'originalità: penso all'armoniosa fusione di erudizione, di un talento narrativo del tutto inusuale nelle memorie di viaggio e di un gusto personale sicuro e riconoscibile. Al linguaggio che Muratov adotta nell'affrontare temi di storia e di critica d'arte, lontano dai tecnicismi e dalla piattezza dei trattati accademici e modellato su quello della coeva critica d'arte occidentale. Alla compresenza di passione, entusiasmo, slancio lirico e di un'ampia compagine di testi critici e di fonti storico-letterarie, avidamente letti ed evocati. E penso, infine, alla

profondità con cui viene trattato il mito dell'Italia: arte, storia, paesaggi, insediamenti urbani, la specificità del genio italiano, i cui caratteri arcaici, primigeni, agli occhi di Muratov erano ancora percepibili e godibili, a differenza di quel che accadeva in altri paesi.

Per Muratov si è parlato, a ragione, di temperamento e versatilità «rinascimentali»: ²⁵ è forse questo l'elemento di massima originalità, ed è anche ciò che consente di ascriverlo a pieno titolo fra i massimi rappresentanti del breve, aureo periodo che va sotto il nome di Rinascimento russo. ²⁶ Ma il pellegrino «sentimentale», cercatore dello spirito dei luoghi e delle epoche passate, sa anche captare lo spirito del proprio tempo e della sua cultura artistica e letteraria: una originale e felice sintesi, in virtù della quale Muratov incarna perfettamente l'anima della cultura russa del primo decennio del Novecento.

Resta da chiedersi: se *Immagini dell'Italia* è un unicum nelle lettere russe, che cosa ha di specificamente russo? Anzitutto contraddistingue Muratov il sotterraneo, ma forte, legame con la tradizione nazionale: il suo libro conserva infatti la «memoria genetica» di una grande opera che segnò la cultura tra Settecento e Ottocento, *Pis'ma russkogo putešestvennika* [Lettere di un viaggiatore russo] di Nikolaj Karamzin, che - anch'essa un ibrido di saggistica, letteratura di viaggio e autobiografismo - contribuì a formare e a educare il gusto del pubblico. Il suo «sentimento» dell'Italia si innesta inoltre in quella tradizione che va da Gogol' a Brodskij, segnata dalla medesima empatia e da un amore spinto al limite dell'idealizzazione, incline a guardare con benevolenza anche ai nostri difetti nazionali e locali. I tre scrittori sono da considerare i massimi italo-fili russi, quelli che più profondamente non solo hanno amato ma anche compreso l'Italia, tanto da lasciarsi alle spalle secolari cliché. La qualità gogoliana del sentimento e della sensibilità nei confronti dell'Italia, come pure il culto della bellezza e la ricerca della verità, ricollegano Muratov al cuore stesso della tradizione culturale e letteraria russa. Dirò di più:

Immagini dell'Italia è il libro più bello che in Russia sia mai stato dedicato all'Italia.

Sarebbe però riduttivo circoscrivere il significato di *Immagini dell'Italia* al solo ambito russo: il suo respiro è ben più ampio, così come di rilievo è il posto che occupa nel panorama dei grandi libri sull'Italia. William Allen, che fu vicino a Muratov nell'ultimo periodo, scrisse nel 1950, alla sua morte: «Pavel Pavlovič ha fatto per la Russia quello che Ruskin e Pater hanno fatto per la letteratura inglese».⁷⁷ Il critico Clive James è andato oltre: «Come libro sul Grand Tour italiano, [*Immagini dell'Italia*] non solo si colloca direttamente nella tradizione di Goethe, Gregorovius, Burckhardt e Arthur Symons, ma è anche migliore. (Meglio di Goethe? Sì, meglio di Goethe)».⁷⁸ E il già menzionato Kiprian: «*Immagini dell'Italia* è una testimonianza del grande passato della Russia, uno degli ultimi raggi del suo tramonto senza tempo. Uscito poco prima del 1914, fu una sorta di addio da parte di quella nostra raffinata cultura che faceva di noi dei veri europei».⁷⁹

Muratov, da appassionato occidentalista qual era, nutriva un profondo sentimento di appartenenza a una più vasta *koinè* europea. Anche per questo rinunciò all'idea di tornare a vivere nell'Unione Sovietica, separata dall'Europa da una «cortina di ferro» già eretta nei fatti. E rivendicava con passione per la Russia, nonostante il diverso percorso storico, una stretta, genetica afferenza all'Europa, che si perpetuava anche nel presente. Già nel 1914 aveva dettato chiaramente le linee programmatiche della rivista d'arte «Sofija»: studiare l'antica arte russa in correlazione con l'arte europea, e con la medesima metodologia di analisi.⁸⁰ E, nel 1923, nella *Scoperta dell'arte russa antica* scriveva: «L'arte dei secoli XII-XIV ci parla chiaramente dell'esistenza di un popolo molto più europeo nel senso di tradizione spirituale unitaria e di unitarie eredità culturali, che non fosse il popolo russo dell'epoca di Godunòv e dell'epoca di

Caterina. L'arte dice che questo popolo, che si era stabilito nel lontano Nord, era non di meno rivolto verso l'Occidente e il Sud, e non verso l'Oriente». ⁸¹ Ancora: nella conferenza *L'arte russa contemporanea*, tenuta a Roma alla fine del 1923, a onta del sommovimento politico, sociale e culturale prodotto dalla rivoluzione d'Ottobre, Muratov continuava a considerare e a interpretare l'arte russa contemporanea nel contesto europeo, individuando in essa un fattore di unione culturale potente, ma sottovalutato. In Europa, Russia compresa - sosteneva -, l'arte si sviluppa secondo leggi comuni e immanenti, e questo sviluppo prosegue anche nei periodi in cui i popoli si trovano temporaneamente isolati gli uni dagli altri: «... né il nuovo ambiente, né le insolite peripezie, né lo sconvolgimento nei rapporti verso la società e lo Stato hanno potuto modificare essenzialmente l'arte russa, né hanno potuta separarla dallo spirito e dalle vie dell'arte europea». ⁸²

Nel 1924, sfiduciato riguardo alle sorti della patria e dell'Europa, nell'articolo *Iskusstvo i narod* [L'arte e il popolo] lo scrittore additava il motivo della crisi della cultura europea nella modernizzazione e nell'industrializzazione selvagge, nel trionfante modello tecnologico, e vedeva nel nuovo modello artistico un'«anti-arte» (*anti-iskusstvo*) senz'anima: «Ancora vent'anni fa Roma era la Città eterna, eterna, s'intende, nel suo "paesaggio con figure". Vent'anni fa iniziavano appena a sorgere i nuovi quartieri di Roma (in nulla diversi da quelli di Berlino). In questi vent'anni ha fatto in tempo a crescere una nuova generazione, nata nei nuovi quartieri, che tra una decina d'anni metterà al mondo una generazione ancora più nuova. C'è da chiedersi che cosa resterà di Roma, dell'Italia, in queste nuove generazioni? Dove sarà il loro posto, in quale paesaggio, quando non ci sarà più nessun paesaggio, ma solo una massa di orribili caseggiati, creati dall'avidità umana? Per queste persone il sentiero non porta verso l'ordine della natura, ma verso il disordine della tecnica; verso un'Italia che non sarà più Italia e verso un'Europa che cesserà di essere Europa, e diventerà

una “post-Europa”». ⁸³

Ora che la mutazione dell’Europa in «post-Europa» è un fenomeno cui guardiamo tutti con crescente apprensione, a Muratov può ben attagliarsi la definizione che Milan Kundera ha dato della parola «europeo»: «colui che ha nostalgia dell’Europa». ⁸⁴ Anche sotto questo riguardo Muratov appare perfettamente e compiutamente europeo.

NOTE

1

Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, trad. it. di Gilberto Forti, Adelphi, Milano, 1991, p. 99.

2

Dell’opera sono uscite in italiano solo brevi traduzioni parziali.

3

Sino a Firenze compagni di viaggio della coppia furono lo scrittore Boris Zajcev e la moglie Vera, il pittore Nikolaj Ul’janov e la moglie Anna Glagoleva, anch’essa pittrice. A Roma i Muratov e gli Zajcev ebbero come compagni di escursioni lo scrittore e fuoriuscito politico Michail Osorgin e la moglie Elena, che risiedevano in città dal 1906; si veda Ksenija Muratova, *Pavel Muratov i Italija* [Pavel Muratov e l’Italia], in *Obrazy Italii v Rossii – Peterburge – Puškinskome Dome* [Immagini dell’Italia in Russia – a Pietroburgo – al Puškinskij Dom], Izdatel’stvo Puškinskogo Doma, Sankt-Peterburg, 2014, pp. 163-64. Si veda anche Boris Zajcev, *P.P. Muratov*, in *Sobranie sočinenij* [Opere], Russkaja kniga, Moskva, 1999, vol. VI, pp. 215-20; «1908» – *Rim* [«1908» – Roma], *ibid.*, pp. 256-59; *Povest’ o dvuch gorodach* [Racconto di due città], *ibid.*, pp. 276-81 (scritto in memoria di Muratov).

4

Sulle date della biografia muratoviana la bibliografia è spesso lacunosa e discorde. Elementi di chiarezza sono stati

forniti negli ultimi anni dagli studi di Xénia (Ksenija) Michajlovna Muratova, storica dell'arte, nipote dello scrittore e custode dell'archivio di famiglia. A lei va il ringraziamento per avermi fornito dati ancora inediti sulla vita di Muratov e avermi messo a disposizione i suoi lavori: *Pavel Pavlovič Muratov. Osnovnye vechi žizni i tvorčestva* [Pavel Pavlovič Muratov. Le tappe fondamentali della vita e dell'opera] e *Doma i adresa P.P. Muratova* [Case e indirizzi di P.P. Muratov]. La pubblicazione di questi contributi, che correggono molte inesattezze correnti nella bibliografia muratoviana, è prevista nella miscellanea *Pavel Muratov. Rennsantsnyj čelovek Serebrjanogo veka* [Pavel Muratov. Un uomo rinascimentale dell'Età d'argento].

[5](#)

Uolter Pater, *Voobražaemye portrety. Rebënok v dome* [Ritratti immaginari. Il bambino nella casa], traduzione e introduzione di Pavel Muratov, Izdanie V.M. Sablina, Moskva, 1908.

[6](#)

Si veda Muratova, *Pavel Muratov i Italija*, cit., p. 172.

[7](#)

Lettera a Konstantin Nekrasov del 20 settembre 1911, in *Vozvraščenie Muratova. Ot «Obrazov Italii» do «Istorii kavkavskich vojn»* [Il ritorno di Muratov. Da *Immagine dell'Italia* a *Caucasian Battlefields*], a cura di Gerol'd Vzdornov e Ksenija Muratova, Indrik, Moskva, 2008, p. 141. Muratov continuò tuttavia a lavorare nel museo: non sappiamo che cosa lo indusse a modificare i suoi piani.

[8](#)

Pavel Muratov, *Obrazy Italii*, 2 voll., Naučnoe slovo, Moskva, 1^a ediz., 1911-1912.

[9](#)

Pavel Muratov, *Novelly ital'janskogo Vozroždenija. Izbrannye i perevedennye P. Muratovym* [Novelle del Rinascimento italiano. Scelte e tradotte da P. Muratov], 2 voll., Nekrasov, Moskva, 1912-1913.

[10](#)

In Russia il testo dell'edizione integrale venne pubblicato solo dopo il crollo dell'URSS: Pavel Muratov, *Obrazy Italii*, ediz. integrale in 3 voll., a cura di Viktor Graščenkov, Galart, Moskva, vol. I, 1993; vol. II/III, 1994.

[11](#)

Si veda Zajcev, *P.P. Muratov*, cit., p. 218.

[12](#)

Si veda, in dettaglio, Patrizia Deotto, *Bibliografija P.P. Muratova* [Bibliografia di P.P. Muratov], in *Archivio russo-italiano II*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, Europa Orientalis, Salerno, 2002, p. 376.

[13](#)

Muratov, citato in Ljudmila Ščemelëva, *Muratov Pavel Pavlovič*, in *Biografičeskij slovar'. Russkie pisateli 1800-1917* [Dizionario biografico. Scrittori russi 1800-1917], vol. IV, Bol'saja Rossijskaja Enciklopedija, Moskva, 1999, p. 174.

[14](#)

Si veda la lettera a Ol'ga Resnevič Signorelli del 23 agosto 1923, in *Pis'ma P.P. Muratova (1923-1926)* [Lettere di P.P. Muratov (1923-1926)], a cura di Patrizia Deotto e Elda Garetto, in *Archivio russo-italiano IX. Ol'ga Resnevič Signorelli e l'emigrazione russa: corrispondenze*, a cura di Elda Garetto, Antonella d'Amelia, Ksenija Kumpan e Daniela Rizzi, Europa Orientalis, Salerno, 2012, vol. II, p. 100.

[15](#)

Loc. cit.

[16](#)

Lettera a Boris Zajcev del 31 ottobre 1923, in *Pis'ma P.P. Muratova V.A. Zajcevoj i B.K. Zajcevu* [Lettere di P.P. Muratov a V.A. Zajceva e B.K. Zajcev], a cura di Nelli Komolova, in *Rossija i Italija. Russkaja emigracija v Italii v XX veke* [Russia e Italia. L'emigrazione russa in Italia nel XX secolo], Nauka, Moskva, vol. V, 2003, p. 290. Muratov e Zajcev erano legati da una profonda amicizia, dal medesimo amore per l'Italia e da grandi piani editoriali: nel 1913 avevano progettato edizioni russe della *Divina commedia* e delle *Memorie* di Casanova nella versione di Zajcev, con

articoli introduttivi di Muratov, ma il progetto non fu mai realizzato.

[17](#)

Somma forse legata al finanziamento della missione all'estero; si veda *Pis'ma P.P. Muratova V.A. Zajcevoj i B.K. Zajcevu*, cit., pp. 290-91.

[18](#)

Muratov porta scarpe consunte e sformate, e Ol'ga Resnevič Signorelli ricorda il suo imbarazzo: «Dovrei comprare delle scarpe nuove: troppa gente presta attenzione ai miei piedi, a Berlino nessuno ci faceva caso» (citato in *Iz vospominanij O. Resnevič-Sin'orelli. OP.P. Muratove* [Dai ricordi di O. Resnevič-Signorelli. Su P.P. Muratov], in *Archivio russo-italiano IX*, cit., vol. II, p. 115).

[19](#)

Paolo Muratov, *La scoperta dell'arte russa antica*, trad. it. di Ettore Lo Gatto, in «*Russia. Rivista di Letteratura. Arte. Storia*», II, 2, 1923, pp. 208-31; *L'arte russa contemporanea*, trad. it. di Andrea Caffi, in *ibid.*, III, 2, 1924, pp. 81-96. Lo Gatto pubblicò su «*Russia*», di cui era direttore, l'articolo sull'arte russa antica prima ancora che Muratov venisse a Roma a tenere le due conferenze.

[20](#)

Sull'Istituto e il suo impegno culturale, si veda Gabriele Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, Firenze University Press, Firenze, 2016.

[21](#)

Si veda Angelo Tamborra, *Gli inizi della slavistica in Italia e l'impegno civile di Ettore Lo Gatto*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, a cura di Antonella d'Amelia, Bulzoni, Roma, 1980, p. 309. Il Comitato aveva sede presso l'Ipeo, in via Nazionale, 89.

[22](#)

Come gli altri conferenzieri, Muratov ricevette un sussidio di 4000 lire e in più, appositamente per lui, un ulteriore contributo di 2000 lire; si veda *Pis'ma P.P. Muratova (1923-*

1926), cit., pp. 102, 104. Secondo le tabelle di conversione dell'ISTAT, 4000 lire nel 1924 corrispondevano a circa 3840 euro (anno di riferimento: 2014).

[23](#)

Si veda Ettore Lo Gatto, *Boris Zajcev e Pavel Muratov*, in *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano, 1976, pp. 56-57.

[24](#)

Pavel Muratov, *La pittura russa antica*, trad. it. di Ettore Lo Gatto, A. Stock-Plamja, Roma-Praga, 1925; *L'ancienne peinture russe*, trad. fr. di André Caffi, A. Stock-Plamja, Roma-Praga, 1925.

[25](#)

Lettera a Boris Zajcev dell'11 luglio 1924, citata in Nelli Komolova, *Byt i bytie Pavla Muratova v gody izgnanija* [La dimensione quotidiana ed esistenziale di Pavel Muratov negli anni dell'emigrazione], in *Italija v ruskoj kul'ture Serebrjanogo veka. Vremena i sud'by* [L'Italia nella cultura russa dell'Età d'argento. L'epoca e i destini], Nauka, Moskva, 2005, p. 345.

[26](#)

Si veda Ščemelëva, *Muratov Pavel Pavlovič*, cit., p. 174.

[27](#)

Si veda Gregorio Sciltian, *Mia avventura*, Rizzoli, Milano, 1963, p. 286.

[28](#)

Boris Zajcev, *Zolotoj uzor*, in *Sobranie sočinenij*, cit., vol. III, p. 25. La prima edizione del romanzo (Praga, 1926) fu pubblicata presso le già ricordate edizioni Plamja.

[29](#)

Iz vospominanij O. Resnevič-Sin'orelli, cit., p. 117.

[30](#)

Si veda Muratova, *Doma i adresa P.P. Muratova*, cit.

[31](#)

Iz vospominanij O. Resnevič-Sin'orelli, cit., p. 117.

[32](#)

Sciltian, *Mia avventura*, cit., p. 268.

[33](#)

Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1929-1937, vol. XXX, v. «Russia», s.v. «Arte»; si veda *Pis'ma P.P. Muratova (1923-1926)*, cit., p. 93.

[34](#)

Pavel Muratov, *Poezdka v Apuliju*, in «Sovremennye zapiski», XXIV, 1925, pp. 174-212.

[35](#)

Su Muratov storico dell'arte, si veda Xénia Muratova, *Pavel Muratov historien d'art en Occident*, in *La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, a cura di Ivan Foletti, Viella, Roma, 2010, pp. 65-95; si veda anche *Vozvraščenie Muratova*, cit., pp. 23-46.

[36](#)

Si veda *Pis'ma P.P. Muratova (1923-1926)*, cit., p. 95.

[37](#)

Le commedie *Priključenija Dafnisa i Chloi* [Le avventure di Dafne e Cloe] (in «Sovremennye zapiski», XXVIII, 1926) e *Mavritanija* [Mauritania] (in *ibid.*, XXXIII, 1927); le monografie *Les icones russes* (Éditions de la Pléiade, Paris, 1927), *Teodoro Brenson* (Edizione della Galleria Pesaro, Milano, 1927) e *La peinture Byzantine* (Crès, Paris, 1928); e nuove edizioni delle raccolte *Magičeskie rasskazy* (ediz. ampliata, Vozroždenie, Paris, 1928) e *Geroi i geroini* (Vozroždenie, Paris, 1929).

[38](#)

Paul Muratoff, *Fra Angelico*, Crès, Paris, 1929; Pavel Muratov, *Fra Angelico*, F. Warne, London-New York, 1930.

[39](#)

Paul Muratoff, *La sculpture gothique*, Librairie Falury-Valori plastici, Paris-Roma, 1931; e Paul Muratoff, *Trente-cinq primitifs russes. Collection Jacques Zolotnitzky, À la vieille Russie*, Paris, 1931.

[40](#)

Lo attesta una cartolina inviata da Venezia il 27 settembre 1937 a Boris Zajcev, in *Pis'ma P.P. Muratova V.A. Zajcevoj i*

B.K. Zajcev, cit., p. 302.

[41](#)

W.E.D. Allen e Paul Muratoff, *The Russian Campaigns of 1941-1943*, Penguin, Harmondsworth-New York, 1944; *The Russian Campaigns of 1944-1945*, Penguin, Harmondsworth-New York, 1946; e *Caucasian Battlefields. A History of the Wars on the Turco-Caucasian Border, 1828-1921*, Cambridge University Press, Cambridge, 1953.

[42](#)

Per la bibliografia delle opere di Muratov, si veda Deotto, *Bibliografija P.P. Muratova*, cit., pp. 365-94.

[43](#)

In una conversazione con lo scrittore Wojciech Karpiński, Brodskij definì «un genio» il Muratov saggista; si veda Wojciech Karpiński, *Razbojnič'i knigi i goroda. Čast' vtoraja* [Libri e città di banditi. Parte seconda], in «Novaja Pol'sa», 2, 2018, p. 33.

[44](#)

Nikolaj Berdjaev, *Čuvstvo Italii* [Il sentimento dell'Italia], in *Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva* [Filosofia della creazione, della cultura e dell'arte], Liga, Moskva, 1994, vol. I, pp. 367-68.

[45](#)

Si veda Viktor Graščenkov, *P.P. Muratov i ego «Obrazy Italii»* [P.P. Muratov e le sue *Immagini dell'Italia*], in Muratov, *Obrazy Italii*, ediz. integrale in 3 voll., cit., vol. I, p. 291. Una più breve versione del saggio (*Le «Immagini d'Italia» di Pavel Muratov*) è apparsa in *I Russi e l'Italia*, a cura di Vittorio Strada, Scheiwiller, Milano, 1995, pp. 227-33.

[46](#)

Pavel Muratov, *Obrazy Italii*, Naučnoe slovo, Moskva, 3^a ediz., 1917, vol. I, p. 2. L'Italia trovò posto anche nella narrativa di Muratov: molte novelle delle sue raccolte - *Magičeskie rasskazy, Geroi i geroini, Morali* (1923) - sono ambientate in Italia, mentre nel romanzo *Egerija* lo sfondo romano dell'azione dà occasione all'autore di descrivere sia

monumenti reali sia siti immaginari della città.

[47](#)

Ettore Lo Gatto, *Un libro sull'Italia*, in «I libri del giorno», VIII, 1, 1925, p. 42.

[48](#)

Un'intellettuale raffinata come Nina Berberova ha ricordato di aver sentito pronunciare per la prima volta da Muratov i nomi di Valéry, Proust, Gide, Virginia Woolf, Spengler (si veda *Kursiv moj. Avtobiografija*, Russica, New York, 1983, vol. I, p. 192 [trad. it. *Il corsivo è mio*, a cura di Julija Dobrovol'skaja, Adelphi, Milano, 1989, p. 169]).

[49](#)

Aleksandr Bachrach, «*Evropeec*» s Arbat [L'«europeo» dell'Arbat], in *Vozvraščenie Muratova*, cit., p. 158.

[50](#)

Archimandrit Kiprian (Kern), «*Obrazy Italii*» Muratova [*Immagini dell'Italia* di Muratov], *ibid.*, p. 160.

[51](#)

Si veda sopra, Prefazione alla seconda edizione, p. 35.

[52](#)

Graščenkov, P.P. *Muratov i ego* «*Obrazy Italii*», cit., p. 313. Si veda anche Patrizia Deotto, *Putevye zametki Muratova na grani dvuch žanrov* [Le note di viaggio di Muratov sul crinale di due generi], in *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, a cura di Graziano Benelli e Giampaolo Tonini, EUT, Trieste, 2006, vol. I, pp. 85-93.

[53](#)

Si veda sopra, Prefazione alla seconda edizione, p. 52.

[54](#)

Nella parte su Venezia figurava un ultimo capitolo, «Viaggio a Chioggia» («*Poezdka v Kiodžu*»), eliminato nell'edizione integrale (pp. 85-89 della citata prima edizione).

[55](#)

Nella prima edizione non figuravano il capitolo «Lo spirito imprigionato» («*Plennyj duch*»), su Michelangelo, e i paragrafi su Pontormo nel capitolo «Bronzino e il suo tempo» («*Bronzino i ego vremja*»).

[56](#)

Nella prima edizione non figurava la parte sul Lazio, una delle più belle e originali del libro, comprendente i capitoli su Ostia, Cori, Ninfa, Subiaco, Olevano, Palestrina, Corneto, Bracciano e Viterbo.

[57](#)

Una sorta di integrazione a *Immagini dell'Italia* possono considerarsi il saggio sulla Puglia e quello sul Seicento (1923), ripubblicati in Muratov, *Obrazy Italii*, ediz. integrale in 3 voll., cit., vol. II/III, pp. 186-210 e 211-18.

[58](#)

Particolarmente illuminanti appaiono, al riguardo, le pagine sulle pitture parietali delle tombe cornetane, incluse nell'opera a partire dalla seconda edizione (1912-1913), testimonianza della sicurezza, competenza e originalità acquisite da Muratov nel corso del lavoro di composizione del testo.

[59](#)

Si veda sopra, «Da San Miniato», p. 218.

[60](#)

Si veda sopra, «Acque letee», pp. 62-64.

[61](#)

Negli anni successivi Muratov si convincerà dell'assoluta centralità di Caravaggio nella pittura europea del XVII secolo, e lo ribadirà più volte nei suoi scritti, a partire dal saggio sul Seicento.

[62](#)

Si cita dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione.

[63](#)

Dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione.

[64](#)

Si veda sopra, «Il secolo della maschera», p. 85.

[65](#)

Dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione.

[66](#)

Si veda sopra, «Il Quattrocento», pp. 221-222.

[67](#)

Si veda sopra, «Il destino di Botticelli», p. 257.

[68](#)

Dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione.

[69](#)

Dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione.

[70](#)

Dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione. Sul giudizio di Muratov sulla Roma umbertina si veda Rita Giuliani, *La Roma umbertina nelle «Immagini d'Italia» di Pavel Muratov*, in *Siamo come eravamo? L'immagine Italia nel tempo*, vol. III, a cura di Emanuele Kanceff, C.I.R.V.I., Moncalieri, 2015, pp. 1181-221.

[71](#)

Dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione.

[72](#)

Muratov amava Piranesi e possedeva una collezione delle sue acqueforti, molte delle quali conservate dalla famiglia; si veda Muratova, *Pavel Muratov i Italija*, cit., p. 184.

[73](#)

Sulla valenza del pronome personale «noi» nel testo muratoviano, si veda Deotto, *Putevye zametki Muratova na grani dvuch žanrov*, cit., pp. 88-90.

[74](#)

Dal vol. II di *Immagini dell'Italia*, di prossima pubblicazione.

[75](#)

Si veda Dmitrij Sarab'janov, *Grani mnogopoljarnogo talanta* [Le sfaccettature di un talento multipolare], in «Naše nasledie», 104, 2012; Vera Ostojja, *O Muratove v poslednie gody ego žizni* [Muratov negli ultimi anni della sua vita], in *Vozvraščenie Muratova*, cit., p. 162. Nel titolo della miscellanea di studi che raccoglierà gli atti di due convegni (svoltisi nel 2008 e nel 2013) dedicati a Muratov, allo scrittore è riservato l'appellativo di «uomo rinascimentale» (*renessansnyj čelovek*); si veda sopra, pp. 455-56, nota 4.

[76](#)

Si veda Zajcev, *P.P. Muratov*, cit., pp. 215-16.

[77](#)

Citato in Muratova, *Pavel Muratov i Italija*, cit., p. 162.

[78](#)

Clive James, *Paul Muratov*, in *Cultural Amnesia*, MacMillan-Norton, London-New York, 2007, p. 527. James nomina qui Arthur Symons, altra fonte dichiarata di *Immagini dell'Italia*.

[79](#)

Kiprian, «*Obrazy Italii*» Muratova, cit., p. 161.

[80](#)

Si veda Komolova, *Byt i bytie Pavla Muratova v gody izgnanija*, cit., p. 353. Sulle reazioni dell'ambiente culturale al programma della rivista, si veda *Letopis' literaturnych sobytij v Rossii konca XIX-načala XX v. (1891-oktjabr' 1917)* [Cronaca degli avvenimenti letterari nella Russia di fine XIX-inizio XX secolo (1891-ottobre 1917)], a cura di Aleksandr Lavrov, IMLI RAN, Moskva, vol. III: *1911-oktjabr' 1917*, 2005, p. 292.

[81](#)

Muratov, *La scoperta dell'arte russa antica*, cit., p. 230. Il testo russo uscì in contemporanea a Parigi: *Otkrytija drevnego russkogo iskusstva*, in «Sovremennye zapiski», XIV, 1923, p. 217.

[82](#)

Muratov, *L'arte russa contemporanea*, cit., p. 90.

[83](#)

Muratov, *Iskusstvo i narod*, in «Sovremennye zapiski», XXII, 1924, pp. 203-204.

[84](#)

Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano, 1988, p. 181.

ELENCO DELLE IMMAGINI

Si ringrazia vivamente Anna Ottani Cavina per il prezioso contributo alla scelta delle immagini che corredano il presente volume.

Fig. 1 Giovanni Bellini, *Madonna con Gesù Bambino (Madonna Lochis)*, tempera su tavola, 1470-1475. Accademia Carrara, Bergamo.
© 2019 DeAgostini Picture Library/Foto Scala, Firenze

Fig. 2 Giovanni Bellini, *Allegoria della Prudenza o della Verità*, olio su tavola, 1490 ca. Gallerie dell'Accademia, Venezia.
© 2019 Cameraphoto/Foto Scala, Firenze

Fig. 3 Vittore Carpaccio, *Gloria di San Vidal*, olio su tela, 1514. San Vidal, Venezia.
© 2019 Cameraphoto/Foto Scala, Firenze - opera di proprietà del Patriarcato di Venezia, autorizzazione alla riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali

Fig. 4 Tintoretto (Jacopo Robusti), *Presentazione di Maria al Tempio*, olio su tela, 1551-1556. Madonna dell'Orto, Venezia.
© 2019 Cameraphoto/Foto Scala, Firenze - opera di proprietà del Patriarcato di Venezia, autorizzazione alla riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali

Fig. 5 Pietro Longhi, *L'elefante*, olio su tela, 1774. Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari, Vicenza.
© Album/Fine Art Images/Mondadori Portfolio

Fig. 6 Giotto, Volta della cappella degli Scrovegni, affresco, 1303-1305. Cappella degli Scrovegni, Padova.
© Raffaello Bencini/Archivi Alinari, Firenze

Fig. 7 Cosmè Tura, *Ritratto di giovane uomo*, tempera su tavola, 1470 ca. The Metropolitan Museum of Art, New York.
© Bequest of Benjamin Altman, 1913, The Metropolitan Museum of Art

Fig. 8 Lorenzo Costa, *Madonna in trono col Bambino e i ritratti di Giovanni II Bentivoglio e della sua famiglia*, olio su tavola, 1488. San Giacomo Maggiore, Bologna.
© 2019 Foto Scala, Firenze/Luciano Romano/Fondo Edifici di Culto - Ministero dell'Interno

Fig. 9 Sandro Botticelli, *La storia di Nastagio degli Onesti III (Il banchetto nel bosco)*, tempera su tavola, 1483 ca. Museo Nacional del Prado, Madrid.
© 2019 Museo Nacional del Prado/Photo MNP/Foto Scala, Firenze

Fig. 10 John Ruskin, *Parte della facciata di San Miniato al Monte a Firenze*, matita e acquerello, 1846. The Ruskin - Library, Museum and Research Centre, Lancaster.
© The Ruskin - Library, Museum and Research Centre (Lancaster University)

Fig. 11 Louis Gauffier, *Ritratto del dottor Thomas Penrose*, olio su tela, 1798. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.
© The John R. Van Derlip Fund, Minneapolis Institute of Arts, MN, USA

Fig. 12 Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, tempera e olio su tavola, 1485 ca. National Gallery, London.
© 2019 The National Gallery, London/Foto Scala, Firenze

Fig. 13 Pontormo (Jacopo Carucci), *Vertunno e Pomona*, affresco, 1520-1521. Villa medicea, Poggio a Caiano.
© 2019 Foto Scala, Firenze

Fig. 14 Pontormo (Jacopo Carucci), *San Matteo*, affresco, 1525 ca. Santa Felicita, Firenze.
© Archivi Alinari, Firenze

Fig. 15 Filippo Lippi, *Madonna con Gesù Bambino, con la nascita di Maria e l'incontro di Gioacchino e sant'Anna (Tondo Bartolini)*, tempera su tavola, 1452 ca. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze.
© Raffaello Bencini/Archivi Alinari, Firenze - su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Fig. 16 Bonamico Buffalmacco, *Il Giudizio universale*, affresco, 1336-1341. Camposanto monumentale, Pisa.
© DEA/G. COZZI/DeAgostini via Getty Images

Fig. 17 Henry Roderick Newman, *Facciata del duomo di Lucca*, acquerello, 1885. Millennium Gallery, Sheffield.
© Collection of the Guild of St. George, Museums Sheffield

Fig. 18 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Veduta prospettica dell'interno del duomo di Siena*, acquerello e mina di piombo, 1836. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont.
© Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, distr. RMN-Grand Palais/RMN-GP-RMN, distr. Alinari

[a](#)

Boris Zajcev, *P.P. Muratov*, in *Moi sovremenniki* [I miei contemporanei], OPI, London, 1988, p. 160.

[b](#)

Si veda in proposito il volume straordinariamente appassionante e ricco di informazioni di A. Sobolev e R. Timenčik sui viaggiatori russi in Italia: *Venecija v russkoj poezii 1888-1972* [Venezia nella poesia russa 1888-1972], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2019.

[c](#)

Lettera di Vladislav Chodasevič a Samuil Kissin del 1 luglio 1911, in *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach* [Opere complete in quattro volumi], Soglasie, Moskva, 1996, vol. IV, pp. 384-85.

[d](#)

A testimonianza dell'attività del centro, ricordiamo almeno la recente raccolta di studi «*Obrazy Italii*» *P.P. Muratova. Sbornik esse* [Immagini dell'Italia di P.P. Muratov. Raccolta di saggi], LUM, Moskva, 2018.

[e](#)

Clive James ha proposto di tradurre in inglese il titolo *Obrazy Italii* non «Images of Italy», bensì «Forms of Italy».

[f](#)

«*Obrazy Italii*» *P.P. Muratova*, cit., p. 13.

[g](#)

Boris Zajcev, «*Obrazy Italii*» *P.P. Muratova* [Immagini dell'Italia di P.P. Muratov], in «Sovremennye zapiski», XII, 1924, p. 444.

[h](#)

Boris Zajcev, *P.P. Muratov*, cit., p. 161.

[i](#)

Clive James, *Cultural Amnesia*, MacMillan-Norton, London-NewYork, 2007, pp. 524-32.

j

Wojciech Karpiński, *Twarze* [Volte], *Zeszyty Literackie*, Warszawa, 2012, pp. 34-35.

k

Così Puškin nella *Donna di picche* parafrasa i versi danteschi del canto XVII del *Paradiso*: «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale». Si veda Aleksandr Puškin, *Romanzi e racconti*, trad. it. di Annelisa Alleva, Garzanti, Milano, 1992, p. 233 [N.d.T.].

l

Si veda per esempio il recente tentativo di Arkadij Ippolitov, *Prosto Rim. Obrazy Italii XXI veka* [Semplicemente Roma. Immagini dell'Italia del XXI secolo], Azbuka-Atticus, Moskva, 2018.