

RLZ 0164594

Lionello Venturi

Il gusto dei primitivi

Prefazione di Giulio Carlo Argan

157. 900004274



Giulio Einaudi editore

Copyright © 1972 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

UNIVERSITÀ "LA SAPIENZA" ROMA
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE
Archivio di Lionello Venturi

Indice

p. xv *Prefazione* di Giulio Carlo Argan

Il gusto dei primitivi

3 Introduzione

PARTE PRIMA *I primitivi e la critica d'arte*

19 I. L'imitazione e l'idealizzazione della natura nell'evo antico

33 II. La rivelazione di Dio nell'arte medievale

52 III. La critica italiana durante il Trecento e il Quattrocento

81 IV. Da Vasari a Winckelmann

102 V. La critica romantica

139 VI. Ruskin

168 Corollari

PARTE SECONDA *Il gusto dei primitivi e l'arte*

185 I. I primitivi e l'arte classica

222 II. I primitivi e l'arte dell'Ottocento

Elenco delle illustrazioni

1. Tiziano, *Un miracolo di Sant'Antonio*.
Padova, Scuola del Santo.
2. Giotto, *Un miracolo di San Francesco*.
Assisi, Chiesa superiore di San Francesco.
3. *Il Giove d'Otricoli*.
Roma, Museo Vaticano.
4. Giotto, *Testa del Cristo davanti a Caià*.
Padova, Cappella degli Scrovegni.
5. Prassitele, *Testa di Ermete*.
Olimpia, Museo.
6. Duccio di Buoninsegna, *Testa di Angelo*.
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
7. Arte Bizantina, *Musaico*.
Ravenna, Sant'Apollinare in Classe.
8. Arte Bizantina, *Musaico*.
Murano, San Donato.
9. Margaritone d'Arezzo, *San Francesco*.
Siena, Accademia.
10. Bonaventura Berlinghieri, *San Francesco*.
Pescia, San Francesco.
11. Andrea Pisano, *L'agricoltura*.
Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore.
12. Arte Ellenistica, *Contadino che va al mercato*.
Monaco, Gliptoteca.
13. Beato Angelico, *Madonna*.
Firenze, Galleria di San Marco.
14. Cimabue, *Madonna*.
Firenze, Santa Maria Novella.
15. Pietro Cavallini, *Pietà*.
Assisi, Chiesa superiore di San Francesco.

16. Giotto, *Pietà*.
Padova, Cappella degli Scrovegni.
17. Correggio, *La Madonna di San Sebastiano*.
Dresda, Pinacoteca.
18. Raffaello, *La Madonna del baldacchino*.
Firenze, Galleria Pitti.
19. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna e Santi*.
Siena, Accademia.
20. Giovanni Bellini, *Madonna e Santi*.
Venezia, San Zaccaria.
21. Tiziano, *La Madonna Pesaro*.
Venezia, Santa Maria de' Frari.
22. Simone Martini, *San Ludovico e Roberto d'Angiò*.
Napoli, San Lorenzo Maggiore.
23. Cefisodoto, *Irene e Pluto*.
Monaco, Gliptoteca.
24. Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino*.
Padova, Cappella degli Scrovegni.
25. Raffaello, *La visitazione*.
Madrid, Museo del Prado.
26. Giotto, *La visitazione*.
Padova, Cappella degli Scrovegni.
27. Correggio, *Deposizione*.
Parma, Pinacoteca.
28. Pietro Lorenzetti, *Deposizione*.
Assisi, Chiesa inferiore di San Francesco.
29. Michelangelo, *Cacciata dal paradiso terrestre*.
Roma, Cappella Sistina.
30. Masaccio, *Cacciata dal paradiso terrestre*.
Firenze, Chiesa del Carmine.
31. Arte Pergamena, *Marsia*.
Roma, Palazzo dei Conservatori.
32. Giotto, *Crocefisso*.
Padova, Cappella degli Scrovegni.
33. Giulio Romano, *Madonna e Santi*.
Roma, Santa Maria dell'Anima.
34. Lippo Memmi, *Madonna*.
Siena, Chiesa dei Servi.
35. Tiziano, *Maddalena*.
Firenze, Galleria Pitti.

36. Ambrogio Lorenzetti, *Santa Dorotea*.
Siena, Accademia.
37. Leonardo, *La Gioconda*.
Parigi, Louvre.
38. Antonio Pollaiuolo, *Ritratto*.
Milano, Museo Poldi Pezzoli.
39. Michelangelo, *Adamo*.
Roma, Cappella Sistina.
40. Antonello da Messina, *San Sebastiano*.
Dresda, Pinacoteca.
41. Perugino, *L'adorazione del Bambino*.
Perugia, Collegio del Cambio.
42. Giotto, *Resurrezione di Drusiana*.
Firenze, Santa Croce.
43. Giulio Romano, *L'Olimpo*.
Mantova, Palazzo del Te.
44. Piero della Francesca, *Flagellazione*.
Urbino, Galleria.
45. Federico Barocci, *San Girolamo*.
Roma, Galleria Borghese.
46. Botticelli, *Sant'Agostino*.
Firenze, Chiesa d'Ognissanti.
47. Michelangelo, *Sacra Famiglia*.
Firenze, Uffizi.
48. Botticelli, *Il Magnificat*.
Firenze, Uffizi.
49. Masaccio, *Il Tributo*.
Firenze, Chiesa dei Carmini.
50. Raffaello, *Attila e San Leone*.
Roma, Palazzo Vaticano.
51. Raffaello, *Cristo trasfigurato*.
Roma, Pinacoteca Vaticana.
52. Piero della Francesca, *Resurrezione*.
Borgo Santo Sepolcro, Municipio.
53. Antonio Canova, *L'annunciazione*.
Possagno, Tempio.
54. Fattori, *Pagliaio*.
Firenze, Collezione Sforzi.
55. Federico Overbeck, *Giuseppe venduto*.
Berlino, Galleria nazionale.

56. Tommaso Minardi, *Autoritratto*.
Firenze, Uffizi.
57. Antonio Bianchini, *Madonna*.
Roma, Pinacoteca di San Luca.
58. Luigi Mussini, *San Ludovico*.
Gerusalemme, Chiesa del Santo Sepolcro.
59. Puvis de Chavannes, *Ispirazione cristiana*.
Lione, Museo.
60. William Blake, *La guarigione dell'emorroissa*.
61. John Ruskin, *Bologna*.
Londra, Galleria Nazionale di Millbank.
62. Dante Gabriele Rossetti, *Beata Beatrix*.
Londra, Galleria Nazionale di Millbank.
63. Dante Gabriele Rossetti, *Ecce ancilla domini*.
Londra, Galleria Nazionale.
64. Holman Hunt, *Trionfo degli innocenti*.
Londra, Galleria Nazionale di Millbank.
65. Millais, *La bottega del falegname*.
Londra, Galleria Nazionale di Millbank.
66. Millais, *Lorenzo e Isabella*.
Liverpool, Galleria.
67. Alberto Cuyp, *La passeggiata*.
Parigi, Louvre.
68. Giovanni Fattori, *Riposo*.
Firenze, Galleria d'arte moderna.
69. Paolo Potter, *Il toro*.
Aia, Galleria.
70. Giovanni Fattori, *Riposo*.
Torino, Collezione Gualino.
71. Gherardo Terborch, *Ritratto di Geertje Matthysen*.
Amsterdam, Museo.
72. Giovanni Fattori, *Ritratto della cugina Argia*.
Torino, Collezione Gualino.
73. Silvestro Lega, *La visita alla balia*.
Firenze, Galleria d'arte moderna.
74. Silvestro Lega, *Le lavandaie*.
Firenze, Collezione Checcucci.
75. Francesco Goya, *La Maya nuda*.
Madrid, Prado.
76. Edoardo Manet, *Olympia*.
Parigi, Louvre.

77. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Particolare del «Giudizio di Paride»*.
78. Edoardo Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*.
Parigi, Museo delle arti decorative.
79. Diego Velazquez, *Baltazar Carlos*.
Madrid, Prado.
80. Edoardo Manet, *Il piffero*.
Parigi, Louvre.
81. Augusto Renoir, *La tazza di caffè*.
82. Gian Domenico Ingres, *Ritratto della Signora Moitessier*.
Parigi, Visconte Olivier de Bondy.
83. Jacopo Ruisdael, *Paesaggio*.
Parigi, Louvre.
84. Paolo Cézanne, *Paesaggio*.
85. Jacopo Ruisdael, *Il raggio di sole*.
Parigi, Louvre.
86. Paolo Cézanne, *Lo stagno*.
87. Giotto, *Il ritiro di Gioacchino*.
Padova, Cappella degli Scrovegni.
88. Paolo Cézanne, *La montagna di Santa Vittoria*.
89. Scuola di Caravaggio, *Il baro*.
Dresda, Pinacoteca.
90. Paolo Cézanne, *Giocatori*.
Parigi, Louvre.

Le fotografie da cui sono state tratte le tavole appartengono a:

- Anderson: tavv. 2, 4, 6, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 62, 63, 75, 79.
- Alinari: 1, 3, 5, 7, 15, 16, 17, 24, 26, 31, 34, 37, 40, 43, 45, 46, 58, 67, 70, 83, 85, 87, 89.
- Bulloz: 76, 78, 80, 81, 82, 84, 86, 88, 90.
- Gabinetto fotografico delle RR. Gallerie degli Uffizi: 10, 68, 73.
- Broggi: 11, 13, 56.
- Braun: 59, 69, 71.
- National Gallery, London: 61, 65.
- Porown: 64, 66.
- R. Soprintendenza ai Monumenti del Veneto: 8.
- Lombardi: 9.
- Bruckmann: 23.
- Hollyer: 60.
- Barsotti: 72.
- Reali: 74.

Prefazione

Scrivendo *Il gusto dei primitivi*, apparso nel 1926, Lionello Venturi si proponeva di rimuovere i termini cronologici convenzionali, di ampliare il giro d'orizzonte, ma soprattutto di definire una nuova linea metodologica degli studi di storia dell'arte, allora autorevolmente guidati da suo padre, Adolfo, l'autore della monumentale *Storia dell'arte italiana*. Adolfo Venturi era l'ultimo dei grandi conoscitori, degli infaticabili raccoglitori e ordinatori di materiali, ed il primo vero storico dell'arte, deciso a riscattare l'ancor giovane disciplina dal rango subalterno che le si attribuiva come ausiliaria della storia civile e religiosa, e a dimostrare, con la grandiosa costruzione della sua *Storia*, quale funzione autonoma e portante avesse l'arte nel quadro storico della cultura italiana. Dei suoi maggiori discepoli il più anziano, Pietro Toesca, aveva intrapreso la ricerca in estensione e in profondità della civiltà figurativa del Medioevo, instaurando una specifica, rigorosa filologia per lo studio critico dei monumenti; tra i due più giovani, Lionello appunto, e Roberto Longhi, già si delineava negli interessi di ricerca una divergenza che si sarebbe poi spostata, accentuandosi, sul piano metodologico, dando luogo a due scuole ugualmente impegnate, ma profondamente diverse. Il Longhi, benché la sua esplorazione di raffinatissimo conoscitore si diramasse in molte aree, aveva concentrato l'impegno critico su Piero della Francesca, l'artista che nella suprema chiarezza della struttura formale aveva compendiato e rivelato nella sua globalità un intero sistema culturale, ponendosi così come il perno di tutta la cultura artistica italiana, e potrebbe dirsi europea, della seconda metà del Quattrocento; il Venturi aveva pubblica-

to nel 1919 un penetrante, problematico saggio sulla critica e l'arte di Leonardo, un artista che certamente non compendia nell'arte la totalità del sapere perché professava distintamente l'arte e la scienza, e che nel tormentato generarsi della forma artistica non voleva specchiata la forma universale del creato, ma analiticamente descritti i fenomeni della natura nonché i motivi ed i moti dell'animo e del corpo umani. In un punto s'incontravano le scelte critiche dei due studiosi, Caravaggio, ma ne davano due interpretazioni diverse, il Longhi individuando nella formazione atipica la cagione del mordente di quell'artista irregolare nell'ambiente romano dove tutto si valutava in termini di conformismo ed eterodossia, ed il Venturi sottolineando la portata della sua rivolta morale ed inferendone che nell'arte può fondarsi non solo una nuova conoscenza, ma una nuova etica. Già allora, chi avesse cercato di prevedere i futuri sviluppi dei due promettenti discepoli del vecchio Venturi, avrebbe dovuto cominciare col riconoscere che l'uno e l'altro muovevano dall'impostazione crociana del problema estetico e di quello storiografico, ma in direzioni diverse: se il Longhi sottilmente indagava attraverso quali filtri e quali imprevedibili combinazioni e reazioni la cultura dell'artista si decantasse fino a consumarsi nell'opera d'arte, il Venturi risaliva alle idee direttrici della cultura dell'epoca e ricercava come ad esse reagisse, spesso mutandole, quel nuovo fatto culturale che era l'opera d'arte.

Considerando la situazione degli studi di storia dell'arte, specialmente in Italia, il Venturi non celava la propria insofferenza di ogni preconcetta delimitazione del campo: se, come ogni storia, la storia dell'arte doveva servire a capire situazioni e ad affrontare i problemi del presente, perché consigliare allo storico dell'arte di non occuparsi di fatti contemporanei, anzi di fermarsi, per maggior sicurezza, alla soglia del secolo scorso? Il futile argomento della discriminazione di cronaca e storia e, parallelamente, di critica militante e storiografia, non meritava il fastidio d'una confutazione; ma c'era un impedimento più serio, superabile soltanto mediante una revisione della metodologia, e derivava dal fatto che alla fine del XVIII o al principio del XIX secolo

si era irrevocabilmente chiuso un ciclo storico, e precisamente il ciclo del classicismo figurativo, il cui principio fondamentale era quello dell'imitazione. Il principio opposto era quello della creazione, e allora non si poteva fare a meno di riconoscere che, se questo principio probabilmente valeva per l'arte succeduta al Rinascimento e al Barocco, con maggior certezza valeva per l'arte che li aveva preceduti, per il Medioevo. È infatti in questo periodo che il concetto di creazione appare integrato nel sistema generale della cultura, oggetto di riflessione da parte di filosofi e di religiosi, generatore di innumerevoli capolavori: perché il processo dell'imitazione avrebbe dovuto essere dentro e il processo della creazione fuori della cultura? Parve a taluno che il riabilitare il concetto di creazione, incontestabilmente connesso con l'idea della rivelazione e del divino, fosse in contraddizione con una cultura che si voleva laica; ma era vero il contrario, perché il proposito del Venturi era di secolarizzare quel concetto, svuotandolo del suo originario significato teologico, pur conservandone, come motivo tipicamente culturale, il significato religioso. Si trattava insomma di passare dall'idea di creazione divina all'idea di creazione umana, storica. Su questa via, certamente, l'aveva preceduto il Croce con la sua definizione della poesia; ma aveva tuttavia mantenuti ben distinti, perfino in uno stesso contesto letterario, i campi della cultura e della poesia. Era possibile e legittimo operare nei confronti di una cattedrale romanica o di un affresco di Giotto la netta discriminazione di poesia e non-poesia, che il Croce aveva operato tra i momenti lirici ed i contenuti dottrinali della *Divina Commedia*?

Se *Il gusto dei primitivi* fosse stato scritto in forma di dialogo (e talvolta sembra che lo sia, tant'è pronta e tagliente la replica ad un immaginario obbiettante) l'interlocutore sarebbe stato certamente il Croce. Il Venturi era e fino all'ultimo si è dichiarato convinto idealista e crociano, anche se poi, nella prassi della ricerca e nella logica del discorso critico, lo fosse meno che non dicesse. Riconosceva però che l'estetica del Croce era stata costruita sulla base di una vasta conoscenza della poesia, ma senza una diretta esperienza dell'arte figurativa. L'affermata unità del-

le arti non si fondava su un processo di riduzione e di sintesi, ma sull'analisi di un campione: bisognava dunque dare alla costruzione filosofica del Croce il pilastro che le mancava, ciò che forse non era possibile fare senza comprometterne l'equilibrio. Questo spiega la tendenza, che si nota in molte parti del libro, a risalire alle sorgenti del pensiero idealistico, allo Hegel, e a ricollegarsi al primo e più genuino filone dell'estetica romantica. Inoltre il Venturi sapeva quali decisivi progressi avesse fatto la metodologia della storia dell'arte negli ultimi cinquanta anni, specialmente per merito delle ricerche tedesche sulle strutture della visione: del Fiedler, del Riegl, del Dvořák, del Woelfflin. E sebbene il Croce esortasse a «lasciar da parte valori tattili, piani e simili cose, e a determinare invece la qualità di sentimento che si è fatta pittura», il Venturi ricusava di farlo: «non è privandosi delle esperienze raffinatrici della visione che si può giungere a determinare la qualità di sentimento che si è fatta pittura». Se l'origine dei denigrati «schemi» (i *Grundbegriffe* del Woelfflin) era positivista, ebbene bisognava «spiritualizzarli», che poi significava storicizzarli. Quegli «schemi» non erano astratti né arbitrari dal momento che era possibile recuperarli, come componenti culturali integrate, nel contesto delle opere d'arte; e se, a determinare i contenuti intellettivi delle categorie formali non erano stati i teorici e i critici della «pura visibilità», ma gli artisti stessi, che se ne erano serviti proprio in quanto erano portatrici di contenuti che oggi chiameremmo semantici, lasciarle da parte sarebbe stato lo stesso che affermare l'estraneità del fatto artistico alla cultura che l'artista aveva dovuto, quanto meno, attraversare per compierlo. Fino ad un certo punto quei contenuti erano comuni alla cultura del luogo e dell'epoca, e comprendevano tutto un insieme di nozioni e di convenzioni rappresentative, senza le quali le opere d'arte sarebbero state indecifrabili per mancanza di codice. Al di là di quel patrimonio linguistico comune, v'era un altro strato più raffinato, di conoscenze relative alla costruzione della rappresentazione o dell'immagine, ed era quello che l'artista aveva imparato nella scuola o studiando le opere del passato o nel contatto con altri artisti o accumulato

in proprio in anni di esperienza. V'era poi un ultimo strato, che non pareva potersi spiegare con nessun dato culturale acquisito e che, almeno provvisoriamente, si giustificava come prodotto da un impulso interiore o da un'incontrollabile ispirazione, e che di fatto rappresentava l'esperienza nell'atto di compiersi, così come gli altri strati rappresentavano le esperienze compiute. In quale rapporto stava questo risolutivo atto creativo con il sottofondo culturale, di cui pure non si poteva negare, nell'opera, la presenza?

Bisogna dire che il Venturi non ha risolto, almeno sul piano teorico, questo problema: ha sempre distinto il fattore culturale dal momento, che diceva puramente fantastico, dell'arte. Per quella consapevolezza del proprio limite disciplinare che solo i grandi studiosi sanno avere, si è sempre professato storico e non filosofo dell'arte: se abordava questioni di estetica generale, lo faceva col fine di mettere a punto la sua metodologia storica daccché, come lo storico della politica deve accertare l'autenticità dei suoi documenti, così lo storico dell'arte deve accertare che i fatti di cui fa la storia siano veramente artistici. Ma come storico, appunto, si chiedeva: di che cosa propriamente deve fare la storia lo storico dell'arte, di una cultura che sembrerebbe essere estranea all'arte o di un'arte che, disgiunta dalla cultura, sarebbe irriducibile a storia?

Il rapporto tra cultura e arte aveva preoccupato il Venturi fin da quando, seguitando i primi studi sulla pittura veneziana, si era trovato in cospetto dell'enigmatica e affascinante figura di Giorgione. Nel 1913 aveva pubblicato *Giorgione e il giorgionismo*. Prima delle recenti ricerche, che hanno messo in luce forse soltanto gli strati più superficiali del suo profondo e complicato sottofondo culturale, Giorgione appariva come il modello dell'artista-poeta, libero da ogni fardello di tradizione, affidato al misterioso flusso dell'ispirazione, riconoscibile dalla singolarissima qualità del sentimento: eppure attorno a lui s'era formato un movimento incontestabilmente culturale, il giorgionismo. Separandosi dal rigoroso storicismo mantegnesco, ed implicitamente opponendogli il valore del sentimento, Giorgione si

era bensì posto fuori o contro una cultura data, ma per instaurare una diversa cultura, in cui il motivo dominante era il sentimento, così come il motivo dominante della cultura mantegnesca era la severa, tragica logica della storia. Subito dopo la guerra, il Venturi era tornato a studiare quel delicato rapporto, e questa volta in Leonardo, che era stato artista e scienziato e che, proprio per questo, era il prediletto della critica positivista. Per quanto egli stesso avesse tenute distinte le due attività, di artista e di scienziato, tuttavia il suo atteggiamento verso la realtà era uno, una la sua esperienza. Non si trattava di stabilire se il vero Leonardo fosse l'artista o lo scienziato, ma di cercare il legame che collegava le due pur distinte attività; e il legame era lo spirito di ricerca che Leonardo portava nell'arte come nella scienza, l'una e l'altra ricusando di subordinare all'autorità di un sistema. Due e più di due erano le discipline professate da Leonardo, una la cultura: e in ogni caso questa cultura non si configurava come un patrimonio acquisito, ma come un processo di continuo autosuperamento.

A questo punto una verifica sull'intero arco della civiltà artistica occidentale, come quello tentato con *Il gusto dei primitivi*, s'imponeva. Quell'arco gli appariva suddiviso in quattro grandi fasi o epoche, ed anche in questo il Venturi si riavvicinava alla tematica hegeliana. Non c'era dualismo nell'arte del mondo classico, la cui cultura s'impostava tutta sulla concezione della natura. Non c'era dualismo nel Medioevo, quando al principio naturalistico della mimesi classica si contrapponeva il principio spiritualistico della creazione, e l'arte si dava come atto creativo integrale e assoluto. Il dualismo si delineava nel Rinascimento, quando si cercava di congiungere naturalismo classico e spiritualismo cristiano, e l'arte ne rifletteva, spesso drammaticamente, il contrasto. Con l'esaurirsi di esso (e il Caravaggio rappresentava il punto di massima tensione e di rottura) si apriva il problema dell'arte moderna, che tornava bensì al principio della creazione e quindi al «gusto dei primitivi», ma intendendolo in un senso che certamente non era più spiritualistico.

Sul piano teorico, il Venturi introduceva, annunciandolo già

nel titolo, un concetto nuovo, il concetto di «gusto». Era nuovo il concetto, non la parola: *taste*, gusto, era un termine frequente nella critica illuministica e indicava le preferenze o le scelte dell'artista, così nell'ambito della natura che dell'arte, scelte che non avvenivano attraverso un processo razionale, ma per una sorta di naturale inclinazione o di istinto, così come non per logica ma per un impulso interno si riconosce e si sceglie, nell'ordine morale, il bene e, nell'ordine estetico, il bello. Anche il «gusto», nella definizione che ne dava il Venturi, era un insieme di preferenze o di scelte, ma nell'ambito della cultura: di una cultura generale, perché ogni artista è uomo del proprio tempo, ma anche di una cultura specificamente artistica, sì da potersi dire che la linea è nel gusto del Botticelli, la forma plastica nel gusto di Raffaello, il colore tonale nel gusto di Tiziano. Precisava il Venturi che il gusto è ciò che accomuna gli artisti permettendoci di raggrupparli per epoche e scuole, l'arte è ciò che distingue ciascuno di essi. E qui sorgeva la difficoltà che il Venturi non ha voluto affrontare sul piano teorico, ma che, come si vedrà, risulta superata sul piano critico. Come cultura propria dell'artista, il gusto ha una struttura *sui generis* perché le manca l'articolazione nazionalistica che si ritiene comunemente propria della cultura. Non v'è infatti alcuna ragione logica che spieghi perché, tra gli artisti del passato, Ingres preferisca Raffaello e Pousin mentre Delacroix, che pure opera nello stesso ambiente e nello stesso periodo, preferisce Michelangiolo e Rubens, e Manet, qualche decennio più tardi, Velazquez e Goya. Ingres, Delacroix e Manet erano pittori, il loro fine era di fare la pittura: ciascuno di essi aveva organizzato la propria cultura in vista della pittura che voleva fare. È anche evidente che, se quelle diverse scelte implicavano altrettanti giudizi, lo scopo non era il giudizio, ma la pittura che quegli artisti volevano fare e che, naturalmente, non consisteva nell'imitare Raffaello o Michelangiolo o Velazquez perché Ingres, Delacroix, Manet erano artisti e non copisti o falsari. È chiaro che le personalità di quei tre artisti si distinguevano anche per la loro diversa cultura, per il loro gusto; ma è chiaro altresì che il loro gusto era una cultura intenzionata

al fine dell'arte, pragmatica e non razionale, impegnata e non speculativa. Poiché il dato storico non si dà come modello, ma come esperienza incentiva o stimolante, esso appare sempre superato, ma questo superamento che non si configura come progresso è appunto il movimento tipico della cultura artistica o, diciamo pure, dell'arte: è anzi proprio questo tipo di movimento che la distingue dagli altri settori della cultura e, in un periodo in cui (come nell'epoca dell'illuminismo e nella nostra, che la prosegue) non sembra conoscersi altro ritmo di sviluppo che non sia quello d'un progresso lineare e irreversibile, la contrappone, come salutare alternativa, alla cultura generale. Il concetto di gusto, infine, interessando tutto il processo genetico o poetico dell'opera d'arte nonché quello del suo interagire con la cultura della società in cui si produce, appare da un lato come lo sviluppo in senso storicistico del *Kunstwollen* del Riegl, e dall'altro come la prima (ed ingiustamente dimenticata) formulazione del moderno concetto di «poetica».

La distinzione tra gusto e arte si riduceva così alla distinzione tra una cultura data o istituzionalizzata ed una cultura *in fieri*, colta nel momento del suo autocrearsi; ed il superamento del passato, che così si realizza, non è la salita di un ulteriore gradino, come nel progresso scientifico e tecnologico, ma una riorganizzazione o ristrutturazione dialettica della cultura data, che viene privata del privilegio dell'autorità ed intenzionata al proprio superamento. Ma la riduzione equivale all'annullamento della distinzione, perché l'esigenza del superamento è implicita nella formazione stessa della cultura dell'artista. Il cosiddetto momento dell'arte è quello in cui l'artista compie e dà per compiuta l'opera, e cioè rinuncia a lavorarvi oltre e la licenzia come quella che, essendo perfetta, non è più perfezionabile; e così facendo riconosce che non è più un'esperienza in atto, ma un'esperienza compiuta, che appartiene alla storia o alla cultura e che egli stesso, che pure l'ha fatta, non può che oggettivare e giudicare. Il primo giudizio critico, che situa l'opera d'arte nella cultura, è dunque quello dell'artista, ed ogni ulteriore giudizio non può che essere un giudizio su quel giudizio, sicché non può esservi differenza

tra la critica o la storia dell'arte e la critica o la storia della critica. Perciò appunto il Venturi ha concepito *Il gusto dei primitivi* come una storia delle idee sull'arte, e lo ha annunciato come il primo di una serie di volumi dedicati alla «critica della critica».

Ripassando dal piano teorico allo storico, dalla distinzione delle grandi epoche artistiche sembrava a taluno doversi dedurre che, per il Venturi, i primitivi fossero artisti per i quali l'atto creativo era immediato o spontaneo, senza bisogno di superare una difficoltà culturale o un impedimento intellettualistico; ma perché, allora, parlare di un «gusto» dei primitivi? Rintracciando in Plotino e nello pseudo-Dionigi, in sant'Agostino ed in Paolo Silenziario, in Eraclio o in Teofilo la formulazione e la spiegazione dei concetti di creazione e rivelazione, il Venturi si proponeva di dimostrare che quei concetti erano profondamente radicati nella cultura; e poiché questa, essendo essenzialmente una teologia, era assolutamente unitaria e di questa unità l'arte era parte integrante, non si poneva all'artista l'esigenza di superarla e, meno che mai, di contrapporre la propria ad un'altra cultura. È vero che, ripercorrendo lo svolgimento del pensiero sull'arte, il Venturi ha sottolineato l'importanza della corrente romantica che, dallo Schlegel e dal Wackenroder al Rio e al Ruskin, ha rivalutato la profonda religiosità e l'unità di etica e tecnica dell'arte medievale, condannando per conseguenza l'orgoglio intellettualistico degli artisti del Rinascimento; ma di quella corrente ha anche indicato il limite, che consisteva nel proporre agli artisti moderni il modello degli artisti romanici e gotici. Si cambiavano dunque i modelli, spodestando gli antichi e Raffaello, ma non si cambiava la natura dell'operazione artistica, che rimaneva pur sempre l'imitazione di un modello. Lo dimostra il fatto che il Venturi non condivideva affatto l'entusiasmo di quei critici per il neoprimitivismo dei nazareni, dei puristi, dei preraffaelliti; gli artisti moderni, a cui si giungeva grazie all'esperienza critica dell'arte dei primitivi, erano invece gli impressionisti francesi, la cui pittura non aveva nulla di religioso né in alcun modo recuperava lo stile e la tecnica dei pittori medievali. E, si badi, la pittura che dal romanticismo evolveva e sfociava nell'impressioni-

smo, era proprio quella che, stando al modello dato dal Croce per la critica letteraria, doveva essere condannata come non-poesia. Né poi, anche al di là del motivo etico-religioso, quel riesumato e in certo senso anacronistico termine di «primitivo», che la critica moderna riferiva a tutt'altri fenomeni, poteva significare ingenuo, non-colto o, quanto meno, estraneo alla cultura ufficiale dell'epoca: il moderno che il Venturi avvicinava a Giotto non era il candido Henry Rousseau, ma Cézanne, che nulla ricuava a priori della cultura del proprio tempo, neppure il pompiere Bouguerau, ma tutta quella cultura rielaborava e riorganizzava intenzionandola ad un fine che era, propriamente, l'opera che stava facendo, la *petite sensation* che andava trasformandosi, nel quadro, in stato della coscienza. Eppure gli impressionisti non identificavano l'arte con la creazione, non proclamavano i diritti della libera fantasia e la superiorità dello spirito sulla materia (questo era l'assunto dei simbolisti, e il Venturi li condannava): dichiaravano invece di essere realisti e di volere realizzare sulla tela, con fedeltà assoluta e senza pregiudizi di sorta, quello che i loro occhi vedevano. Ma proprio per questo apparivano al Venturi come i primitivi, gli iniziatori di una nuova civiltà artistica. La pregiudiziale distrutta era il concetto di natura, e questo era un altro motivo per ricollegarli idealmente agli artisti del Medioevo, che avevano contrapposto il principio spirituale della creazione al principio classico e naturalistico dell'imitazione. La natura non era la realtà, ma una rappresentazione della realtà secondo l'ordine razionale che si riteneva proprio della mente creatrice di Dio e, di riflesso, dell'umana. La natura non era la rivelazione, ma il rivelato; non era il problema della realtà, ma una soluzione che era stata data al problema della realtà. Screditando, eliminando questa soluzione, cadeva la mediazione provvidenziale, equilibrante, risolutiva tra il soggetto e l'oggetto: la realtà si ripresentava come problema aperto e assillante, come il non-conosciuto e il non-dato, che tuttavia si dava come reale ed esistente allorché l'individuo, l'artista, prendeva atto o coscienza del proprio esistere come essere-nel-mondo, in e con quella realtà. Di qui l'identità che si voleva conse-

guire tra sensazione visiva e coscienza: una coscienza che era tutta cultura (vedi Cézanne), al punto da doversi chiedere se fosse davvero la sensazione a farsi coscienza o non piuttosto l'inverso, la coscienza, con tutto il suo contenuto di nozioni, a farsi viva, palpitante, istantanea sensazione visiva. Ma allora l'artista non imita la realtà (che non conosce ancora, e non può dunque imitare) così come un tempo imitava la natura: la crea, e così per la prima volta l'uomo compie un atto creativo, che non è più l'imitazione o la copia dell'atto divino. L'ultimo traguardo della cultura illuministica e laica era così raggiunto: la creazione secolarizzata, demistificata, negata a Dio e attribuita agli uomini. Ecco perché il Venturi ha tanto insistito sul carattere di spiritualità della creazione, appellandosi all'autorità dei filosofi e dei padri della Chiesa; l'arte moderna non era il riflesso del positivismo che aveva promosso e tuttora stimolava il «progresso» scientifico, economico, tecnologico ma, in netta antitesi ad esso, l'affermazione di una spiritualità creativa e tuttavia laica a cui l'uomo moderno non poteva rinunciare perché era anch'essa una faticata conquista della sua cultura.

Ma non bastava *reculer pour mieux sauter*, aprire verso il Medioevo per potere aprire, allo estremo opposto, verso il moderno. Era necessaria una svolta metodologica, e questa consisteva, non più nell'aiutare la storia dell'arte con la storia della critica relativa, ma nell'assumere la storia della critica come il giusto procedimento metodologico della storia dell'arte, che dunque altro non sarebbe che storia della critica d'arte. La questione poteva parere essenzialmente filologica: deve lo storico studiare l'opera d'arte nel suo testo originario (o in una sua ideale *restitutio*) oppure nella tradizione che l'ha recata (non importa quanto deformata e contaminata nella serie dei giudizi) fino a noi, rendendola presente e problematica alla nostra coscienza? Studiare la storia dell'arte attraverso la storia della critica significa studiare l'opera nella sua esistenza mondana, e cioè in quanto è stata recepita da una, da più coscienze fino ad affacciarsi alla nostra, che appunto si dispone a riceverla, a porla come un problema, a oggettivare nella sua la propria problematicità. Significa ancora considerarla

negli effetti che ha prodotto nella cultura, influenzandone e talvolta radicalmente mutandone il corso. La contraddizione di arte e cultura, che *Il gusto dei primitivi* dibatte ma non risolve, apparirà risolta dieci anni più tardi nella *Storia della critica d'arte*, che non sarà più una storia della letteratura artistica, come quella dello Schlosser, ma la storia dell'influenza che l'arte ha esercitato sullo svolgimento del pensiero umano.

Sempre più chiaramente si delineava così la divergenza tra la prospettiva critica del Venturi e quella del Longhi, che rivalutava e sublimava la funzione tipica e insostituibile del conoscitore, che pone l'opera d'arte come un «in sé» indagando nei suoi più interni e delicati tessuti il segreto della sua autenticità, liberandola dalle deformazioni a cui il passaggio nel tempo l'aveva sottoposta nella sua realtà oggettuale e nel suo significato, restituendola insomma ad una condizione d'integrità originaria, come se la sua storia si fosse conclusa col tormento della sua genesi. Le prospettive critiche divergevano, ma la situazione attuale a cui i due storici diversamente reagivano era la stessa: nel mondo moderno l'arte si trovava in una condizione di estraneità nei confronti della cultura egemone, scientifica e tecnica. Era dunque necessario ricercare come nel passato si fosse stabilito e mantenuto un rapporto, che ora pareva compromesso, sul punto di rompersi: e quella che al Longhi appariva come una segregazione per una più raccolta meditazione appariva invece al Venturi come un'azione volontaria, di lotta. Di qui il prevalente interesse del primo per gli artisti che hanno operato al di fuori o al margine, e del secondo per gli artisti che hanno operato contro la corrente della cultura ufficiale. Ma sarebbe un errore ravvisare nel Venturi un prevalente o esclusivo interesse per la storicità e nel Longhi per l'artisticità dell'arte, facendo del primo l'involontario precursore di una storiografia sociologica e del secondo l'antesignano di una scienza dell'arte distinta dalla storia dell'arte, anzi antitetica ad essa perché avversa all'interpretazione e preoccupata soltanto dell'esatta descrizione dei fenomeni artistici. La divergenza metodologica rifletteva invece, nell'ambito specifico della storia dell'arte, la crisi della storiografia idealistica, decisa

a rimanere tale nonostante il diverso indirizzo della cultura egemone o ufficiale del tempo e nonostante il formarsi di una nuova metodologia storiografica, di indirizzo sociologico, marxista.

Nella passione polemica anche *Il gusto dei primitivi*, come tutti gli altri scritti del Venturi, risentiva della situazione culturale del momento in cui fu scritto ed a cui, naturalmente, reagiva. L'insistente richiamo allo Hegel, ai motivi etico-religiosi dello Schlegel, del Wackenroder, del Ruskin, dimostra con tutta chiarezza che il Venturi mirava a determinare, nella cultura italiana, una tendenza neoromantica. Con il suo lucido intuito politico si rendeva conto che le molte e pericolose ambiguità in cui si dibatteva la cultura italiana dipendevano soprattutto dal non avere o dall'aver soltanto superficialmente compiuta l'esperienza romantica; perciò era ancora impigliata nel dibattito di classico e romantico, che in Francia appariva già superato, poco dopo la metà del secolo scorso, nel realismo non-naturalistico degli impressionisti. Nel momento in cui è stato scritto *Il gusto dei primitivi* quel dibattito stava bensì avviandosi verso una soluzione, ma artificiosa, antistorica, imposta dal regime politico: verso un classicismo opportunistico e ridicolmente sciovinistico, sgrammaticato al punto da parere parodistico. Anche per la responsabilità che incombe allo storico (ed il Venturi la sentiva con lo stesso rigore di un Salvemini o di un Omodeo; e doveva darne, poco dopo, la prova), lo storico dell'arte doveva prendere una posizione chiara nei confronti dell'arte contemporanea. Il Venturi era persuaso che l'Ottocento, e specialmente l'ultimo trentennio, fosse «il periodo delle lotte per l'autonomia dell'arte»: lotte che seguivano e concludevano quelle per la libertà politica, che erano incominciate nel '30, insieme con il movimento romantico nella letteratura e nell'arte. La lotta per l'indipendenza nazionale, che l'Italia aveva combattuta nell'Ottocento, era nello spirito dei grandi conflitti europei per la libertà politica e del lavoro; e lo dimostrano Fattori e i macchiaioli toscani che il Venturi generosamente accostava, fatta la dovuta proporzione, ai maestri dell'impressionismo francese. Ora bisognava fare l'altro passo decisivo, passare dall'ambito nazionale all'europeo: e la

strada giusta pareva al Venturi quella dell'impressionismo che, ponendo l'arte come impregiudicato contatto con la realtà, la liberava da ogni vincolo o carico di tradizione. Rinunciare a «Roma madre» per «Parigi amica»: era questo, per il Venturi, il giusto modo di opporsi all'involuzione, a cui era esposta (e purtroppo disposta) la vita politica e culturale italiana: e contro la quale era debole difesa la classicità immune da ogni contingenza, che il Croce predicava all'arte. *Il gusto dei primitivi* è stato scritto a Torino, negli anni piú aspri della polemica politica e culturale gobettiana; ed è senza dubbio uno dei primi segni del deciso impegno della cultura nel dibattito politico. Vi sono pagine e specialmente quelle, bellissime, dell'introduzione, che non lasciano dubbi sull'intenzionalità polemica e politica e che, scritte come sono da un intellettuale idealista e crociano, hanno il sapore acre dell'autocritica. Anche ad analizzarle soltanto nella qualità cristallina e tagliente della scrittura spirano un'aria di fronda, che dovette non poco sorprendere, come di fatto sorprese e allarmò, gli intellettuali italiani che stavano accomodandosi, per un lungo e dignitoso letargo, nel secessionismo quietista del recente «rondismo».

GIULIO CARLO ARGAN

Il gusto dei primitivi

Introduzione

Eresie critiche. – I pregiudizi contro il gusto dei primitivi. – Gli equivoci del classicismo, del realismo, della forma. – Il processo mistico e la creazione artistica. – Il diritto della rivelazione. – Il significato di «gusto» e di «primitivi».

Supponete che uno ardisca di anteporre alcune sculture egiziane della quarta dinastia alle sculture greche del IV secolo, o alcune sculture cinesi del VI secolo alle sculture italiane del Seicento, o le pitture del Trecento alle pitture del Quattrocento, o le pitture del Quattrocento alle pitture del Cinquecento, o l'*Olimpia* di Manet alla *Venere* di Velazquez, o un bue di Fattori al *Toro* di Potter. Secondo il sentimento, egli può avere tanto ragione quanto torto; ma, secondo la critica, ha certamente torto, perché l'opera d'arte, quando è tale, è paragonabile soltanto a se stessa. Non si devono dunque dire di codeste eresie.

Ma sarà bene di stabilire che, al lume della critica, è altrettanto eresia l'affermazione inversa: che cioè l'arte greca sia superiore all'egiziana, il Quattrocento italiano al Trecento, il Cinquecento al Quattrocento. Sotto l'aspetto poi del sentimento, l'affermazione può essere giusta, può essere errata. Ma perché questa, l'affermazione inversa, non è considerata eresia? Forse perché l'inverso dell'eretico è l'ortodosso? Ma in tal caso la critica ha il dovere di mostrare falso il dogma ortodosso.

So bene che la negazione del dogma è opera iniziata da secoli, frequente ne' tempi moderni, sicura ne' tempi a venire. Ma negazione non è dimostrazione di errore.

Partito, sono già molti anni, alla ricerca della dimostrazione, ho indagato fra gli scrittori antichi e moderni, fra gli artisti e i non artisti, fra i critici e gli esteti, e ho trovato, come avviene,

quello che già sapevo: coloro i quali si sono occupati delle arti non riconosciute dal dogma hanno per lo più adoperato ad illustrarle proprio i criteri del dogma, coloro i quali hanno voluto distruggere il dogma hanno adoperato criteri opposti, e cioè della medesima natura di quelli adoperati dai seguaci del dogma, così che, quando i linguaggi non sono risultati confusi, i sentimenti sono stati rinnegati per ossequio ad astrazioni logiche.

La battaglia tra classici e romantici è finita da un pezzo, eppure si rinnova tuttora sotto diversi aspetti, in nome dello stile o della realtà, della bellezza o della verità, dell'intelligenza o della sensibilità, della forma o del colore, della composizione finita o dell'impressione abbozzata, infine di Roma madre o di Parigi amica.

Ciascuno di tali schemi nasconde un'esperienza storica. I classici si riferiscono alla scultura greca e alla pittura fiorentino-romana del Rinascimento, e i romantici si appoggiano alla pittura veneziana del Cinquecento, olandese e spagnuola del Seicento, francese e veneziana del Settecento, e al così detto realismo internazionale dell'Ottocento.

Rimangono esclusi da tutte le esperienze i maestri «primitivi».

È vero che da tutte le parti del mondo i musei e i collezionisti privati chiedono opere di primitivi, è vero che i dilettanti amano estasiarsi davanti al misticismo umbro, e che i libri sui maestri primitivi si moltiplicano ogni giorno; ma il gusto dei primitivi non fa parte della nostra vita artistica. L'amore ai primitivi è un lusso, che serve nei salotti, in villeggiatura o in biblioteca, ma quando si prende parte a una questione artistica attuale, quando ci si deve decidere ad accogliere o a respingere una forma nuova d'arte, si parla subito di classicismo o d'impressionismo — e i primitivi non c'entrano.

Eppure essi possono liberarci dall'ormai vieta antinomia di classico o di romantico, di Roma o di Parigi, possono aprirci nuovi orizzonti a traverso i secoli e i continenti, affinché la nostra esperienza tragga da ogni tempo e da ogni luogo una conoscenza totalitaria d'arte.

Se gli studi storici numerosissimi e appassionati, e se l'amore dilettantesco sono stati invano, ciò dipende da confusioni e pregiudizi estetici, tanto più pericolosi e radicati, quanto più accolti da tradizioni nobilissime e secolari. Malgrado infatti le finezze dell'estetica moderna, i pregiudizi sono innumerevoli, e due prevalgono, che hanno nome di «classicismo» e di «realismo».

Sino a che in pochi anni di accademia di belle arti si potrà imparare a riprodurre gli scorci e i viluppi anatomici meglio dei grandi maestri primitivi, e si crederà che quell'apprendimento costituisca la base dell'arte, sino a che l'amore ai primitivi sarà accoppiato con un senso di generosa, soddisfatta, anzi divertita indulgenza per l'inabilità dei bambini, sino a che si opporrà la «religiosità» dei trecentisti all'«arte» dei cinquecentisti; sino allora il pregiudizio dell'imitazione della natura regnerà sovrano, e i primitivi continueranno ad essere per noi lettera morta. Del pari, sino a che nel seno stesso della chiesa cattolica si favoriranno, in nome del classicismo, le espressioni pagane dell'arte, quasi freno ai pericoli di una libera espressione del sentimento religioso, e la funzione precipua del gusto classico sarà quella d'inaridire l'amore che ispira, non ci sarà posto per un pubblico riconoscimento dei primitivi. Essi potranno tutt'al più restare mummificati tra le mani degli iniziati a culti ermetici in attesa di generazioni migliori.

Leggevo qualche tempo fa in un giornale quotidiano una discussione sul neoclassicismo e sul neorealismo. Dopo la guerra siamo stati deliziati da un neoclassicismo, ch'è tramontato o sta per tramontare, e l'alba, a quanto pare, si chiama neorealismo. Tutto ciò, mi direte, è cronaca, e non vale la pena di curarsene. Il guaio è che la scena non cambia se dalla cronaca si passa alla storia: da quando il Vasari ebbe la cattiva idea di opporre il classicismo dei fiorentini al realismo dei veneziani, l'arte classica e la natura sono stati i due poli di tutte le discussioni, soprattutto nell'Ottocento. Chi si è fatto paladino dell'uno, chi si è fatto paladino dell'altro, chi si è presa una brava bilancia e ci ha messo un pizzico d'ambedue, chi infine ha scoperto beato che i due poli fanno tutt'uno.

Verrebbe quasi la voglia di parlare d'altro e di pregare gli amici perché non pronunzino più per cinquant'anni né il nome di classicismo né quello di realismo; ma poiché la preghiera non sarebbe accolta, e le voglie non servono mai a nessuno, bisognerà pur battere la via più lunga, ch'è quella di chiarire a noi stessi il perché dei pregiudizi.

«Classico» ha due significati ben distinti, l'uno filosofico e l'altro storico. Quando il Croce dice che la poesia classica, «particolare fusione del primitivo e del coltivato, della ispirazione e della scuola», è «la poesia dei grandi poeti di tutti i tempi o delle parti grandi delle loro opere»¹, condiziona un momento eterno dello spirito umano, che si rinnova ogni volta che si crea arte, che si ritrova in ognuno dei grandi artisti, anche se non appartenenti a quel periodo storico ch'è noto sotto il nome di classico. Giotto o Rembrandt, a mo' d'esempio, sono da considerarsi alla medesima stregua pittori classici, quando a «classico» si dia significato filosofico.

Se invece con la parola «classico» noi cerchiamo di definire il gusto degli antichi greci e romani nei suoi caratteri fondamentali, in antitesi al gusto di altre epoche storiche, per esempio al gusto dell'epoca bizantina, allora noi non diamo, o non dobbiamo dare, alla definizione nessun carattere valutativo, ma semplicemente un carattere indicativo o descrittivo che dir si voglia. Non preferiamo, o non dobbiamo preferire, la forma greca al colorito bizantino, la costruzione greca alla decorazione bizantina, la composizione a tre dimensioni alla composizione a due dimensioni e simili; ma dobbiamo preferire se mai la decorazione nei bizantini e la costruzione nei greci, l'elemento del gusto cioè che ciascuna epoca storica ha valorizzato e sviluppato proprio per giungere alla condizione di «arte classica» in senso filosofico.

Ciò non toglie che la confusione tra i due significati della stessa parola «classico» abbia luogo in pratica molto più spesso di

¹ «La Critica», XXI, 1923, p. III.

quel che si creda. L'imponenza dell'arte antica, il fatto che i primi che ci abbiano tramandato ragionamenti sull'arte sono stati gli antichi greci e romani, che gli altri periodi in cui si è molto scritto d'arte sono stati saturi di cultura greca e romana, l'influsso infine che sul nostro pensiero in generale esercita la civiltà antica, tutto ciò porta a identificare il valore universale di «classico» con l'arte dei greci e dei romani, onde si preferisce in arte la costruzione dei greci alla decorazione dei bizantini, e si suol dire tuttora che la forma (quella dei greci) è in arte il sostantivo, e che il colore è soltanto l'aggettivo. E non ci si accorge che tali identificazioni e affermazioni, prodotte da una confusione, riescono a un assurdo. Se infatti si crede che gli artisti greci e romani abbiano raggiunta «la» perfezione dell'arte, anzi che «una» loro perfezione, si disconosce il valore della personalità in arte, e si incoraggia l'artista a trascurare l'espressione di se medesimo per pigliare a prestito dai gessi delle scuole e dai marmi dei musei la maschera dell'antichità: allora l'artista muore, e nel migliore dei casi nasce il ragazzino che veste da soldato romano.

Accade qualcosa di simile a proposito del «realismo».

Leonardo aveva ragione di dire «ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato»¹. Ma questo significa soltanto che la personalità dell'artista deve essere salvata dai modelli della tradizione, che l'opera d'arte è sempre una creazione originale e non è mai una copia. In questo senso ogni opera d'arte è opera realistica. Nessuno infatti ha mai saputo indicare il modello di una Madonna di Cimabue, che pure non è considerato un pittore realista. Se dunque «realismo» significa «non imitazione», esso è una nuova condizione dell'opera d'arte; e come si dice che ogni vera opera d'arte è classica, così si deve dire che ogni vera opera d'arte è realistica.

Ma se invece per realismo s'intende la prevalenza della imi-

¹ *Trattato della Pittura*, Carabba, Lanciano 1913, n. 78.

tazione della natura sulla trasformazione fantastica dell'oggetto rappresentato, la rinuncia, o quasi (perché rinunciare del tutto è impossibile), a scegliere nel caos naturale gli elementi preferiti per organizzarli entro i limiti del proprio gusto, allora s'indicano con nome di realisti certi artisti o certe scuole che si sono distinti per la importanza assegnata allo studio della natura esteriore di fronte alla organizzazione dello stile. La differenza in tal caso consiste nel processo e non nel risultato, poiché il risultato di ambedue i processi può essere l'arte. Per uno dei due processi l'indicazione di «realista» ha dunque significato storico e non filosofico, qualifica e non valuta. Ver Meer van Delft e Botticelli sono ambedue realisti in senso filosofico, ma in senso storico si può ben dire che Ver Meer è più realista di Botticelli oppure che Ver Meer è un punto d'arrivo del realismo artistico mentre Botticelli è un punto d'arrivo dell'idealismo artistico.

Se non che anche a proposito di «realismo» le confusioni non sono infrequenti, anzi accade più spesso oggi che ieri di udire anatemi scagliati contro lo stile, contro l'ideale, contro il classicismo, e invocazioni all'imitazione della natura, come alla perenne fonte dell'arte. Né si accorgono costoro che, in quanto possa assumere significato filosofico e quindi essere criterio di valutazione, «reale» non si oppone a «classico», così come non si oppone ad «ideale», ché ogni opera d'arte è insieme reale e classica e ideale. Mentre, qualora reale si opponga a classico, e realismo divenga anticlassicismo, allora esso perde ogni significato universale, e ne acquista uno ben precisato, particolare e storico, che serve a indicare, a qualificare, a descrivere, ma non a valutare.

Per intendere i primitivi non basta di essersi liberati dai due pregiudizi di classicismo e di realismo, occorre rifiutarne un altro che è derivato dai due suddetti, ma che da quattro secoli almeno ha assunto personalità propria: parlo della preminenza della forma. Anche la parola «forma» assume due significati ben distinti. L'uno è filosofico: il concetto di forma si oppone al concetto di contenuto, secondo l'uso di Francesco De Sanctis, onde si può dire, senza pericolo di essere fraintesi, che la forma in arte assor-

be in sé il contenuto. Ma nella critica delle arti figurative si adopera spesso «forma» in senso di «forma plastica» e in opposizione a «colorito»: e non è a tutti evidente, come dovrebbe, che tanto forma plastica quanto colorito sono tutti e due forma in senso filosofico. E perché ambedue sono forma nel medesimo grado, sostenere la preminenza o la priorità artistica della forma plastica in arte è un non senso. È vero che l'arte classica antica e l'arte del rinascimento nell'Italia centrale hanno preferito la forma plastica al colorito, ma appunto perché ci siamo liberati dal pregiudizio valutativo di classico, riduciamo quella preferenza a dato storico, e la rifiutiamo come norma di giudizio. Parimente è vero che la forma plastica è più conoscibile dalla ragione, più studiabile scientificamente, più misurabile, mentre il colorito è più l'oggetto della sensibilità, meno dimostrabile, meno teorizzabile; ma proprio in quanto la forma plastica è elemento di arte e non di scienza, di intuizione dunque e non di ragione, la sua «nobiltà» scientifica non le vale proprio nulla nella considerazione dell'opera d'arte.

Ecco indicate almeno tre condizioni per intendere i primitivi: porre sul medesimo piano l'arte classica e l'arte romantica, l'arte realistica e l'arte idealistica, la forma e il colore. Sono tre condizioni necessarie, ma negative.

Ad esse bisogna aggiungere una condizione positiva: il riconoscimento della «rivelazione» nel processo creativo dell'opera d'arte.

Quando si dice che l'arte è un colloquio tra l'uomo e Dio oppure che è un desiderio di Dio, un'aspirazione a Dio, si vuole indicare il rapporto, creato dall'arte, tra l'individuo e l'universale, e quindi la differenza dall'espressione pratica alla espressione teoretica che appunto partecipa dell'universale.

Ma non mi pare che la critica abbia l'abitudine di considerare con sufficiente chiarezza quel processo attraverso il quale si giunge appunto all'universale, processo che, se è cosciente, non par-

tecipa punto della coscienza riflessa¹. L'artista suppone sempre di avere davanti a sé un oggetto da rappresentare, e non chiama mai l'opera sua una creazione: quando la chiama così, egli non è un artista, perché ha sostituito la superbia dello scienziato alla umiltà dell'artista. Il vero artista crede di copiare: copierà la natura se si crede realista, copierà il modello o l'idea se si crede idealista, ma crede di copiare, sempre. E tutto il suo desiderio, tante volte proclamato come un bisogno sovrano, è quello di annullare la sua personalità nell'oggetto rappresentato. La natura o l'idea, sono esse che comandano, ispirano, emanano la divinità della creazione: l'artista ubbidisce.

L'artista saprà darvi conto dei «mezzi» adoperati per la sua estrinsecazione, della sua tecnica. Ma quando dai mezzi passerà al processo artistico autentico, cioè alla sua unione col «modello», scompariranno subito i concetti empirici che lo avranno fino allora sorretto, non rimarrà se non l'esaltamento, e da critico o pseudocritico egli diventerà il poeta che vi parlerà d'ispirazione divina: «est deus in nobis». Ora è evidente l'analogia che quell'atteggiamento ha con il processo mistico.

L'estasi è una uscita fuori di sé, una esaltazione al di sopra della vita normale, al di là di ogni conoscenza finita, che assomma ogni impressione d'infinito, che assorbe il singolo nell'universale, che realizza nella coscienza del singolo la presenza di Dio². Essa ha la sua origine nel tormento, fisico o morale non importa, orgia od ascesi, ma non si svolge senza che un'attività spirituale domini il tormento, senza che il caos suscitato dall'orgia o dall'ascesi assuma una forma, ch'è la forma di Dio. Allora, abolita ogni distinzione tra l'«io» e il suo oggetto, abolita ogni coscienza di sé, raggiunta l'assoluta certezza di possedere una realtà trascendente, l'estasi permette all'uomo la più grande, la più lieta illusione: quella di aver potuto trasformare il finito nell'infinito, l'uomo in Dio.

¹ B. CROCE, *Filosofia della pratica*, 2ª ed., Laterza, Bari 1915, p. 10.

² Per l'analisi del fenomeno mistico confronta il libro di HENRY DELACROIX, *La religion et la foi*, Paris 1922, specie pp. 250 sg. Cfr. anche H. DELACROIX, *Etudes d'histoire et de psychologie du mysticisme*, Paris 1908.

Se la «forma» di Dio riceve i contorni imposti da una religione costituita, vuol dire che la ragione si è assunta la funzione di guida, e si è proposto uno scopo conoscitivo, morale o sociale. Ma se l'animo si eleva alla intuizione di Dio, al di fuori delle forme fissate dalle religioni costituite, e col potere di liberarsi dal tipo di visione detta «ineffabile», perché non comunicabile, non determinabile dalla coscienza, oscura, confusa e torbida, allora la purificazione del tormento fisico e morale, l'immagine chiara che succede al sogno angoscioso, il mondo reale, anche se fuori dalla realtà dell'esperienza, che succede al mondo immaginario, l'effetto insomma della intuizione di Dio non ha più carattere razionale, morale, sociale, ma ha carattere artistico: la visione non più ineffabile diviene espressa sotto l'azione della fantasia creatrice, e il tormento religioso si rasserena nell'opera d'arte.

Leonardo credeva di trarre le sue immagini dalle macchie che vedeva nei muri, non certo a traverso le sue acute analisi scientifiche, ma in seguito al libero dispiegarsi della sua fantasia. Così ogni artista trae le sue immagini dalle ombre della sua coscienza, come luci dalle tenebre, e chiama le luci immagini di Dio.

Quelle immagini noi chiamiamo generalmente irreali, rappresentazioni dell'al di là, e simili. Ma deve risultare ben chiaro che per essere reali esse debbono obbedire a una sola condizione, ch'è insieme necessaria e sufficiente, e cioè che Dio vi sia per davvero: allora il gioco dell'immaginazione, se c'è stato, si è trasformato in una contemplazione spirituale, il colloquio non è più con questo o con quell'individuo, è con l'universalità, con Dio.

Ed è appena necessario di aggiungere che una tale constatazione critica non ha nulla a che fare con l'estetica mistica, il cui errore consiste, com'è noto, nel supporre un'attività teoretica che sia superiore alla ragione nel conseguimento della verità. Per constatare il momento mistico dell'opera d'arte bastano l'osservazione e la riflessione comuni. Non si tratta cioè di adoperare l'arte per la conoscenza della divinità, di subordinare l'arte a uno scopo di conoscenza arazionale, di condurre l'arte al misticismo. Si vuole invece riconoscere la funzione del misticismo nella creazione dell'opera d'arte. Tutti sanno che senza «ispirazione» non

si fa opera d'arte, ma ben pochi critici danno all'ispirazione il suo proprio significato di emanazione divina e il posto che le compete di preminenza assoluta tra gli elementi dell'arte.

La conseguenza critica di una tale constatazione è che i due strumenti più alla mano tra quelli che esistono per controllare la realtà effettiva di un'opera d'arte non bastano più al loro scopo. Noi ammettiamo generalmente che una pittura sia «reale» quando abbia un rapporto con le nostre esperienze sulla natura oppure con la «idealizzazione» della natura compiuta dalla tradizione degli antichi greci e dei cinquecentisti italiani. Ma un controllo di questo genere è in opposizione assoluta con il processo mistico dell'opera d'arte.

Infatti se teoricamente quel processo è comune a tutti gli artisti e a tutte le opere d'arte che siano veramente tali, storicamente non è dubbio che alcuni artisti e alcuni periodi storici abbiano dato a quel processo una importanza maggiore di altri. Anzi i greci antichi, i cinquecentisti italiani, e in genere i pittori chiamati «storicamente» realisti, hanno dato al processo mistico una importanza minore dei pittori, per esempio, italiani del Trecento. E cioè la presenza di Dio, dell'universalità, della realtà spirituale assoluta, è stata sentita dai trecentisti in elementi in cui i «classici» e i «realisti» non l'hanno sentita. E non l'hanno sentita, non perché sieno stati più sapienti, ma perché hanno avuto meno afflato mistico.

1, 2 Osserviamo una montagna di Giotto e una montagna di Tiziano: nessun dubbio che l'una e l'altra esprimano la personalità artistica dei due maestri, e che quindi ambedue sieno opere d'arte. Ma la loro differenza non è soltanto di personalità artistica. Infatti la montagna di Tiziano è individuata di fronte a Tiziano e di fronte alla natura: ci pare di averla incontrata più volte nella nostra vita, e se l'incontrassimo di nuovo, subito la riconosceremmo. Invece la montagna di Giotto è certo individuata di fronte a Giotto, e perciò è opera d'arte, ma non è punto individuata di fronte alla natura: non l'abbiamo mai riconosciuta in natura, e non la riconosceremo mai. Nello stesso tempo, guardate: la montagna di Giotto è molto più semplice, la sua unità è

più rigorosa e assoluta, la sua vita spirituale è più immediata e penetrante, anche se meno complessa. Unità, semplicità, immediatezza sono sinonimi della presenza di Dio, ch'è diretta in Giotto e indiretta in Tiziano.

A Dio si giunge per rivelazione e per induzione. L'induzione è il modo della scienza; il modo dell'arte è la rivelazione. Chi sceglie e raffina la natura in cerca del bello ideale e chiama Dio quel bello ideale, procede per induzione: egli sarà artista soltanto se lungo il processo induttivo riceverà una ispirazione, un attimo di rivelazione. Si può dunque essere artisti malgrado il processo induttivo della idealizzazione della realtà, ma non a causa di quel processo. I primitivi giungono a Dio direttamente per rivelazione; e non si possono intendere senza riconoscere il diritto della rivelazione in arte. Il controllo che le esperienze classica e realista assegnano alla critica non serve dunque per i primitivi. La condizione positiva per capire i primitivi è il riconoscimento del processo mistico come fonte di rivelazione.

Questo libro è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di una esperienza della «rivelazione» in arte, e non si limita a una sola personalità per chiarire il problema sotto il maggior numero possibile di aspetti, non si occupa dell'arte di questo o di quello o di molti primitivi, non cerca ciò che individua gli artisti, cerca ciò che li accomuna, non la loro arte, ma il loro gusto. Non so se la parola «gusto» sia la più adatta a significare quello che intendo; non ne ho trovata una migliore. E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti.

Michelangelo preferisce la forma plastica e il corpo ignudo, 29
disprezza il ritratto e il paesaggio e così via: questo è il gusto di Michelangelo. Tiziano preferisce gli effetti cromatici e i vestiti 35
scintillanti, ama il ritratto e il paesaggio e simili: questo è il gusto di Tiziano. S'intende che l'arte di Michelangelo o di Tiziano non consiste solo in quelle preferenze; anzi queste limitano gli

artisti di fronte all'universalità dell'arte loro, per cui nell'arte di Michelangelo sono effetti non plastici, immagini vestite e persino elementi ritrattistici e paesistici: pure quelle preferenze servono a individuarlo di fronte a Tiziano. Altre preferenze individuano Michelangelo di fronte a Raffaello, e l'insieme di esse costituisce la materia alla quale l'arte saprà dare una forma, la sintesi.

Ma se la sintesi è il momento ultimo e perfetto dell'individuazione di un artista, e se le preferenze individuano il loro autore non assolutamente ma solo in rapporto ad altre preferenze, è naturale ch'esse accomunino un artista con altri affini. Per esempio, è noto che la preferenza per la forma plastica è comune a Michelangelo e a tutti i pittori fiorentini del Rinascimento. In questo senso il «gusto» accomuna gli artisti di un medesimo periodo storico o scuola o tendenza, comunque si vogliono chiamare, ed è la strada che bisogna battere per giungere a intendere l'arte individuale.

La preferenza per la «rivelazione» e per tutte le sue innumerevoli conseguenze accomuna molti artisti che non sono né classici (greci e romani, italiani del Cinquecento) né romantici (in senso proprio, cioè alcuni artisti dell'Ottocento).

Poiché il discorrere di tutti gli artisti che abbiano avuto il gusto della rivelazione avrebbe portato troppo lontano, a tutto danno della chiarezza, l'attenzione del lettore sarà richiamata su due gruppi diversi di opere.

L'uno comprende l'arte dei «primitivi» italiani, dei pittori cioè che vissero dal Duecento alla fine del Quattrocento, tra Cimabue e Botticelli, ove è possibile rintracciare alcuni risultati estremi e perfetti del gusto della rivelazione. L'opera dei primitivi italiani può essere considerata come una delle altezze maggiori cui sia mai giunta la fantasia umana condotta da un afflato divino, e nell'intendere quelle altezze si appunta l'annoso tormento donde questo libro deriva.

L'altro gruppo comprende l'arte di alcuni maestri dell'Ottocento, e vuole indicare come l'aspetto della rivelazione sia un aspetto necessario, quindi eterno, dell'arte, non dipenda soltanto

da condizioni storiche di vita religiosa, ed abbia un potere non illanguidito nella vita artistica attuale.

L'arte dipende dalla rivelazione; la critica, no. E se la critica vuole intendere il fenomeno della rivelazione occorre che non si abbandoni ad essa, ma adoperi i mezzi propri, che sono poi i mezzi della ragione. Soltanto la ragione infatti può scoprire l'errore dell'invasione razionalistica in un fenomeno arazionale, e per scoprirlo non ha altro mezzo che di fare la storia di quell'errore, di dialettizzarne le conseguenze, di rintracciare le affermazioni d'indipendenza, i tentativi di liberazione e i relativi compromessi.

L'eccessivo razionalismo della critica antica, la fede nella rivelazione durante il Medioevo, i compromessi del Rinascimento tra la fede medievale e la ragione antica, lo statuto neoclassico ch'ebbe vigore dal Cinquecento al principio dell'Ottocento, la riscossa romantica, non portata mai a compimento critico, ma proiettante luce benefica anche sull'attuale miseria, sono i principali aspetti storici di quell'antitesi che nella critica d'arte assume i nomi di ragione e di rivelazione, di uomo e di Dio.

E sono le esperienze, indispensabili a me, non inutili forse al lettore, per liberare il terreno dai troppi ostacoli che si frappongono alla libera contemplazione dell'arte primitiva.

PARTE PRIMA *I primitivi e la critica d'arte*

Capitolo primo

L'imitazione e l'idealizzazione della natura nell'evo antico

L'imitazione della natura fisica e psicologica. – Le illusioni popolari. – La distinzione fra l'imitazione e la cosa imitata. – L'arte come gioco e come colpa. – L'idealizzazione della natura. – La scelta. – La fantasia come immaginazione meccanica. – Il pregiudizio scientifico, il tipo, le proporzioni. – Il progresso sino alla perfezione e la decadenza. – La svalutazione del colorito di fronte alla forma. – La superbia dell'artista. – La giustificazione morale dell'arte arcaica e il disprezzo per essa. – Pensiero antico e pensiero moderno.

La riflessione sull'arte s'inizia con la ricerca del carattere per cui le varie arti sono considerate arte, a fine d'intendere ciò che vi è di comune in tutte le arti. Quel carattere comune fu chiamato dai greci *mimèsi* o imitazione della natura.

Arte di ritrarre, dice Platone, si riconosce in un'opera eseguita «conforme alle proporzioni dell'originale in lunghezza, larghezza e profondità, e dando inoltre i colori suoi propri a ciascuna cosa»¹. Per dimostrare che la poesia è un'arte d'imitazione, Aristotele ricorre all'arte figurativa: «come infatti ci sono artisti i quali per imitare e ritrarre piú soggetti adoperano forme e colori... così accade anche nella poesia»². Si è quindi indotti ad arguire che il processo tecnico dell'arte figurativa abbia influito sul pensiero antico, perché ogni arte fosse considerata imitazione.

E l'imitazione deve essere assoluta, senza riserve, «ancorché la cosa che s'imita non sia dilettevole per se stessa, poiché il piacere non consiste nella cosa che s'imita, ma nel comprendere che questa cosa sia quell'altra»³.

Con altrettale naturalismo era intesa l'espressione pittorica

¹ *Sofista* 235 D.

² *Poetica* 2 20 (trad. Valgimigli).

³ ARISTOTELE, *Retorica* I 11.

dei sentimenti, secondo Senofonte, nei celebri dialoghi fra Socrate, Parrasio o Clitone. Chiede Socrate: «Un carattere morale che sia in sommo grado seducente, piacevole, amoroso, desiderabile e attraente, lo imitate voi, o non vi ci provate neppure, come a cosa impossibile?» Parrasio: «E come mai sarebbe possibile imitare un carattere dell'anima, il quale non ha proporzioni di parti, né colore, né alcun'altra delle qualità che tu enumeravi testè, e non è visibile in alcun modo?» Socrate: «Forse che non si osserva in un uomo una guardatura benevola o malevola verso certe persone?... Questo almeno si potrà imitare negli occhi, n'è vero?» E a Clitone: «quello che nelle tue statue vi ha di più attraente per chi le guarda, la vita, voglio dire, da cui sembrano animate, come fai tu ad infondervela? – E perché Clitone esitava e non sapea che rispondere: non è forse, domandò Socrate, col ritrarre nell'opera tua le forme dei viventi, che tu fai parere così vive le tue statue?... Ritraendo adunque i diversi effetti prodotti dalla varia positura del corpo sulle sue parti, le depressioni di quelle, e i rilievi, le compressioni, gli spartimenti, le tensioni e i rilassamenti loro, tu fai corpi di marmo così somiglianti ai veri, e produci cotanta illusione... E il vedere imitate anche le passioni dell'animo nei corpi di coloro che fanno qualche cosa, non cagiona forse un qualche diletto ai riguardanti?... Adunque anche dei combattenti si dovranno imitare gli sguardi minacciosi, e i lieti volti dei vincitori?... Convieni adunque che lo scultore rappresenti nella forma visibile le operazioni dell'anima»¹. Socrate dunque preferiva la rappresentazione degli stati d'animo alla rappresentazione delle cose fisiche, e così manifestava la sua squisita sensibilità morale. Ma dal contenuto morale la riflessione non era riportata al modo artistico della rappresentazione, anzi adottava per il contenuto morale il medesimo processo di rappresentazione adottato per il contenuto fisico: l'elemento fisico che tradisce lo stato d'animo è l'occhio; bisogna dunque imitare l'occhio, gli sguardi minacciosi dei combattenti e i lieti volti dei vincitori. Si accompagnava così alla illusione fisica

¹ SENOFONTE, *Memorabili* III, 10, 1-8 (trad. Bertini).

la illusione psicologica, che poteva giovare alla psicologia descrittiva, non all'arte.

Per intendere quali pericoli fossero nascosti in una simile idea, bisogna pensare che in pieno idealismo moderno per rappresentare lo stato d'animo si è ricorso all'elemento fisico, e che quindi persino lo Schelling trova che il vero pittore dell'animo è Guido Reni. Oggi i conoscitori sono d'accordo nel constatare che l'animo umano è espresso più artisticamente da un primitivo, poniamo Ambrogio Lorenzetti, anzi che da Guido Reni; eppure non c'è dubbio di sorta che gli occhi quali tramiti di sentimento, come gioia o tristezza, sono meglio rappresentati da Guido Reni. Se dunque Ambrogio Lorenzetti deve essere considerato artista ben più grande di Guido Reni, vuol dire che l'imitazione degli elementi fisici per esprimere gli stati d'animo indicata da Socrate è un processo sbagliato, che quella è la via della natura nell'espressione dei sentimenti, ma che la via dell'arte è un'altra.

E si comprende che lo spirito popolare, ingenuo e grossolano, abbia tratto le sue conseguenze logiche dalla teoria dell'imitazione della natura: se l'imitazione deve essere perfetta e tendere all'illusione, il popolo si è dato l'aria di subir l'illusione. Donde varie leggende: gli spettatori credettero viva la lepre di Polignoto, gli uccelli beccarono l'uva di Zeusi, Zeusi credette vera la tenda di Parrasio, il cavallo di Alessandro nitrì vedendo il compagno dipinto da Apelle, la Venere di Cnido, statua di Prassitele, s'ebbe gli abbracciamenti di un innamorato, – e si potrebbe continuare. Così il popolo.

Ma i pensatori greci erano troppo sottili per non riflettere alla differenza che c'è tra l'imitazione e il modello. Anzi Platone sente il ridicolo dell'imitazione assoluta: «forse che oggetti tali, come Cratilo e l'immagine di Cratilo, sarebbero due, se un Dio non ritraesse solo il tuo colore e figura, come i pittori, ma anche tutto il di dentro lo facesse com'è il tuo, e gli desse la stessa morbidezza e calore, e moto e anima e intelligenza, come le tue, e, in una parola, costituisse accanto a te un doppio di tutto quello che tu hai tale e quale? L'un di questi sarà Cratilo, e l'altro l'immagine di Cratilo, oppure saranno due Cratili?» E poiché anche i

nomi sono imitazioni «andrebbero soggetti a un risibile caso gli oggetti dei quali i nomi son nomi, se questi rassomigliassero tutti in tutto ad essi. Giacché diventerebbero tutti doppi, e di nessuno s'avrebbe modo di dire quale dei due sia l'oggetto e quale il nome»¹.

Fatta tale constatazione, Platone cerca di precisarla. Coloro che «formano o dipingono grandi opere, se rendessero la vera proporzione delle cose belle, il di sopra parrebbe più piccolo del dovere e il di sotto più grande, per essere guardato da noi quello da lontano e questo da vicino»². C'è dunque da distinguere «l'arte di ritrarre dall'arte di far parere». Aristotele distingue le cose «uguali» secondo la concreta loro esistenza (*κατὰ τὴν οὐσίαν*) e le cose «simili» che sono uguali solo secondo l'apparenza (*κατὰ τὸ εἶδος*)³, oppure osserva che davanti un ritratto «se per avventura non si sia veduto prima in natura l'originale, non sarà certo l'immagine sua in quanto ne sia la fedele imitazione che ci recherà diletto, ma ci diletteranno l'esattezza dell'esecuzione, il colorito o qualche altra causa di simil genere»⁴. Ma queste ed altre osservazioni non distolgono la mente dal concetto dell'imitazione illusoria: l'illusione avrà luogo da lontano anzi che da vicino, sotto uno speciale aspetto anzi che sotto tutti, e l'esattezza dell'esecuzione, o qualche altra abilità tecnica, suggerirà l'illusione.

Amnesso lo scopo dell'illusione, chi non è ingenuo o grossolano s'accorge che l'illusione vien meno. «Molto dunque si dilunga dal vero l'arte imitativa»⁵. L'arte? Ma non è dunque il caso di prenderla sul serio. Platone conosce il ciarlatano che promette di fare con una sola arte ogni cosa: «egli, eseguendo coll'arte della pittura oggetti dello stesso nome degli enti, saprà, mostrando da lontano i suoi dipinti, nascondere il suo giuoco a' giovinetti senza cervello, come se fosse davvero capacissimo di menare a

¹ *Cratilo* 432.

² *Sofista* 235 E.

³ *Metaphysicorum* IX 3, 3 sg.

⁴ *Poetica* 4 I (trad. Valgimigli).

⁵ PLATONE, *Repubblica* X 598 B. Cfr. ISIDORO, *Origines* XIX 16: «Chi dice dipingere dice fingere. Ogni immagine è finzione, non realtà».

termine ogni cosa che volesse fare»¹. Tutto ciò può forse divertire, perché nessuna pittura «è fatta per un fine serio, ma per giuoco tutte»², eppure quando si osservi un oggetto d'arte con adeguata preoccupazione intellettuale e morale, ci si accorge che l'imitazione non è un giuoco, è una colpa. «La pittura e in genere la imitativa compie un lavoro lontano dalla verità, conversa con una nostra parte lontana dall'intelligenza, e non è amica e cara a niente né di sano né di vero... Vile dunque l'imitativa, si unisce col vile e genera cose vili»³.

Tra l'artefice di un letto e l'imitatore colla pittura del letto, il quale non conosce come il letto sia fatto, è preferibile l'artefice il quale produce una realtà anzi che un'apparenza; e se veramente, come dicono, gl'imitatori conoscessero ciò che imitano, si curerebbero più volentieri delle opere anzi che delle imitazioni, e preferirebbero essere i lodati anzi che i lodatori⁴.

Aristotele non disdegna l'arte, come Platone, e può quindi studiare seriamente il fenomeno della drammatica. Eppure conviene ammettere che se Aristotele ha meglio sentito il valore dell'arte, malgrado non abbia criticato la teoria dell'imitazione, Platone è stato più logico. Se l'arte è imitazione, essa è un giuoco e una colpa, essa è inutile e perché inutile dannosa.

Se la condanna era logica, e se tuttavia l'opera d'arte suscitava entusiasmo, le premesse dovevano essere mutate. Ecco ciò che gli antichi non fecero. Invece osservarono con la consueta sottigliezza e sensibilità i fenomeni. Platone stesso in un passo non lontano dalla condanna dell'arte ammette il diritto dell'artista all'impossibile. «Ti pare adesso che sarebbe meno buon pittore chi, avendo dipinto l'esemplare dell'uomo più bello, e avendo messo tutto per bene nella pittura, non avesse modo di mostrare la possibilità che un tal uomo si trovi?»⁵. Il pittore che dipinge l'impos-

¹ *Sofista* 234 B.

² *Politica* 288 C.

³ *Repubblica* X 603 A e B.

⁴ *Ibid.* 598 B, C, D, 599 B.

⁵ *Ibid.* 472 D.

sibile non è dunque men buono di chi imita le cose reali o le cose possibili. Ma nessuna conseguenza è tratta da tale felice constatazione, se non quella di giustificare il diritto dell'autore stesso a immaginare una città perfetta anche se impossibile: dove la funzione del teorico dello stato e la funzione dell'artista non sono punto distinte.

Né si ritrova una distinzione chiara e cosciente nel brano di critica che di tutta la letteratura classica è certo il più vicino al pensiero moderno, e cioè nel celebre passo di Dione Crisostomo dove Fidia parla del suo Giove Olimpico: «Non v'è scultore o pittore che possa riprodurre la saggezza o l'intelligenza in se stessi, perché mai sono stati ammessi a vedere qualcosa di simile né saprebbero testimoniarne. E però abbiamo ricorso al corpo in cui riconosciamo con tutta certezza la presenza dello spirito. A Dio assegniamo una forma umana come vaso di saggezza e di ragione, per mancanza di modello; con una materia visibile e sensibile noi cerchiamo di esprimere l'essere invisibile e irraggiungibile, per mezzo d'un simbolo. Ma è un simbolo più elevato di quello per cui alcuni popoli barbari identificano la natura divina con la forma di alcuni animali, a causa di culti miserabili e assurdi»¹.

Il corpo umano non è più il puro fisico, come l'occhio nel passo socratico di Senofonte, è un vaso di saggezza e di ragione, è un simbolo. Ma appunto perché «simbolo», esso può diventare oggetto di religione anzi che d'arte. Malgrado la bellezza e l'eloquenza del passo di Dione Crisostomo, che inizia un ponte secolare chiuso soltanto da Giorgio Hegel, la concezione del corpo resta sempre intellettualistica: vaso di saggezza e di ragione.

Più esplicito è Aristotele. «Una cosa impossibile ma credibile è sempre da preferire a una cosa incredibile anche se sia possibile. Ma non sembra possibile esistano persone come, per esempio, ne dipingeva Zeusi. Ebbene, ma esse sono qualche cosa di meglio della realtà; e di fatti l'ideale ha da essere appunto supe-

¹ *L'Olimpico o della prima cognizione di Dio*, or. XII, ed. Guy de Budé, I, 218.

riore alla realtà»¹. «Si giudica la virtù secondo il bene, ch'è il suo fine proprio; parimenti, in pittura, il migliore copista non otterrà approvazione se non si assegna come scopo d'imitare ciò che v'è di più bello»². «Ora, siccome la tragedia è mimèsi di persone superiori al livello comune, sarà bene che noi seguiamo l'esempio dei buoni pittori di ritratti, i quali, riproducendo le fattezze peculiari di un individuo, ne disegnano un ritratto che senza venir meno alla somiglianza è tuttavia più bello dell'originale»³.

In questi brani è esplicitamente compreso il superamento dell'imitazione della natura, in omaggio a un ideale: in quello relativo a Zeusi sembra proprio trattarsi d'ideale artistico, ma nei due passi successivi si tratta d'ideale intellettuale e morale.

Infatti il bello, considerato come contenuto necessario della pittura, consta, secondo Aristotele, «di grandezza e di ordine»⁴, ambedue concetti intellettualistici, atti a stabilire una scienza o pseudoscienza delle proporzioni, come il «canone» di Policleteo, e non a giudicare d'un fatto artistico. Quanto poi al ritratto più bello dell'originale, il confronto con la tragedia indica in che consista il «più bello», nel raffigurare cioè persone superiori al livello comune; il che poteva giovare socialmente alle persone ritratte, e ispirar loro un contenuto morale di nobiltà, ma non rispondeva a un ideale estetico. Dal modo della rappresentazione, ch'è proprio dell'arte, l'attenzione si trasferiva all'oggetto rappresentato.

Tanto è vero che l'imitazione non si distingue per Aristotele in imitazione ideale o reale, ma in imitazione di «uomini migliori di noi o peggiori di noi o come noi. Così fanno i pittori. Polignoto, per esempio, raffigurò esseri migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili»⁵.

Messosi per questa via, il pensiero antico non poteva se non spingere i pittori a confondere la nobiltà e l'importanza dell'o-

¹ *Poetica* 253 (trad. Valgimigli).

² *Magna moralia* I 1, 19 (20).

³ *Poetica* 15 (trad. Valgimigli).

⁴ *Ibid.* 12.

⁵ *Ibid.* 2.

pera loro con la nobiltà e l'importanza del tema da essi trattato, deformazione mentale che doveva produrre nel secolo XIX il genere borioso per eccellenza, quello del pittore storico di santa memoria, di cui fu un precursore il pittore Nicia. Egli era «d'avviso che non era una parte trascurabile nell'arte della pittura la scelta del soggetto: occorre scegliere un soggetto veramente nobile e non confinare l'arte in piccoli soggetti come uccelli e fiori, ma sí urti di cavalleria e battaglie per mare, ove c'è modo di dipingere numerose figure di cavalli, gli uni accorrenti, gli altri caricanti, altri retrocedenti, molti cavalieri scagliar dardi e molti cader giù dai cavalli»¹. Quanti delitti contro l'arte abbiano sulla coscienza Nicia e Demetrio Falereo, non è possibile oggi precisare.

Se l'ideale artistico va cercato non nel modo della rappresentazione ma nella cosa rappresentata, è naturale che l'artista debba scegliere tra gli oggetti che gli presenta la natura. Già Socrate aveva constatato che i pittori «raccolgendo da molti quello che ciascuno ha di piú bello, ne compongono l'immagine d'un tutto che è tutto bello»². E Zeusi scelse come modelle per la sua *Elena* non una ma cinque fanciulle crotoniate in quanto «non credette di poter trovare in un sol corpo tutto quel che cercava per la bellezza, perché la natura nell'individuo non ha finito niente di perfetto in tutte le parti»³. Parimente la «species pulchritudinis eximia quaedam», cui Fidia aveva tenuto lo sguardo per scolpire il suo Giove, secondo Cicerone⁴, era una perfezione ideale ma oggettiva, estranea al mondo della rappresentazione.

Piú interessanti sono due passi, l'uno di Quintiliano e l'altro di Filostrato, appunto perché non riguardano l'oggetto ma il modo, e indicano col nome di «fantasia» uno strumento dell'arte piú sapiente, superiore alla mimèsi. Il primo parla infatti delle «visioni», che i Greci chiamano «fantasie», «per le quali le immagini delle cose assenti sono rappresentate con l'animo in tal

¹ *Demetrii Phalerei qui dicitur de elocutione libellus* 76.

² SENOFONTE, *Memorabili* III 10, 2 (trad. Bertini).

³ CICERONE, *De inventione* II 2, 1-3.

⁴ *Orator* II 9.

modo, che ci pare di vederle cogli occhi e di averle presenti»¹. E il secondo parla della fantasia piú sapiente della mimèsi, per cui Fidia e Prassitele poterono immaginare gli dei non veduti². Ma nell'un caso e nell'altro la fantasia o immaginazione non ha carattere creativo, ha la funzione di combinare e di trasportare, di sostituire il possibile al reale, l'assente al presente. Intesa in tal modo la fantasia può essere un arbitrio e non lo strumento di una conoscenza diversa da quella scientifica o pratica³.

Aristotele identifica nell'essenza l'oggetto tanto della scienza quanto dell'arte, e precisa che la conoscenza dell'architetto è la conoscenza scientifica: «come il medico può risanare i malati soltanto s'egli sappia che cos'è sanità, così l'architetto può costruire una casa soltanto s'egli conosca che cosa appartiene all'essenza e al concetto di casa»⁴.

E poiché il fenomeno artistico non era distinto dal fenomeno scientifico, l'opera d'arte doveva avere caratteri scientifici e doveva essere aiutata dalla scienza. Anzi, poiché la conoscenza scientifica ha carattere universale, l'opera d'arte perde il suo carattere individuale, e può assumere una perfezione tipologica. Parrasio era chiamato «il legislatore, perché le figure degli dei e degli eroi, di cui ha dato il modello, sono imitate dagli altri come se esse non potessero essere diverse»⁵. Ecco i «tipi definitivi» che, com'è noto, sono la morte dell'arte.

La perfezione del tipo dipendeva dalla immaginazione arbitraria, così come la perfezione della illusione fisica derivava dall'imitazione della natura.

Policleto formulò una legge delle proporzioni del corpo umano per mezzo di una statua e di un trattato che vicendevolmente si sostenevano, ma appunto per questo ogni statua che sia ca-

¹ *Institutio Oratoria* VI 2, 29.

² FILOSTRATO, *De Tyanensi Apollonio* L. VI 19.

³ Si è anzi supposto che per fantasie s'intendessero quelle rappresentazioni che facevano supporre la presenza di personaggi non rappresentati, come il lottatore Borghese ecc. Cfr. A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, 1921, p. 387.

⁴ *De partibus animalium* I 639B, 13-21. Cfr. H. MEYER, *Natur und Kunst bei Aristoteles*, Paderborn 1919, p. 98.

⁵ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* XII 10, 5.

none di proporzioni, a cominciar da quella di Policleto, è fuori dell'arte.

Come Nicia cercava nella nobiltà del soggetto la nobiltà dell'arte, così Panfilo cercava di giustificare la sua pittura con la scienza: egli fu il primo tra i pittori che studiò tutte le scienze, soprattutto l'aritmetica e la geometria, senza le quali affermava che non si poteva raggiungere l'arte¹. E Apelle si credeva inferiore ad Asclepiodoro nella prospettiva «causa le misure, cioè per l'arte d'indicare le distanze che separano gli oggetti»². Era infatti naturale che l'artista per non essere condannato platonamente, perché imitava senza conoscere per scienza la realtà, cercasse di conoscerla secondo i principî scientifici dell'aritmetica, della geometria, della prospettiva, senza che poi osasse chiedersi in quale rapporto tutte quelle scienze stessero con l'arte sua.

La conoscenza scientifica ha un punto d'arrivo, ch'è la sua perfezione; ed è naturale che gli artisti ottenessero, non a un tratto, ma a poco a poco, la perfezione della conoscenza scientifica, onde l'idea del progresso in arte, quale Plinio raccolse dalla tradizione greca. Il progresso si palesa in rapporto con la conoscenza della natura: Polignoto fu il primo a mostrare le bocche un poco aperte, a scoprire i denti, a togliere ai volti l'antica rigidezza³. Apollodoro fu il primo a dare alle sue immagini l'apparenza della realtà⁴; egli aveva dischiuso le porte dell'arte, e Zeusi vi entrò⁵, facendo fare all'arte, insieme a Parrasio, un progresso considerevole⁶. E la perfezione quando fu raggiunta? Parrasio, a quanto pare, identificò se stesso con la perfezione, pensò di avere compiuto la traiettoria del progresso⁷; Quintiliano indica la massi-

¹ PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 76.

² *Ibid.* 80.

³ *Ibid.* 58.

⁴ *Ibid.* 60.

⁵ *Ibid.* 61.

⁶ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* XII 10, 4.

⁷ PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 71.

ma fioritura un po' più tardi, dall'epoca di Filippo a quella dei successori di Alessandro¹. E dopo la perfezione deve arrivare la decadenza. Se ne lamenta Luciano², e se ne lamenta Vitruvio: «oggi si apprezza una sola cosa: lo splendore dei colori. La scienza del pittore non c'entra più»³.

La scienza appunto aveva insegnato le proporzioni e la prospettiva: e dopo averle realizzate, che cosa potevano fare i pittori? O ripeterle meccanicamente, manieristicamente, oppure trascurarle, per interessarsi ad altri elementi, per esempio al colore. Ma il colore serve meno che la forma ai pregiudizi scientifici, si può meno misurare, meno pesare; l'interesse scientifico per il colore era meno evidente, malgrado Aristotele l'avesse sentito, mentre linea e chiaroscuro possono servire a scopo scientifico, per esempio alla geometria. Perciò l'attenzione fu fissata sul colore soltanto dopo che era stata raggiunta la perfezione scientifica dell'arte, quella perfezione che garantiva della serietà intellettuale. Ce n'era di troppo perché non si urlasse alla decadenza. Né Vitruvio è isolato. Anche Plinio rimpiange: «con quattro colori soli... Apelle... [ed altri] hanno conseguito opere immortali... Oggi che l'India ci manda il limo dei suoi fiumi, il sangue dei suoi draghi e dei suoi elefanti, non si creano più capolavori... Ora si attribuisce maggior valore alla materia che al genio»⁴. Come se non occorresse un genio per creare opera d'arte con rapporti di colore.

Il pregiudizio scientifico nell'arte recò con sé d'altra parte un difetto morale: la superbia dell'artista. Le opere di Apollodoro recavano questa scritta: «sarà più facile di criticarmi che d'imitarmi»⁵; Parrasio si pretendeva della stirpe d'Apollo e si paragonava ad Aiace⁶, si vestiva di porpora, portava una corona d'oro, scriveva di essere amico del lusso e della virtù⁷. E molti altri con-

¹ *Institutio Oratoria* XII 10, 6.

² *De mercede conductis potentium familiaribus* 42.

³ *De re aedificatoria* VII 7, 14.

⁴ PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 50.

⁵ PLUTARCO, *De gloria Atheniensium* 2.

⁶ PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 71.

⁷ ATENAEO, *Deipnosophisti* XII, p. 543 C.

simili atteggiamenti si possono rintracciare, i quali naturalmente sboccano nell'esibizione dell'abilità: Atenione dipingeva «perché la sua scienza apparisse»¹.

In tutti gli aspetti suesposti la interpretazione dell'arte figurativa da parte degli antichi scrittori è dunque deviata da pregiudizi intellettualistici. I pregiudizi derivati dal moralismo, così frequenti nella critica della poesia, sono invece quasi ignoti alla critica dell'arte figurativa, come d'altronde è sempre avvenuto per la intima incapacità pedagogica della pittura e della scultura.

Per ciò il pregiudizio intellettualistico o scientifico dell'arte rimane padrone del campo. La perfezione, come abbiamo detto, presupponeva il progresso e concludeva nella decadenza. Quando i pittori non erano proprio giunti alla perfezione, ma vi si erano avvicinati, una certa sopportazione critica non mancava. Ma quando la distanza dalla perfezione si faceva troppo sentire, non restavano se non disprezzo o commiserazione. Al periodo che oggi chiamiamo arcaico si riferisce Aristotele per dire che «non c'erano allora in nessun luogo quadri e statue fatti bene, ma tutti erano cattivi»². Prima di Apollodoro, secondo Plinio, nessuna pittura attrae veramente gli sguardi³. Ora bisogna pensare che prima di Apollodoro c'era stato Polignoto, la cui grandezza era stata intravvista almeno da Aristotele. Ma la giustificazione di quella grandezza non va oltre il valore morale della espressione. «Occorre che i giovani non contemplino i quadri di Pausone, ma quelli di Polignoto e di qualunque altro pittore o scultore che si mostri ispirato alla morale»⁴. «Polignoto è un valente dipintore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi di espressioni di carattere è piuttosto sfornita»⁵. Ma poiché l'elemento morale non ha mai fatto la grandezza di un'arte, la giustificazione di Polignoto era fondata sopra un pregiudizio.

Quando poi si cambiò di parere e sorse il gusto dell'arte ar-

¹ PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 134.

² *Problemata* I 45, 895 B, 36.

³ PLINIO, *Naturalis historia* XXXV 60.

⁴ *Politica* VIII 5-7 (trad. Costanzi).

⁵ *Poetica* 6 2 (trad. Valgimigli).

caica, non mancò chi accusasse quel gusto di partito preso. «I più antichi celebrati pittori di cui le opere non meritano soltanto di essere viste per la loro antichità sono stati, dicesi, Polignoto e Aglaofon, dei quali il colore semplice ha tuttora partigiani così ardenti, che preferiscono quei rudimenti o quasi, quei primordi per così dire di un'arte futura, alle massime personalità che fiorirono dopo di loro, ciò che deriva, a mio parere, da una particolare ambizione d'apparire intelligenti d'arte»¹.

La teoria dell'imitazione della natura, intesa in un modo che noi oggi chiamiamo fotografico, impedì dunque agli antichi di vedere l'aspetto creativo, e quindi autonomo, dell'arte. Né le distinzioni tra la imitazione e la cosa imitata potevano ovviare alle conseguenze illusionistiche dell'errato principio, né, poiché illusione è falsificazione, alla condanna intellettuale e morale dell'arte. Le osservazioni sui diritti della immaginazione, sulle capacità idealizzatrici di alcuni artisti, e anche qualche sporadico avvicinamento del concetto di bello al concetto di arte, liberarono in parte il pensiero antico dalla teoria dell'imitazione, ma solo per assegnare all'attività artistica un compito conoscitivo di carattere universale e quindi un compito scientifico. L'idea non si riferì al modo della rappresentazione ma alla cosa rappresentata, onde il criterio farisaico di scelta nella natura, onde la limitazione del potere fantastico alla sostituzione di una realtà lontana a una realtà vicina. E poiché la conoscenza scientifica ha carattere universale, ecco introdotto nel mondo dell'arte il canone o la legge, il tipo astratto, le conoscenze astratte delle proporzioni e della prospettiva, e infine il concetto della perfezione dell'arte, con le sue appendici del progresso sino alla perfezione e della decadenza dalla perfezione. Anche la preferenza della for-

¹ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* XII 10, 3. Chi desideri ulteriori notizie sull'argomento può confrontare: B. CROCE, *Estetica*, 4^a ed. Laterza, Bari, pp. 181 sg.; E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslau 1834; BÉNARD, *L'esthétique d'Aristote*, Paris 1887; WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum*, Leipzig 1893; A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris 1921.

ma sul colore è una conseguenza del pregiudizio scientifico. E infine l'elevarsi dell'artista dalla condizione d'ingenuo artigiano, in nome di cognizioni scientifiche acquisite, gl'istillò una superbia certo poco consona con la libera creazione e più adatta all'esibizione di abilità tecnica.

In un tale ambiente intellettuale e morale quale comprensione potevano trovare gli artisti arcaici, i meravigliosi «primitivi» dell'antica Grecia? Naturalmente nessuna, anzi commiserazione e disprezzo. E se Polignoto si salvò davanti agli occhi di un grande, fu per ragioni morali, ben più che artistiche.

E ora chi abbia letto questo breve riassunto si stropicci pure gli occhi e si chieda se esso raccolga i pregiudizi della critica d'arte presso gli antichi greci e romani, o piuttosto i pregiudizi della critica d'arte di ogni tempo e di ogni luogo, giunti all'età moderna a traverso il Rinascimento. Se Quintiliano metteva in dubbio la buona fede degli amatori di arte arcaica, pochi decenni or sono, e sempre in Roma, Francesco Podesti tacciava di settari i puristi¹.

Da questo suo perdurare a traverso i secoli, come insuperabile modello, si è dedotta la grandezza del pensiero antico anche sull'arte. E chiunque deve ammirare una spiegazione così ingegnosa, uno sforzo così sottile e tenace per chiarire come motivi razionali tutti gli aspetti dell'arte. Quello sforzo ha permesso di attribuire all'arte alcune possibilità scientifiche, alcune utilità sociali, che hanno giovato agli artisti nei periodi della civiltà quando la libertà fantastica fu negletta e perseguitata. Ma codeste o altre benemerienze per la vita pratica dell'arte non debbono ostacolare il necessario riconoscimento che l'errore resistente e conclamato fu tuttavia pur sempre un errore.

¹ G. DE SANCTIS, *Memorie*, Roma 1901, p. 168.

Capitolo secondo

La rivelazione di Dio nell'arte medievale

Il carattere arazionale della vita artistica nel Medioevo. – Il principio dell'emanazione. – Plotino e il pseudo-Dionigi. – La soggettivazione di Dio e l'esclusione della natura. – Luce e colore in Paolo Silenziario e nei «tituli» dei mosaici romani. – Teofilo e l'abbandono a Dio. – La decorazione opposta alla costruzione. – L'amor che spira e il valore morale dell'arte. – Critica delle obiezioni positivistiche contro il misticismo del Trecento. – Lo spiritualismo dell'evo medio opposto al naturalismo dell'evo antico.

Dopo aver espone «le dottrine e le opinioni letterarie e artistiche» del Medioevo, il Croce constata che esse hanno valore più per la storia della cultura che per quella generale della scienza estetica¹. E poiché il carattere mentale del Medioevo fu meno scientifico di quello dell'antichità classica e dell'età moderna, non credo che si possa contraddire all'affermazione del Croce per quel che riguarda le dottrine ridotte a sistemi. Invece per quel che riguarda le opinioni sorgono dubbi. Si può infatti osservare che un così profondo rivolgimento artistico come quello operato nel Medioevo non può avere avuto luogo senza opinioni e riflessioni sull'arte diametralmente opposte a quelle dell'antichità e non prive di valore assoluto ed eterno se hanno accompagnato un'attività d'arte assoluta ed eterna. Né basta: quando il Croce stesso parla della storiografia medievale, vede in essa un certo superamento della storiografia antica, in quanto alla storia di uno o più popoli è stata sostituita la storia universale, anzi la storia spirituale sotto l'aspetto di storia ecclesiastica, di storia di Dio, dell'umanità intera nel suo travaglio con Dio e verso Dio, e alla concezione naturalistica dell'uomo è stata sostituita la concezione

¹ *Estetica*, p. 207.

del suo valore spirituale, come ai concetti di fato e di fortuna il concetto di provvidenza¹. Ora per l'unità dello spirito sarebbe assai strano che così mirabile progresso nella storia dell'umanità non avesse affatto investito la storia o la critica d'arte.

Le opinioni e le impressioni dirette dell'arte non furono nel Medioevo organizzate a sistema, e anzi quelle che veramente hanno valore di rivelazione del gusto medievale non sono forse organizzabili a sistema, perché prive di qualunque capacità di distinzione, e quindi non sono entrate nella scienza estetica. Ma se questa condizione ha recato il danno di lasciare fraintendere le opinioni stesse e le opere d'arte cui si riferivano, essa ha recato anche il supremo vantaggio di liberare la mente degli artisti medievali dall'errore intellettualistico del pensiero antico.

Quando si ricerchi il pensiero estetico medievale nei concetti di «congruentia» e di «aptum» di sant'Agostino, oppure di «consonantia», di «integritas» e di «claritas» di san Tommaso², oppure anche di «fictio rethorica» e di «verace intendimento» di Dante Alighieri, si confondono le poche tradizioni classiche, continuanti per inerzia culturale a traverso i secoli, con la profonda vita nuova dell'arte medievale.

Al razionalismo teorico dell'antica Atene e al razionalismo pratico dell'antica Roma il Medioevo oppose lo stato mistico. Il processo di sgretolamento del razionalismo era cominciato prima del Medioevo, anzi risale alla scuola alessandrina, principalmente a Plotino, la subordinazione del razionalismo al misticismo; e, assai prima di finire, l'impero romano accolse le religioni orientali apportatrici di misticismo e distruttrici di quella religione dei romani ch'è la meno mistica fra quante religioni si conoscano³. Ma qualunque sia l'ampiezza e la profondità della commistione dei due indirizzi nel periodo di transizione tra le due

¹ *Teoria e storia della storiografia*, 2^a ed. Laterza, Bari, pp. 186 sg.

² L'aver cercato la spiegazione dell'arte medioevale proprio nelle astrazioni della scolastica infirma, secondo me, le conclusioni del Dvorák nel suo studio, d'altronde genialissimo, su *Idealismus und Naturalismus in der Gotik*, pubblicato in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.

³ F. CUMONT, *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, trad. di Salvatorelli, Laterza, Bari 1913.

civiltà, nessun dubbio che l'antichità rappresenti il trionfo della ragione e che il Medioevo rappresenti il trionfo dello stato mistico.

Da quello stato scaturì la rivelazione di Dio, che permise agli artisti medievali non solo di scoprire un mondo affatto nuovo per l'arte, ma anche di porre in evidenza un aspetto eterno dell'arte rimasto alquanto nascosto nell'evo antico. Perché, in quanto è una necessità eterna, lo slancio mistico si ritrova nell'arte classica; ma gli antichi non se n'avvidero, anzi formularono la teoria dell'arte loro senza comprenderne l'aspetto mistico: perciò furono «pagani», a differenza dei «cristiani», nell'età mistica per eccellenza.

Dall'Oriente era giunto ad Alessandria il principio dell'«emanazione», secondo il quale un ente superiore passa senza cessare di essere se stesso in un ente inferiore, principio che rese possibile nella mente di Plotino il concetto di «creazione spirituale», ignoto alla filosofia greca anteriore¹. «Immagina di avere avanti a te due pezzi di marmo: e l'uno sia senza forma, non lavorato, e l'altro sia invece già una statua scolpita, che rappresenti una immagine divina od umana, e se divina, sia la statua di qualche grazia o di qualche musa, se umana non sia il ritratto di un uomo singolo ma di qualcosa dove sieno state accentrate bellezze da vari modelli. Il marmo dunque, che per opera dell'arte ha assunto la bellezza della forma, subito apparirà come bello, non per il fatto ch'è marmo, perché altrimenti anche l'altro marmo sarebbe ugualmente bello, ma appunto perché esso ha una forma prodotta dall'arte. La materia non possedeva infatti questa forma, che era nella mente dell'autore prima che passasse nel marmo, ed era nell'artefice non perché egli aveva occhi e mani, ma sí perché era fornito di arte. C'era infatti nell'arte una bellezza molto maggiore di questa», poiché nel passaggio dall'arte stessa all'autore e dall'autore alla materia una parte della bellezza si perde. Non è vero che gli artisti imitino semplicemente ciò che vedono con gli occhi, «ma ricorrono a quelle medesime ragioni,

¹ BÉNARD, *Esthétique d'Aristote* cit., pp. 337-38, 352-53 sg.

delle quali la natura consta e con le quali opera, oltre che essi creano molte immagini da sé e ne correggono altre, là dove la perfezione manca, perché ricevano la bellezza»¹.

Un grande progresso era compiuto di fronte all'estetica anteriore, perché il principio della creazione era stato sostituito al principio dell'imitazione; e quindi, elevata l'arte al grado di valore spirituale, cessava ogni ragione per la condanna platonica. Ma Plotino era troppo legato alla tradizione per comprendere che quel principio creatore era diverso dalla idea, quale è compresa nella ragione. Tanto è vero che esalta su quella di qualsiasi popolo la sapienza degli egiziani perché si esprime per mezzo di geroglifici o simboli², che sono fredde astrazioni, e non la vitale realtà della fantasia creatrice.

Comunque Plotino fu il maestro della filosofia cristiana, che sostituì il nome di Dio a quelli d'idea, di sapienza, di forza. Il dottore tipico del misticismo, il pseudo-Dionigi Areopagita (secolo V), profitto della filosofia di Plotino non per comprendere il fenomeno artistico, ma per circonferire Dio nella luce della bellezza. Dio, la bontà per eccellenza, «è luce intellettuale, perché riempie di luce intellettuale ogni mente celeste, perché caccia via da tutti gli animi, in cui si trovi, ogni errore od ignoranza, ad essi tutti impartisce la sacra luce, e purifica e libera i loro occhi mentali dalla caligine diffusa dall'ignoranza... Luce intellettuale si dice dunque quel bene che sovrasta a ogni luce, ch'è fonte de' raggi ed effusione inondante di luce, illuminatrice di ogni mente sovrannaturale e naturale... Dai sacri teologi il bene (Dio) è lodato come bello e come bellezza, come amato e come amore, e con tutti gli altri nomi divini, coi quali opportunamente si indicano la bellezza per sé e la creazione della bellezza. Infatti il bello e la bellezza si debbono confondere nella loro causa che è ad un tempo universale ed accentrata in uno... Il bello e il bene sono desiderabili e amabili, e sono amati da tutti. Dio stesso, che è causa di ogni cosa, per la preminenza della sua bontà, ama, pro-

¹ PLOTINO, *Enneade* V VIII 1.

² *Ibid.* 6.

duce, perfeziona, conserva ogni cosa, tutto converte a se stesso; e il divino amore è la stessa bontà per la sua origine e per il suo scopo»¹.

Tutto ciò può continuare all'infinito senza che la scienza estetica faccia un sol passo innanzi; ma la concentrazione dell'intelletto e del cuore nel solo problema di Dio e la conseguente indifferenza per tutti i problemi singoli, per esempio il problema dell'arte, furono appunto la condizione necessaria per un rinnovamento dell'arte sin nelle radici. Si divenne ignoranti, e l'ignoranza permise di abbandonarsi a Dio, alla suprema bellezza, con una sensibilità infinita, senza più alcun freno né di natura né di ragione.

Potrebbe sembrare tuttavia che un'opera d'arte, giustificata solo dal miracolo della presenza di Dio, non possa suggerire il valore individuale del suo autore. Se infatti avesse valore l'oggetto solo dell'opera — l'immagine di Dio —, se quell'oggetto fosse universalizzato, ridotto tipico, il carattere individuale scomparirebbe e l'opera d'arte non sarebbe più tale.

Ma la realtà storica fu ben altra. Anzi tutto è opportuno ricordare che nella storia della filosofia il grande precursore del soggettivismo moderno fu sant'Agostino. Poco importa ch'egli non abbia tratte conseguenze estetiche dal suo orientamento verso l'esperienza interna, dai principî affermati della certezza dell'autocoscienza, della consapevolezza interiore, della realtà della coscienza. Quel che importa è ch'egli abbia espresso con la lucidità del genio una condizione spirituale, propria del cristianesimo, d'indipendenza e d'indifferenza verso la concezione naturalistica della natura propria dell'antichità.

E di fatto, malgrado la presenza di modelli più o meno venerati, ogni artista cristiano, degno del suo nome, finì per immaginare Dio a modo proprio, per avere una propria visione mistica di Dio.

Esclusa da quel processo fu la natura; ma essa era un elemen-

¹ DIONIGI AREOPAGITA, *De divinis nominibus* IV 5-10, in *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum*, tomo II, Lugduni 1677.

to generalizzatore, non individuatore, in quanto era stata studiata nell'antichità con processo razionale a traverso una schematizzazione provvisoria. L'obbligo per l'artista cristiano di aspirare all'universale, di realizzare l'infinito, di compiere il miracolo, che la ragione non ammette, gli diede mano libera per realizzare la sua visione, che non fu arbitraria, come se fosse stata freddamente composta dall'immaginazione, ma fu necessaria, perché rispondente a una fede radicata nell'intimo del suo essere. Perciò proprio quando sembrava che, trascurando l'artista per fissare l'attenzione soltanto in Dio, il valore della realtà umana scomparisse per lasciare incontrastato dominio all'astrazione soprannaturale, avvenne precisamente l'opposto, e cioè che l'artista non ebbe più il potere di rappresentare la realtà naturale con l'imitazione, ma sí di presentare come realtà le sue visioni soprannaturali. Umiliandosi, annichilendosi di fronte a Dio, egli si era fatto inconsciamente Dio, e come Dio aveva creato. L'obiettivismo esasperato aveva esaltato proprio il soggetto.

«Non in aliqua mole corporea suspicanda est pulchritudo». La giustizia è «interioris hominis pulchritudo»¹. Non più l'occhio esterno serviva, ma l'occhio interiore, ma la visione spirituale. Non valeva la pena di controllare la bellezza spirituale col mondo fisico. Chiusasi la via al confronto del singolo col singolo, dell'artificiale col naturale, dell'immaginazione con l'esperienza della realtà, ridotta tutta l'esperienza dell'arte alla presenza di Dio, ogni analisi dell'opera d'arte, ogni discussione sulle sue parti, ogni dialettica dei suoi elementi, erano per necessità abolite. O parlare del motivo trattato, e cioè di Dio, come se l'opera d'arte non esistesse, o riconoscere in un elemento non corporeo, non misurabile, il miracolo dell'emanazione, della rivelazione divina. Quell'elemento fu la luce, perché, come disse poi san Francesco, il sole «bellu e radiante cum grande splendore de te Altissimu porta significatione»².

¹ AGOSTINO, *Epistola CXX 4 20*, in MIGNE, P. L., XXXIII, 462.

² *Cantico di frate sole*, vv. 8 e 9.

La chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, per la sua bellezza e per la sua grandezza, colpiva l'animo estatico. Procopio di Cesarea prima del 560 scrisse che «quando alcuno entra colà per pregare, subito comprende che, non per potenza o arte di uomo, ma di un nume una tale opera fu compiuta, ed inalzando la mente a Dio, si leva al cielo affermando che Dio non è lontano»¹. Il compito di spiegare in che consistesse quella divinità toccò a Paolo Silenziario che descrisse Santa Sofia nel 563².

L'immagine poetica del Silenziario è carica di colori e di luci. La conca dell'abside appare «qual su la triplice cresta del capo su in cerchio a le spalle | ci si presenta il pavone con penne di cento pupille». E la cupola: «Tal su quadruplici arco si svolge la cupola eccelsa | dal bel seno profondo, sí che nel mirarla diresti | l'ampio cerchio celeste contempi tuo occhio vagante». «Tutti legati in oro lapilli racchiude il soffitto, | e da quell'oro immenso si effonde tal rutilo raggio, | che insopportabile abbaglia talora agli umani la vista. | Ben crederebbe qualcuno Fetonte vedere al merigge | nella stagione allorché si diffonde sui picchi dei monti; | perché invero il mio re l'universo accogliendo in un punto, | ed il barbaro insieme col fasto latin cumulando, | non i marmi decoro credette bastevole ai muri | dell'immortale divina magione, cui sola confida | tutte le sue speranze con gioia ineffabile Roma: | ma d'argento ancor molto profuse a l'immensa bellezza». «Sovra colonne d'oro le spalle sue d'oro distende | la consacrata mensa, son poi tutte d'oro le basi | su cui riposa, e risplende di raggi di splendide gemme». «Tutto cosí di splendore si veste: qui tutto stupore | agli occhi addurre potrà: ma la luce fulgente del vespro | rendere al vero non sa mia voce, tu ben crederesti | che altro notturno Febo rischiari le splendide case» «... La splendida notte | ride qual giorno e appare pur essa dal piede di rosa». «D'alta letizia cagione risplende quell'etra lucente, | che d'oscura tristezza le bende de l'animo scioglie. | Tutti il sacro splendore

¹ PROCOPIO, *De aedificiis* I 1, p. 179.

² Seguò la traduzione di A. VENIERO, P. *Silenziario*, Catania 1916, pp. 233 sg.

rischiara financo lo stesso | navigator che errando va intento al timone sui mari,... non il raggio soave de l'Orsa minore | egli guardando, governa la nave che è onusta di merci, | ma di questo tuo tempio la luce divina mirando, | dell'audace nave fermissima guida, né solo con notturni raggi... ma per l'aiuto altresì generoso di Cristo vivente»¹.

Come a Bisanzio, a Roma. I «tituli» dei mosaici romani sono tutti concordi nell'esaltare l'opera d'arte come rivelazione di Dio per la luce: «La bella casa di Dio s'irradi di metalli brillanti perché meglio risplenda la preziosa luce della fede»². «L'aurea pittura sorge dalle tessere musive: sembra che racchiuda tutta la luce del giorno. Crederesti che l'aurora fuori dalle sue fonti candide affronti le dense nubi spargendo rugiada pe' campi, oppure che l'iride diffonda la sua luce fra le stelle e che lo stesso pavone purpureo risplenda del suo colore»³. «È codesta una casa che un tempo era stata mandata in rovina ed ora rosseggia tutta decorata di vari metalli, ed ecco che la sua bellezza risplende come il sole sulla terra quando ha fuggato i veli oscuri della tetra notte»⁴. Parimente Adolwaldo, re di Mercia⁵, racconta di aver nel suo viaggio a Roma comprato oggetti d'arte e stoffe «la bellezza delle quali risplende quasi pianura di paradiso, tutte colorate di rosse rose tra cui risplendono eburnei gigli».

La conseguenza di tale atteggiamento spirituale fu la morte della teoria precettistica e della storia aneddótica quali erano state concepite nell'antichità classica. Non v'è nulla nel Medioevo che possa contrapporsi alla poetica di Aristotele o alle notizie di Plinio. Ma un tipo nuovo di letteratura sorge: il trattato tecnico, che ha ricevuto incitamento dall'opera di Vitruvio, ma che ha assunto tuttavia carattere nettamente originale. Soprattutto vi si nota l'assenza di pensiero. L'artista è riportato alle condizioni

¹ VENIERO, *Silenziario* cit., vv. 357-58; 529-31; 668-77; 752-54; 806-9; 888-89; 906-20.

² Chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma (anni 526-30).

³ Roma, Sant'Agnesa fuori le mura (625-40).

⁴ Roma, Santa Maria in Domnica (817-21).

⁵ *De transmarini itineris peregrinatione* (716-57). Cfr. NOVATI, *Le origini*, Vallardi, Milano 1926, p. 69.

dell'artigiano, cui s'insegnano pratiche tecniche. L'arte della pittura consiste nella composizione e nella mescolanza dei colori; non si parla più né di disegno, né della prospettiva. Ogni concetto generalizzatore, ogni legge provvisoria, sono scomparsi. Rimane una sola legge eterna: Dio ispiratore, che non s'insegna, che si sottintende dovunque, che si deve adorare.

L'artista era lasciato a se stesso, e quando doveva spiritualmente agire sulla materia tecnica insegnatagli non ricorreva più alle massime errate dell'antichità, improvvisava senza por limiti alla sua fantasia, sbagliava, si riprendeva, camminava più oltre, e imprimeva dovunque, anche nell'errore, uno slancio di fede e di vita che appariva al popolo estatico la voce di Dio.

È un vecchio adagio che l'arte non s'insegna. L'antichità pretese d'insegnarla, il Medioevo vi rinunziò e si rivolse a insegnare il mestiere. Quale delle due età ebbe ragione? Ecco il problema che assilla ancora la vita artistica attuale; e chiunque intenda che l'insegnamento accademico si propone mille compiti, nessuno dei quali è propriamente arte, chiunque protesti contro il fariseismo artistico dominante, esalta quella verità che l'ignoranza medievale comprese.

Tra i più remoti trattatisti medievali ci appare Eraclio, forse romano, esaltatore di Roma, desideroso di trovare il segreto dell'arte romana. Ha scoperto antiche fiale e con «gli occhi dell'animo» vuole strapparne il segreto. Ma quale? Quello per cui i romani erano riusciti a includere dell'oro tra il vetro e a renderle splendenti¹.

Quegli che offre il più enciclopedico trattato di notizie tecniche, e abbraccia nelle sue esperienze la produzione della Grecia e dell'Italia, della Francia e della Germania, persino dell'Arabia, è Teofilo del secolo XII. Quando sospende la somministrazione delle sue ricette, e guarda in faccia al suo allievo non più per insegnargli cose, ma per esortarlo ad assumere animo di artista, ecco egli lo riporta senz'altro a Dio, alla casa di Dio e alle sette

¹ ERACLIO, *De coloribus et artibus Romanorum*, pubblicato in MERRIFIELD, *Trattati originali dal XII al XVIII secolo*, London 1849. Cfr. VESCO, in «L'Arte», XXII, 1919, p. 58.

virtù dello Spirito. «Non esitare, mio carissimo figlio, credi con piena fede che lo spirito di Dio ha riempito il tuo cuore, quando hai ornato la sua casa con tanta ricchezza e con tanta varietà d'ornamenti; e perché tu non abbia timore, io ti rivelerò con ragione evidente, che tutto ciò che tu puoi studiare, comprendere o meditare sulle arti ti è per grazia donato dallo spirito nelle sue sette forme. Per lo spirito di sapienza, tu conosci che tutte le cose create procedono da Dio, che senza di lui non v'è nulla; per lo spirito d'intelligenza, tu hai acquistato la facoltà di comprendere con quale ordine, varietà e proporzione tu devi trattare le tue opere; per lo spirito di meditazione tu non nascondi di aver ricevuto il tuo talento da Dio, ma anzi lo confessi con lealtà a coloro che te ne domandano quando lavori e insegni apertamente e umilmente; per lo spirito di forza, tu scuoti da te ogni gusto di pigrizia, e qualunque cosa tu imprenda la conduci a termine non con lento sforzo ma con piena energia; per lo spirito di scienza che ti fu accordato, tu domini con sicura genialità e affronti il pubblico con una mente piena di risorse per raggiungere più facilmente la perfezione; per lo spirito di pietà, con animo pio, tu moderi il tempo, la qualità o la quantità del lavoro, e persino il tasso del tuo salario, per evitare il vizio dell'avarizia o della cupidigia; per lo spirito del timor di Dio, tu riconosci che non puoi nulla da te, tu pensi che nulla che non sia concesso da Dio tu puoi avere o volere, ma credendo, confessando e rendendo grazie, tu attribuisi alla misericordia divina tutto ciò che hai appreso, tutto ciò che sei, tutto ciò che puoi essere.

Animato dalla promessa di queste virtù, carissimo figlio, entrato fiducioso nella casa di Dio, l'hai decorata con grazia, ornando i soffitti e le pareti di motivi variati e di diversi colori, hai esposto una specie di paradiso di Dio agli occhi dei fedeli, brillante di fiori molteplici, verdeggianti di erbe e di foglie, esaltando le anime dei santi a seconda del loro merito, e sei riuscito a far lodare il Creatore nella sua creatura, a far ammirare Dio nelle sue opere. L'occhio umano non sa dapprima su quale cosa fermarsi: se guarda i soffitti essi sono fioriti come brillanti tessuti, se considera le pareti sono una specie di paradiso, se si ri-

volge ai fiotti di luce ch'entrano dalle finestre egli ammira l'insopprimibile bellezza della vetrata e la varietà del preziosissimo lavoro. Se l'animo fedele osserva lo spettacolo della passione del Salvatore, rappresentato dalle linee, esso è penetrato di compunzione; se considera i martiri che i santi hanno sopportato sui loro corpi, e la ricompensa della vita eterna che hanno ottenuto, esso torna alle pratiche d'una vita migliore; se contempla le gioie ineffabili del cielo, o i tormenti orribili dell'inferno, si riaccende di speranza per le sue buone azioni o è colpito da timore per la meditazione dei suoi peccati. Coraggio dunque ora, uomo dabbene, felice davanti a Dio e davanti agli uomini in questa vita, più felice nella vita futura, tu che hai offerto a Dio tanti olocausti con la tua fatica e col tuo zelo, infiammati sin d'ora d'un ardore più laborioso: vieni a completare con tutto lo sforzo della tua mente ciò che manca ancora tra la suppellettile della casa di Dio»¹.

Questo brano è il trattato dell'ispirazione. La sapienza dell'artista consiste nel riconoscimento dell'onnipotenza di Dio; l'ordine e le proporzioni dipendono dall'«intellectus», non dalla «sapientia». Per contro un'importanza tutta nuova assumono i valori morali: umiltà e piena energia di lavoro, animo pio e disinteresse occorrono all'artista. La scienza che si riceve in dono da Dio imprime facilità all'opera d'arte, e serve alla folla, non a Dio, cui l'artista deve tutte le cognizioni apprese, tutta l'energia presente, tutte le possibilità future.

L'artista si è annullato nell'opera sua, ch'è la decorazione della casa di Dio, ma proprio per questo egli ha potuto creare come Dio una specie di paradiso, e l'ha mostrato ai fedeli. Fiori e luci, le gioie del paradiso e i tormenti dell'inferno, ecco la rivelazione dell'al di là. E l'arte si apprende parte per parte, zona per zona, ornato dopo ornato, senza un principio né una fine, senza una cornice né un legame, eccettuato il legame unico, supremo, infinito, Dio.

¹ TEOFILO, *Schedula diversarum artium* III, prologo, ed. in *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, vol. VII, pp. 149-51.

Isidoro di Siviglia, copiato poi da Vincenzo di Beauvais, aveva affermato che «la venustà è qualcosa che si aggiunge agli edifizii per ornamento e per ricchezza, come avviene nei tetti dorati, nelle preziose incrostazioni marmoree, nelle pitture colorate»¹. Ecco la venustà medievale! Ed ecco perché la «congruentia partium» di sant'Agostino, la «proportio» di san Tommaso, «le parti che debitamente si rispondono» di Dante, non appartengono al Medioevo. Perdersi nell'orgia cromatica, tormentarsi nella espressività della linea: queste le origini dell'estasi artistica! Non è possibile la «scelta» durante lo stato mistico. E però l'affermare che «è bel modo rettorico, quando di fuori pare la cosa disabbellirsi, e dentro veramente s'abbellisce»², è il portentoso annuncio di un'era di riflessione, di aristocratica raffinatezza, d'impeccabile chiaro esercizio di pensiero, ma anche la fine della civiltà artistica medievale. La cultura classica aiutava e, più che la cultura, la nuova libertà dell'intelletto che voleva rendersi conto del mondo con le proprie forze, con l'esperienza.

Eppure alla civiltà medievale donde usciva, proiettando la sua luce nell'avvenire, Dante doveva fra l'altro di poter confessare come a se stesso:

... I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando³.

Non Virgilio, ma Beatrice ha suggerito. Alle «idee» di Plotino Dante sostituisce «amore», e perciò non scaturiscono più i gergolifici o i simboli, ma sí la divina poesia.

Dante conosce quale sia il processo del «transumanare». Non lo si può «significar per verba», ma sentire per l'esperienza che la grazia divina concede⁴. Perché, secondo san Tommaso, la facoltà di vedere Dio non compete all'intelletto umano in quanto creato secondo la sua natura, ma per la luce della gloria, perché

¹ *Origines* XIX II. Cfr. A. PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative in Italia*, Napoli 1915, p. 373, n. 3.

² *Convivio* II VII 12.

³ *Purgatorio*, XXIV, 52-54.

⁴ *Paradiso*, I, 70-72.

l'intelletto ha un'affinità formale con Dio¹. Questo sa Dante filosofo, e questo realizza Dante poeta.

Il «color di fiamma viva» veste Beatrice, le «faville vive» si mettono nei fiori «quasi rubin che oro circunscrive», la virtù luce «come letizia per pupilla viva», l'eterna luce risplendente nell'intelletto «vista, solo e sempre amore accende», il fiammeggiare nel «caldo d'amore», «ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso | de l'universo», «la divina bontà, che da sé sperne | ogni livore, ardendo in sé, sfavilla | sí che dispiega le bellezze etterne», «lume è là su che visibile face | lo creatore a quella creatura | che solo in lui vedere ha la sua pace»²: così Dante aderiva al gusto del suo tempo e realizzava l'immagine di Dio.

Per altra via alla medesima visione aspiravano i pittori senesi: «Noi siamo per la gratia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lectera de le cose miracolose operate per virtù et in virtù de la santa fede: e la fede nostra principalmente è fondata in adorare et credere uno Dio in Ternità, et in Dio et infinita potentia, et infinita sapientia, et infinito amore et clementia: et neuna cosa, quanto sia minima, può aver cominciamento o fine senza queste tre cose, cioè: senza potere et senza sapere et senza con amore volere; et perciòché in Dio è sommamente ogni perfezione, accioché in questo nostro, quantunque si sia, piccolo affare noi abbiamo alcuna sofficiencia di buon principio et di buon fine in ogni nostro detto et fatto; desiderosamente chiameremo de l'aiuto de la divina gratia»³.

Il compito di pedagogia morale assegnato all'arte medievale è stato tanto e così ampiamente riconosciuto che non occorre ulteriore dimostrazione. E non v'è dubbio che dal periodo della Controriforma in poi quel compito ha assunto un carattere odioso, perché «gesuitico», che si è riflesso sull'intento pedagogico medievale, causandone il dispregio. Ma sarà opportuno di osservare

¹ *Summa theologica* I, quaestio XII, art. 6.

² *Purgatorio*, XXX, 33; *Paradiso*, XXX, 64-66; II, 144; V, 9; V, 1; XXVII, 4; VII, 64-66; XXX, 100-2.

³ *Breve dell'arte de' pittori senesi dell'anno MCCCLV*. Cfr. G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854, vol. I, p. 1.

che la controriforma ha intento sociale, e quindi, in quanto subordinata a sé l'arte, la riduce a istituzione sociale distruggendone l'attività spirituale, mentre la fede medievale non era una istituzione sociale, era la realtà individuale, era l'attività per eccellenza dello spirito umano. E però chi voleva insegnare «le cose miracolose operate per virtù et in virtù della santa fede», rivelava di fatto la propria fede ben più che un dogma della chiesa costituita, e in tal modo salvava per l'arte la libertà dello spirito.

Per divenire contenuto degno di un'opera d'arte, il semplice sentimento di piacere o di dolore non ha sufficiente forza spirituale, e occorre che assuma quel valore di universalità per cui si distingue dagli altri col nome di sentimento morale. A vivere un sentimento morale, l'«amore» di Dante era più adatto che l'«idea» platonica; l'attività morale ch'è così connessa con la vita sentimentale non minaccia d'inaridire l'arte come l'attività razionale. E però è facile intendere il progresso compiuto quando nel Medioevo, bandito l'interesse per i valori razionali, fu assegnato all'arte un contenuto morale.

Quando il positivismo ha invaso anche la critica d'arte, è stata negata la disposizione mistica agli artisti del Trecento¹. Ma come? Dante rimprovera «alle sfacciate donne fiorentine | l'andar mostrando con le poppe il petto», il Petrarca, Giovanni Villani, il Sacchetti descrivono le sfrenate ambizioni delle donne e le loro accortezze per sfuggire alle leggi contro il lusso. Il notaio del giudice di ragione, che doveva fare osservare la legge, ferma una donzella che portava ermellini: «voi portate gli ermellini; e la vuole scrivere; la donna dice: non iscrivete, no, che questi non sono ermellini, anzi sono lattizzi; dice il notaio: che cosa è questo lattizzo? e la donna risponde: è una bestia. E 'l notaio mio come bestia...» Ecco, si diceva, le pie monachelle ispiratrici dei

¹ Riassumo le obiezioni alle capacità mistiche dagli articoli di G. V. ROSCHI, *Fisiologia della pittura trecentistica*, in «Nuova Antologia», 2ª serie, voll. IX-XI, 1878, perché sono i più coerenti e i più acuti fra quanti interpretano positivisticamente l'arte primitiva.

pittori trecentisti! Ancora gli scrittori del Trecento, a cominciare da Dante, sono pieni di sdegno e di sarcasmo contro la corruzione del clero. E se tali erano coloro che «al ben far poser gl'ingegni», che sarà stato degli altri? D'altronde lo sfrenato desiderio di stordirsi nei divertimenti succeduto alla peste del 1348, le prove documentarie di rapporti femminili non precisamente ideali avuti dai poeti dell'amore ideale, da Dante stesso e dal Petrarca, l'allegria tradizione novellistica sui pittori del Trecento, tutto è stato sfruttato per dimostrare falsa l'impressione di religiosità che si ricava dalle pitture primitive e la teoria mistica che ne è stata dedotta. Sacchetti ha scritto che i pittori sono «tutti fantastichi e lunatici, che maledetto sia chi mai maritò nessuna femmina ad alcuno dipintore». Le beffe di Buffalmacco non peccano certo di rispetto alla religione: per dispetto ai perugini inghirlandò sant'Ercolano di lasche, e, perché non pagato, mise in braccio della Madonna non Dio ma un orsacchiotto. Che più? Persino Giotto, il massimo caposcuola del Trecento, avrebbe avuto la lingua pronta al motto arguto più che alla preghiera, né si sarebbe sottratto a scherzi di dubbio gusto su san Giuseppe.

Quando con questi o simili «irrefutabili» documenti si tenta di distruggere l'origine e il fascino mistico della pittura primitiva, si fa come il fanciullo di sant'Agostino: si scava un buco in terra, e con un cucchiaino si tenta di farvi entrare tutta l'acqua del mare. I pittori del Trecento potevano essere tutti fantastici e lunatici, e fare degli scherzi arditi, e dare risposte equivoche. Vuol dire che come cittadini non erano buoni cristiani, che sapevano fare soltanto una cosa seria nella loro vita, dipingere, e dipingevano con una serietà sconosciuta poi. Se, quando non dipingevano più, si abbandonavano a una vita sregolata, non era quello un collasso morale frequente negli artisti di tutti i tempi, e che capita spesso proprio agli artisti più seri? La pretesa che il pittore mistico sia incensurabile nei suoi rapporti sociali confonde la vita del sentimento con la precettistica morale. D'altronde la questione era stata preveduta e risolta dallo Hegel: «senza dubbio, nel tempo in cui la fede era piena e intera, l'artista non aveva bisogno d'essere ciò che si chiama comunemente un uomo pio;

e raramente, in ogni epoca, gli artisti sono stati gli uomini piú pii. Ma bastava che il contenuto della sua opera fosse essenziale per l'artista, costituisse la piú intima verità della sua coscienza e gli facesse sentire la assoluta necessità di rappresentarlo. Perché l'artista produce cosí come le forze della natura; il suo talento è un talento naturale»¹.

Non è certo nei peccati compiuti nel Trecento che si può ritrovare una confutazione della teoria mistica. Qualunque sia stato il numero dei delitti, esso non ci impedirà mai di sentire nel verso di Dante un valor religioso che manca al verso dell'Ariosto e del pari nella linea di Giotto un valore religioso superiore a quello della linea di Raffaello. Oggi sembra molto strano che si sia potuto supporre che il valor religioso della pittura primitiva dipendesse da un difetto, dalla inabilità di disegno, come se da una deficienza potesse scaturire la piú alta delle attività spirituali, come se chiunque ignaro di disegno, per il fatto stesso ch'egli lo ignora, potesse facilmente raggiungere l'arte di Giotto o dei Lorenzetti. Ma conviene ricordare che nel periodo positivista la ripugnanza pei valori ideali, il sacro rispetto per la materia assunta a «diapason» della verità, avevano raggiunto una intensità tale che oggi non sappiamo neppure spiegare, quasi vivessimo in un mondo diverso.

Di fronte alla concezione classica dell'arte, naturalistica e razionale, la concezione medievale ci appare dunque mistica e morale. Il processo è invertito. Gli antichi si elevano dalla natura allo spirito, i medievali dallo spirito scendono alla natura². Se anche nel periodo di transizione avvenne che la capacità tecnica della riproduzione della natura scomparve, sta di fatto che l'arte medievale, come valor positivo, non dipende da una incapacità tecnica, ma da un cosciente orientamento verso un contenuto diverso dalla natura.

¹ HEGEL, *Vorlesungen über Aesthetik*, II, 230.

² DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, p. 61.

Tale mutamento involge non soltanto la natura fisica, e quindi libera l'arte da ogni illusione sensualistica, ma anche guarda con occhi nuovi alla natura psicologica. Ricordate che Socrate chiedeva a Parrasio di esprimere gli affetti umani per mezzo di un elemento fisico capace di rivelarli, l'occhio. Ma lo stato mistico riconosceva gli affetti anche senza bisogno dell'occhio. «Lucia Cristina, in preda ad ossessioni è attraversata dallo sguardo di Gesù come da un lampo; non vede gli occhi distintamente, ma vede interiormente il suo sguardo divino tutto pieno di una grande potenza... L'anno dopo, rivede quello sguardo e può contemplarlo: è ancora appena un'immagine visuale. Non vede la forma degli occhi, ma vede l'onnipotenza d'espressione e la grazia che irradia da quello sguardo divino ove la sua anima resta attaccata»¹. Una Madonna di Cimabue esprime la nobiltà della natura divina cosí, non attraverso gli occhi, ma attraverso l'effetto d'insieme, non per un pezzo di natura naturalisticamente riprodotto, ma per mezzo di una visione irrealizzata per un atto di fede.

V'è una rappresentazione leggendaria del processo artistico che ha avuto fortuna, indicata da Plotino², svolta dall'Alberti³, ripresa dal Croce⁴: il mito di Narciso. «Usai di dire tra i miei amici secondo la sentenza de' poeti quel Narcisso convertito in fiore, essere della pittura stato inventore... Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte, quella ivi superficie del fonte?» Il motivo è delizioso e suggestivo, ma non serve a intendere l'arte medievale, immaginato nella tradizione classica, divulgato da chi ha teorizzato il Rinascimento, ripreso da chi ha voluto compiere una reazione classica al tardo romanticismo. Per intendere l'arte medievale la leggenda piú adatta è quella delle stimmate: Francesco «vide venire dal cielo uno serafino con sei alie risplendenti e affocate; il quale serafino con veloce volare appressandosi a santo Francesco, sicché egli il potea discernere, e' cognobbe chiaramente che avea in sé l'immagine

¹ DELACROIX, *La religion et la foi* cit., p. 273.

² *Enneade I VI* 8.

³ ALBERTI, *Trattato della pittura*, Carabba, Lanciano, p. 45.

⁴ CROCE, *Estetica* cit., p. 116.

d'uomo crocifisso... Veggendo questo santo Francesco... si maravigliava molto di così istupenda e disusata visione, sappiendo bene che la infermità della passione non si confà colla immortalità dello spirito serafico»¹. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con ispirito serafico la infermità della passione?

La cultura classica non era spenta, e suggeriva il concetto di finzione. Sin dal principio il Medioevo inventa l'allegoria, per il bisogno di giustificare il valore della sua arte. E però la finzione non è più finzione. Il punto più alto del pensiero critico nell'evo antico era stato raggiunto da Dione Crisostomo: Fidia aveva posto «l'intelligenza divina in una forma umana». Nell'evo medio l'artista cristiano ha posto l'intelligenza divina in una forma divina. E poiché quella forma è una emanazione di Dio, e cioè dello spirito, non c'è più la possibilità di riconoscere il carattere di finzione, di falsità, nell'opera d'arte. Essa è santa, non è più condannabile.

Scompare dunque dall'arte ogni ideale di ricerca del vero, per lasciare il posto all'emanazione di una trascendenza morale; e scompaiono di conseguenza le cognizioni prospettiche, le proporzioni intese in senso naturalistico, e cioè il rapporto con l'esperienza fisica, ma non le proporzioni in sé, i ritmi, i rapporti numerici. E scompaiono i concetti classici di perfezione, di progresso e di decadenza nella storia dell'arte: la presenza di Dio permetteva a ogni artista di raggiungere d'un subito, con uno slancio mistico, la perfezione. È abolito del pari il concetto di scelta, ch'è un processo razionale, ch'è una presa di possesso, un atto di superbia, di fronte al carattere divino di ogni cosa. E appunto alla superbia dello scienziato è opposta l'umiltà del credente.

Così per il nuovo afflato religioso si lasciò sgretolare tutto il castello costruito dal pensiero antico. Se ne imputa l'ignoranza medievale: ma se l'ignoranza fu una condizione necessaria, essa

¹ *Delle sacre sante stimate di santo Francesco e delle loro considerazioni*, III, in *Fioretti di San Francesco*, Firenze 1923, p. 185.

fu negativa. Né il progresso del gusto medievale è costituito dallo stato orgiastico che ci abbaglia col fulgore dei colori, né dallo stato ascetico che ci trasporta con la purezza della linea. Il progresso consiste nell'immediatezza, e quindi nell'accentuazione sintetica dell'espressione artistica. Abolito l'intermediario della natura fisica, esclusa la ragione ch'è lenta a svolgersi, realizzato il miracolo dell'immanenza di Dio, l'artista poté rivelare il suo abbandono spontaneo, il suo puro amore, la sua fiamma viva, con una rapidità e una intensità degna del baleno. Tra l'artista e l'osservatore la comunicazione fu più diretta. La individualità dell'opera d'arte fu accentuata, perché il suo valor soggettivo non fu più condizionato e misurato dall'oggettività della natura, perché soltanto all'artista toccò di parlare. E in quanto l'oggettivazione naturale poteva divenire generale ma non mai universale, l'universalità dell'opera medievale fu assoluta, perché, usando un linguaggio individuale, l'artista parlava in nome di Dio.

In un'opera antica l'attenzione dell'osservatore era portata su due ordini di cose, da un lato su le linee le forme i colori, e dall'altro sulla loro associazione con la realtà esterna quale l'esperienza suggeriva. In un'opera medievale invece parlano per propria virtù le linee, le forme e i colori. Essi realizzano una espressione individuata, in quanto rivelano l'animo del loro creatore, e assumono un valore universale in quanto sono un aspetto sensibile di ogni essere creato o creabile, non di quel particolare oggetto. Se si è creduto che per individuare un'opera d'arte occorresse individuar l'oggetto rappresentato, si è confuso il modo di rappresentare col motivo preso a trattare, mentre, per individuare il modo della rappresentazione, bisogna che linee forme colori siano concreti in quanto contenenti lo stato d'animo dell'artista, non in quanto riproducenti un oggetto concreto. Da tale confusione è derivato tutto il misconoscimento dell'arte medievale, onde non si è compreso che il rapporto medievale tra individualità e universalità, diretto anzi che mediato dallo studio razionale della natura, raggiunge per forza intima la perfezione.

Capitolo terzo

La critica italiana durante il Trecento e il Quattrocento

La posizione del gusto italiano del Trecento nel gusto medievale. – L'antitesi tra il metodo critico antico e la materia cristiana: Boccaccio e Petrarca. – Filippo Villani e la nuova concezione della personalità dell'artista. – Soggetto artistico e oggetto scientifico. – Cennino Cennini e l'ingenua giustapposizione delle due civiltà. – I diritti della fantasia, amore e gentilezza, il maestro e la natura, forma e colore. – Lorenzo Ghiberti e l'ultima eco dell'arte trecentistica. – Leon Battista Alberti e la fusione di antico e moderno. – La creazione di una nuova arte e l'ossequio agli antichi principi. – Il senso mistico della bellezza e l'arte come conoscenza del vero. – La definizione prospettica della pittura. – La forma plastica. – La convenienza. – L'ideale della dignità. – L'artista scienziato. – Leonardo da Vinci e la fine del gusto dei primitivi.

Sin dal Duecento il gusto italiano cominciò a differire da quello dei popoli confinanti. In Francia e in Germania al così detto stile romanico era succeduto il così detto stile gotico; in Italia il nuovo gusto venne adottato con qualche resistenza, con un desiderio tutto particolare di adattarlo alle proprie esigenze, di modificarne la struttura, d'interpretarlo decorativamente anzi che costruttivamente, di assumerlo in via provvisoria per tendere altrove. L'influsso della scultura romana, come dimostra Nicola Pisano, l'influsso della pittura bizantina, come dimostra Duccio di Buoninsegna, l'originalità e persistenza della tradizione romana e altri cosiffatti motivi concorsero alla resistenza, ma soprattutto l'insofferenza della sensibilità italiana per tutto ciò che nell'architettura gotica v'è di eccessivamente volitivo e razionale. Quella resistenza, generalmente incompresa e mal giudicata¹, ha richiamato l'attenzione di Max Dvořák, che ha sentito profondamente il valore della posizione italiana di fronte al gusto medievale in genere e gotico in specie, anche se ne ha data una spie-

¹ Ogni limite di decenza e d'intelligente antipatia è stato per esempio oltrepassato dal signor Enlart. Cfr. A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, tomo II, parte I, p. 80.

gazione forse non attendibile. Secondo lui, il volere, il sentire, il pensare furono nel Medioevo dominati da due mondi: il limitato al di qua e l'eterno al di là. A questi due mondi si aggiunge la concezione italiana, ch'è la concezione artistica. Lo stile ideale di Giotto non è il risultato di una concezione sovranaturale e irrazionale come lo stile gotico, ma una parafrasi e trasfigurazione artistica, una stilizzazione monumentale della realtà sensibile, come nell'arte antica, anche se profondamente diversa dalla concezione classica. Si tratterebbe cioè di un'autonomia dei problemi artistici di fronte ai problemi cristiani, raggiunta in Italia per la nuova condizione sociale degli artisti nel Trecento, preparatrice dell'umanesimo¹. Ora è facile obiettare che l'autonomia del problema artistico doveva esistere anche fuori d'Italia, perché altrimenti l'arte avrebbe avuto vita soltanto in Italia, ciò che il Dvořák di certo non ammetteva. La stilizzazione monumentale di Giotto non appartiene al gusto antico perché il cristianesimo e la vita medievale avevano distrutto quel gusto, e del pari non appartiene al gusto che suol dirsi gotico, o vi appartiene solo in parte, perché tra la fine del Duecento e il principio del Trecento a Firenze si cominciò a guardare la realtà sensibile più spregiudicatamente, cioè con maggiore energia creativa, di quel che avessero fatto gl'italiani stessi in tempo anteriore, e di quel che dovevano fare i francesi o i tedeschi per più di un secolo ancora.

Il cristianesimo e la vita medievale diedero a Giotto e agli altri maggiori artisti del Trecento la possibilità di rivelare l'al di là, come l'al di qua, per mezzo di linee di forme di colori sentiti nella loro intima forza, nel loro contenuto spirituale, per adesione spontanea, per passione mistica. Ed è quella possibilità che fa sembrare l'idealismo dei trecentisti italiani portentoso, miracoloso, una rivelazione divina, una gioia «ineffabile». Il compito pedagogico che la vita medievale portava con sé fu totalmente assorbito e annullato nello slancio mistico dell'artista. D'altra parte la coscienza razionale degl'italiani fu talora aiutata a risvegliarsi dall'osservazione delle opere classiche di scultura e di ar-

¹ DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, pp. 124-26.

chitettura. Durante il Trecento l'aiuto fu sporadico e senza efficacia, durante il Quattrocento gradualmente si accentuò e giunse talora a intorbidare certe personalità di secondo ordine, durante il Cinquecento prevalse e danneggiò anche le personalità di primo ordine. E il peggio che poté fare l'influsso classico fu proprio di assegnare di nuovo all'artista un compito scientifico, di raggiungere cioè una verità universale razionalmente dimostrabile. Sino a che le cognizioni scientifiche, intruse nell'arte, furono scoperte personali dell'artista che le adoperava, esse furono sempre accompagnate da uno slancio sentimentale, di tormento, di gioia e magari di disperazione, che intorbida quelle cognizioni scientifiche e le rendeva artistiche. Ma quando esse furono così bene stabilite che lo sforzo o tormento o trasfigurazione personale non furono più necessari, ecco allora l'arte finì in una pratica tecnica. E la si chiamò «manierismo», per condannare ogni forma d'arte che non fosse razionalmente studiata sulla natura, senza accorgersi che il fenomeno del manierismo era stato prodotto non da deficienza di studio della natura, ma da studio eccessivo ed eccessivamente razionale. Questo fu appunto il danno maggiore dell'influsso classico, la causa della fine d'Italia nell'imperio del gusto. Fino a che classicismo e naturalismo, concordemente procedenti, non operarono questa catastrofe, il gusto italiano non ebbe pari, e fu quello il gusto dei «primitivi».

Prima che la letteratura fiorentina del Trecento si occupasse della pittura, l'arte medievale non aveva avuto una giustificazione critica. I due termini, tradizione di critica classica e ricettario medievale, erano rimasti distaccati e s'ignoravano a vicenda. Occorreva fonderli insieme: ma sin dai primi tentativi apparve la drammatica contraddizione tra il metodo critico preso a prestito dagli antichi scrittori e la materia cristiana che sfuggiva a quel metodo critico. La sintesi dei due termini opposti non fu raggiunta appieno, e tutta la storia della critica d'arte durante il Trecento e il Quattrocento è la storia dei tentativi compiuti per superare quella contraddizione.

Dante parla di Cimabue e di Giotto. E dopo di lui Petrarca, Boccaccio, Sacchetti, Filippo Villani, Cennini scrivono dell'arte toscana del tempo loro: da essa traggono l'incentivo a formarsi un criterio di giudizio artistico: ora la esaltano, ora temono della sua fortuna, ora cercano di fissarne le leggi, ora vogliono trasmettere ai posteri i nomi degli artisti quali glorie della loro città.

In tal modo nel Trecento, a cominciare da Dante, si getta il ponte tra l'arte figurativa e la cultura letteraria classicheggiante, erudita, critica. I principî appresi dagli antichi scrittori sono messi in rapporto con le esperienze quotidiane dell'arte; e cioè il principio teorico è spinto ad essere applicato alla realtà vivente dell'arte, a concretarsi in giudizio. D'altra parte gli artisti contemporanei sono confrontati, come a diapason, agli artisti dell'antichità; e dal confronto scaturisce un primo abbozzo di storia, non degli artisti soltanto ma anche delle epoche storico-artistiche.

Dante vede e conclama il progresso di Giotto su Cimabue, di Franco Bolognese su Oderisio da Gubbio, dell'età sua di fronte all'età precedente. Più ampiamente il Boccaccio: avendo Giotto «quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error di alcuni, che più a diletta gli occhi degli ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote»¹.

Sono passati appena venti anni dalla morte di Giotto, e il Boccaccio ha lucida coscienza che un'era nuova comincia per l'arte nel nome di Giotto. Questi non è più soltanto il superatore della generazione precedente, è il superatore di molti secoli, è colui che si ricollega all'evo antico con un ponte gettato sul medio. E quel ponte si chiama intelligenza. «Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem» aveva scritto Quintiliano². E il Boccaccio ne profitta. L'arte medievale, per esempio il mosaico bizantino, tutto luci gemmate e tutt'oro, aveva affascinato, esaltato gli occhi inondandoli di luce divina, ma nulla aveva chiesto alla

¹ *Decamerone*, VI, 5.

² *Institutio oratoria* IX 4.

coscienza critica, alla ragione; la pittura di Giotto invece, che sapeva plasmare le forme come le coscienze, individuava l'animo entro corpi solidi, anzi che oscillanti e fluidi, incitava appunto alla riflessione sull'uomo e i suoi affetti coloro che ne sono capaci: i savi. Il Petrarca aveva accennato a una necessità di preparazione dottrinale per intendere l'arte. Ma il Boccaccio procede ben oltre. Sullo spunto di Quintiliano mette in rapporto Giotto con l'intelletto dei savi e la precedente arte medievale con il diletto degl'ignoranti.

Né basta: Giotto «ebbe un ingegno di tanta eccellenza che niuna cosa dà la natura madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile anzi piú tosto dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese per errore, quello credendo esser vero che era dipinto».

L'illusione della natura, probabile eco di Plinio, e il carattere razionale dell'arte, ricavato da Quintiliano: ecco le due idee che il Boccaccio assunse a fine d'interpretare l'arte di Giotto, e furono le idee conduttrici di tutta la critica del rinascimento.

Per esse non fu piú possibile d'intendere integralmente né l'arte del Medioevo in genere né quella di Giotto in ispecie. La sensibilità artistica giunse talvolta là dove la ragione non poteva, ma sempre in modo sporadico e incompiuto.

Il primo che si propose di compilare un trattato delle arti figurative che non fosse un ricettario fu Francesco Petrarca, ma dai pochi frammenti rimasti si comprende che alle notizie e alle idee raccolte da Plinio egli voleva aggiungere soltanto una nuova sensibilità morale¹. Nella «lettera ai posteri» il Petrarca si atteggiava a spregiatore dell'età sua e a lodatore esclusivo dell'antico. Ma innanzi ai monumenti antichi egli mostra maggiore interesse per il loro valore storico o topografico, piuttosto che per l'arte. Anzi gli accenni piú spontanei e piú forti di ammirazione per

¹ L. VENTURI, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, in «L'Arte», xxv, 1923, fasc. 5-6.

opere d'arte sono diretti ai suoi contemporanei, a Simone Martini soprattutto.

Ma certo il mio Simon fu in Paradiso
onde questa gentil donna si parte;
ivi la vide e la ritrasse in carte
per far fede quaggiú del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel Cielo
si ponno immaginar, non qui fra noi,
ove le membra fanno all'alma velo.

Cortesia fe; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gelo
e del mortal sentiron gli occhi suoi.

Ecco: al di fuori di ogni motivo classico o razionale, Simone Martini ha dipinto Laura in Paradiso, ne ha dipinto l'animo senza il velo delle membra terrene, l'ha dipinta con gli occhi dell'anima senza il velo delle palpebre mortali. Eppure al Petrarca Laura sola pareva donna ed era pur vestita della bella veste delle terrene membra. Ma nell'opera d'arte tutto ciò ch'era terreno è stato consumato: essa è l'opera non d'un uomo ma d'un Dio, essa è lo specchio non del terreno ma del divino. Così vedeva l'arte Francesco Petrarca, così la vedeva Simone Martini; così, non piú nel ritratto di Laura, ma in ogni segno di Simone Martini, la possiamo vedere anche noi.

E in piena contraddizione con la superiorità dell'antico teoricamente affermata, il Petrarca solleva Simone Martini alla pari di Virgilio e al di sopra degli antichi artefici.

Nell'allontanarsi da Laura:

E solo ad una immagine m'attengo,
che fe non Zeusi o Prassitele o Fidia,
ma miglior mastro e di piú alto ingegno.

E davanti al ritratto di Laura:

Per mirar Policeto a prova fiso,
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte,
mill'anni non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Né fa eccezione per l'amico Simone, perché riconosce a Giotto il primato artistico del tempo suo. Il Petrarca cioè possiede la capacità intuitiva d'intendere la perfezione divina dell'arte trecentistica e il suo aspetto spirituale superiore all'antico; ma la cultura si oppone alla intuizione felice, quella medesima cultura per cui egli valuta i propri scritti in latino piú che i divini sonetti.

Già nel brano del Boccaccio su Giotto ai motivi naturalistici e razionali si era aggiunto lo spunto della «fiorentina gloria», e cioè il criterio sociale patriottico di apprezzamento dell'arte. E per esaltare la sua città, tra gli uomini celebri di Firenze, Filippo Villani scrisse nel 1381-82 le piú antiche «vite di pittori»¹.

Per il Villani Giotto è da preferirsi «arte et ingenio» ai pittori antichi. Tra l'arte antica e l'arte nuova di Giotto corre un periodo ch'è abisso di tenebre, che ha un magistero di grassa imperizia. Se i pittori sono degni di essere annoverati fra gli uomini famosi, è perché la pittura è piú difficile delle altre arti liberali: alle altre basta l'apprendimento di precise leggi, ma alla pittura occorrono alto ingegno e memoria tenace.

Una convinzione di tal fatta, che portava la rivoluzione nella tradizione di ossequio alle arti liberali, giovò senza dubbio alla importanza fondamentale assunta dalla pittura nella civiltà del Rinascimento, e, affermata nel 1381-82, era un prodigio. Il Rinascimento dovette molta della sua forza all'aver fatta sua l'idea del Villani, all'aver anteposto l'artista allo scienziato; ma il vantaggio dell'arte fu a lungo andare frustrato, perché la preferenza si rivolse all'artista piú che all'arte. Si ammirava l'alto ingegno e la memoria tenace, la mano delicata, trecentisticamente, docile al volere dell'ingegno. Ma quale era il compito assegnato all'artista? Realismo fisico ed espressione psicologica, cioè conoscenza della realtà esteriore. Si distingueva cioè il soggetto dell'arte, e lo si preferiva a quello della scienza; ma l'oggetto rimaneva scien-

¹ *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, Firenze 1847. Cfr. L. VENTURI, *La critica d'arte alla fine del trecento*, in «L'Arte», xxviii, 1925, fasc. 6.

tifico. Si preferiva l'artista allo scienziato, e si affidava all'artista il compito dello scienziato.

Distaccato così l'oggetto dal soggetto dell'arte, la personalità dell'artista poteva essere ricercata soltanto nell'uomo, nelle sue qualità di uomo. E infatti il Giotto di Filippo Villani è il conoscitore di storia, è l'emulo di poeti, ha sete di gloria e dipinge la *Navicella* per dare al mondo intero lo spettacolo di sé e dell'arte sua: egli non è piú il pio artigiano di Teofilo, non si oppone al sapiente per l'umiltà e la sensibilità dell'artista, egli è il taumaturgo dominatore di folle.

Oltre Giotto il Villani ricordò alcuni dei suoi continuatori. Di due tra essi la personalità fu indicata facilmente. Stefano era perito nell'anatomia e Taddeo Gaddi nell'architettura degli sfondi. Il Villani poneva cioè attenzione all'oggetto, indicava le nuove conquiste nella conoscenza della realtà. Si trattava per allora di scoperte: e nella sorpresa che le scoperte producevano era pur compreso un elemento d'arte. Maso tuttavia non aveva a suo vantaggio nessuna di quelle scoperte: «omnium delicatissimus, pinxit mirabili et incredibili venustate». La venustà non era qualcosa di ben definito, di positivo, come l'anatomia e l'architettura dipinta, era un valore spirituale; non apparteneva soltanto al soggetto né soltanto all'oggetto, perché era il risultato della fusione dell'artista con la natura. Venustà non era dunque spiegabile con l'estetica del tempo; poteva essere soltanto sentita, cioè apparire miracolo: «mirabili et incredibili venustate».

Nelle due paginette di Filippo Villani la pittura italiana assunse per la prima volta quella posizione che la critica del Rinascimento le conservò: superiore all'arte antica e superiore alla scienza, opera di alto ingegno e di mano abile, effetto della sete di gloria, conquistatrice della natura fisica e psichica, ritrovatrice delle scienze ausiliarie, comprensibile razionalmente in tutti i suoi aspetti, ma di quando in quando inspiegabile: miracolo. Così risorse e s'impose di nuovo l'intellettualismo degli antichi che rese vana per la critica d'arte la grande rivoluzione religiosa del Medioevo. Il «miracolo» fu l'eccezione, il limite, e non l'oggetto costante della critica.

Cennino Cennini, pittore discepolo di Agnolo Gaddi, cui aveva insegnato l'arte Taddeo Gaddi scolaro di Giotto, scrisse il suo *Libro dell'arte*¹ «a riverenza» non solo di Dio e di tutti i santi del cielo ma anche di Giotto, di Taddeo e di Agnolo, gl'iddii artistici in terra. La sua voce è ancora quella dell'artigiano medievale, umile e pio, che offre i ricettari tecnici, ma non ignora il nuovo risveglio civile della sua Firenze.

Egli non s'interessa piú come Teofilo alla chiesa, s'interessa al pittore. Vuole insegnare il metodo di diventare pittore, e cerca quanto può di raccogliere tutte le conoscenze necessarie al pittore, non le ricette tecniche soltanto: che cosa sia arte, qual rapporto abbia con la natura, qual rapporto abbiano fra di loro nella pittura il disegno, il rilievo, la luce, il colore, la prospettiva, la proporzione, e quale sia infine la posizione del suo pittore nella storia. Consiglia, insistendo, l'uso di copiare i modelli del maestro, ma il punto d'arrivo è un altro: «a te interverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina»². Ecco: dalla materia tecnica spunta lo spirito sotto la forma della individualità artistica, e rivela la nuova coscienza della personalità dell'artista.

La scoperta dell'uomo permette a Cennino di chiarire, con ingenuità pari alla profondità dell'intelligenza, la natura dell'arte. «E questa è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute (cacciandosi sotto ombra di naturali), e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia»³. Questa definizione grandeggia ne' secoli. Bisogna creare come la natura crea (cacciandosi sotto ombra di naturali) e non imitare ciò che la natura ha creato; anzi bisogna creare ciò che non si è mai veduto in natura (trovar cose non vedute).

¹ *Il libro dell'arte*, Firenze 1859. Cfr. VENTURI, *La critica d'arte alla fine del trecento* cit.

² *Il libro dell'arte* cit., cap. 27.

³ Cap. I. Cfr. VESCO, in «L'Arte», XXII, 1919, fasc. 5-6.

Ispirato dal passo di Quintiliano sulla fantasia, Cennino ha dato un contenuto nuovo alle sue parole. Non è piú la immaginazione fredda che combina arbitrariamente elementi tra loro lontani; è la fantasia creatrice che compie il miracolo, per cui quel che non è appare come reale. A traverso tutto il Rinascimento non c'è piú una voce cosí alta, una coscienza cosí cristallina del carattere creativo dell'arte. Sembra che un occhio vergine si affacci alla realtà: mantiene l'idealità del passato e l'imprime nella realtà che scopre, mantiene una sintesi che poi si sperderà. È cosí definita dal Cennini non l'arte in generale, ma un'arte che gli è cara: l'arte di Giotto.

«Non senza cagione d'animo gentile alcuni si muovono di venire a questa arte, piacendogli per amore naturale. Lo intelletto al disegno si diletta, solo che da loro medesimi la natura a ciò gli trae, senza nulla guida di maestro, per gentilezza di animo. E per questo dilettersi, seguitano a volere trovare maestro; e con questo si dispongono con amore d'ubbidienza, stando in servitú per venire a perfezione di ciò. Alcuni sono, che per povertà e necessità del vivere seguitano, sí per guadagno e anche per l'amor dell'arte; ma sopra tutti quelli, da commendare è quelli che per amore e gentilezza all'arte predetta vengono»¹.

Dante chiede amore, come abito morale dell'arte: e il Cennini, amore e gentilezza. La nuova coscienza non involge l'intelletto soltanto; al cuore si chiede per l'arte un disinteressato, un signorile, un nobile amore. Filippo Villani aveva già opposto l'amor della gloria, dimostrandosi uomo del Rinascimento. «Amore e gentilezza» è piú trecentistico, è piú ingenuo, è piú puro, è piú degno della «fantasia che trova cose non vedute». Sull'orma di Dante Cennino eleva la pittura a sospiro dell'animo.

«Quanto piú tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare; e quanto piú tardi puoi, dal maestro ti parti». «Attendi, che la piú perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale. E questo avanza tutti gli altri essempli; e sotto questo con ardito cuore

¹ Cap. 2.

sempre ti fida, e specialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare»¹.

Sembra a tutta prima che i due passi sieno contraddittori; certo essi rappresentano due civiltà, e hanno origine diversa: il consiglio di non dipartirsi dal maestro ha carattere pienamente medievale e trova la sua origine nel modello divinizzato, mentre il «ritrarre di naturale» appartiene all'evo antico e al Rinascimento. A cavallo di due civiltà, Cennino mostra quindi il punto di sutura fra le due concezioni dell'arte. Il contrasto è superato con tatto squisito: han ragione i novatori, bisogna seguir la natura, «specialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnare». E chi può ispirare quel sentimento? Il maestro. Prima cioè impara lo stile dei buoni maestri, poi studierai da te la natura. Certo occorre porsi davanti alla natura, ma bene armati di stile; né il ritrarre di naturale né il calco dell'esempio del maestro conducono all'arte, ma la natura deve essere veduta a traverso lo stile.

Secondo Teofilo soltanto la composizione e la mescolanza dei colori sono fondamentali alla pittura. Per Cennino: «el fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e 'l colorire»². C'era stato Giotto di mezzo, il disegno era l'elemento nuovo che veniva a limitare il predominio assoluto del colore, che rendeva possibile il ritrarre di naturale, e Cennino ha coscienza che il disegno sia un elemento prettamente spirituale: «sai che ti avverrà, praticando il disegnare di penna? Che ti farà sperto, pratico, e capace di molto disegno entro la testa tua»³, ove il disegno è adoperato in duplice significato, perché all'accezione comune della parola, disegnare di penna, è aggiunto un «disegno entro la testa» ch'è poi la capacità spirituale di sentire e di attuare la forma. In questo secondo senso «disegno» si oppone a «pratica», ed è necessario perché la pratica dell'artigiano divenga pratica di artista.

Cennino ama la luce temperata, le sfumature, le delicatezze

¹ Capp. 2 e 28.

² Cap. 4.

³ Cap. 13.

formali, ma riconduce la prospettiva aerea al semplice chiaro-scuro, e tratta la prospettiva lineare con assoluto arbitrio, anzi rinuncia all'effetto del rilievo per amore al bell'azzurro d'un manto, e gusta l'oro che «fiorisce» tutte le pitture. Insomma giustappone le grandi esperienze tradizionali del colorito fulgente alle esperienze nuove della forma interpretatrice della realtà. La sua mentalità non è abbastanza ferrata per sintetizzare i due elementi opposti, e però li accoglie ambedue in tutta semplicità di spirito. La deficienza della sua cultura gl'impedisce di teorizzare la sua «pratica» della creazione fantastica, ma anche di distruggerla nel pregiudizio intellettualistico. E però alcune sue parole, dette ingenuamente, senza la coscienza del loro valore, sono molto alte, molto fini, molto vere, molto vive a distanza di secoli, perché sono l'eco fedele dello stato di grazia in cui visse l'artista medievale.

Dopo Cennino, l'arte trecentistica manda ancora un poco della sua luce nei *Commentarii* scritti poco prima del 1455 da Lorenzo Ghiberti¹, un delizioso ritardatario. Traducendo e riassumendo da Vitruvio, da Plinio e da altri antichi scrittori, egli si propone di trarre nuove invenzioni dallo studio delle antiche norme. Modella la definizione dello scultore e del pittore su quella dell'architetto data da Vitruvio, con qualche modificazione od aggiunta perché sia aggiornata. E poi riconosce che scultura e pittura non si compiono solo in atto (per materia) ma anche in teoria (per ragionamento). Anzi al «ragionamento» egli dà particolare importanza. I greci «furono inventori dell'arte della pictura et della scultura, mostrorono la teorica del disegno, sança essa teorica non si può essere buono statuario né buono pittore»².

Ma il valore di Ghiberti scrittore non consiste davvero nella parte teorica, ove s'ispira alla «scienza» dell'antichità, bensì nella parte storica, ove s'ispira alla pittura trecentistica. Anche se

¹ *I commentarii*, ed. Schlosser, Berlin 1912. Cfr. L. VENTURI, *Lorenzo Ghiberti*, in «L'Arte», xxvi, 1923, fasc. 6.

² *I commentarii* cit., p. 8.

non si distacca sostanzialmente dalla concezione critica tradizionale del tardo Trecento, quale era stata raccolta da Filippo Villani, egli la rende piú complessa, spingendo lo sguardo fuori di Firenze, a Roma e a Siena: ovunque, l'epoca della grande arte, che merita di essere ricordata alla pari con la civiltà artistica dell'antichità, è limitata fra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento. Anzi il Ghiberti accenna piú volte chiaramente ch'egli considera l'età sua come età di decadenza. A proposito di Pietro Cavallini frescante, afferma: «ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio». E sulla pittura fiorentina nella prima metà del Trecento: «tengo che l'arte della pictura in quel tempo fiorisse piú che in altra età in Etruria, molto maggiormente che mai in Grecia fosse ancora». Una storia di Taddeo Gaddi «fu fatta con tanta doctrina e arte et con tanto ingegno che nella mia età non vidi di cosa picta fatta con tanta perfectione». «Per certo l'arte della pictura viene tosto meno»¹. Non è probabile che questa frase del Ghiberti sia un ricordo di quella che il Sacchetti disse per bocca del Gaddi: «questa arte è venuta e viene mancando tuttodi»; non è probabile, data la differenza di occasioni per cui quelle due frasi furono pronunziate. Ma non può essere casuale che la frase ghibertiana sia stata scritta a proposito del Gaddi, il quale infatti era stato uno dei piú tardi scolari diretti di Giotto.

Quando formula i concetti per giudicare, il Ghiberti si attiene alla tradizione trecentistica: loda l'arte naturale, la gentilezza, le misure, la dottrina di Giotto, indica gli «abbreviamenti della pictura» di Maso, traducendo così la «pictura compendiaria» di Plinio², esalta la vivacità drammatica di Ambrogio Lorenzetti.

E però l'importanza del Ghiberti nella critica d'arte dipende dal suo persistere nella sensibilità trecentistica, malgrado gli sforzi fatti per fornirsi d'una cultura umanistica.

¹ *I commentarii* cit., pp. 38 e 39.

² *Ibid.*, II, pp. 44 sg.

Prima ancora che il Ghiberti avesse scritto i suoi commentari, Leon Battista Alberti formulò la teoria non solo dell'arte fiorentina contemporanea ma anche di quella a venire sino a Leonardo¹. L'Alberti era l'uomo nuovo, che seppe intendere tutto il nuovo valore intellettuale dell'arte fiorentina, perché ferrato, oltre che nella pittura scultura architettura, nella letteratura classica, nella filosofia platonica e plotiniana, nella matematica e nella meccanica. Nella lettera d'introduzione al suo trattato della pittura, diretta al Brunelleschi, egli mandò il grido del Rinascimento: giunto dall'esilio nella sua patria Firenze per la prima volta nel 1428, vi scoperse l'arte risorta, degna dell'arte antica.

Gli artisti del Trecento sostenevano che, se gli antichi erano stati piú grandi come scultori, i moderni erano piú grandi come pittori: e il Petrarca sapeva questo, ma non ci credeva. Ci credette Leon Battista Alberti, il quale studiò a fondo gli antichi per trarne profitto ai moderni e vide la possibilità che la pittura racchiudesse in sé anche il rilievo degli antichi. Uno dei propositi ideali dell'Alberti è di «porre d'accordo i dettami della sapienza cristiana con quelli della dottrina pagana»², ed esso involge tutta la vita dell'Alberti, nelle sue due massime espressioni, nel campo artistico e nel campo morale. I due libri che possono considerarsi come i due suoi capolavori, *La pittura* cioè e *Della famiglia*, cominciano nel medesimo modo: nel campo dell'arte come in quello morale egli prepara agli uomini nuovi la legge perché, seguendo, possano diventare uguali agli antichi. La grandezza moderna ha il suo centro nell'uomo. L'uomo è la cagione d'ogni suo bene e d'ogni suo male; è colui che «senza preceptori, senza exemplo alchuno [trova] arti et scientie non udite et mai vedute»³; la stessa natura fisica interessa l'Alberti in quanto può essere ammirata o misurata, in quanto cioè diviene materia di arte

¹ *Opere volgari*, ed. Bonucci, Firenze 1844. Cfr. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze 1911. L. VENTURI, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in «L'Arte», XX, 1917, fasc. 6. VESCO, *L. B. Alberti e la critica d'arte*, ivi XXII, 1919, fasc. 4-6.

² G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze 1911, p. 229.

³ *Trattato della Pittura*, prologo. Cito l'ed. Carabba, Lanciano 1913, p. 12.

e di scienza umane. Quel che importa è che al di là della morale, dell'arte e della scienza si raggiunga un ideale cui aderisca l'uomo tipo: è l'ideale dell'equilibrio, della fermezza serena, della «consonantia partium».

Nel suo trattato della pittura del 1436 l'Alberti ha piena coscienza del suo valore. Il suo libro «dalle radici entro della natura fa sorgiere questa leggiadra et nobilissima arte»¹ della pittura. «Noi non come Plinio recitiamo storia, ma di nuovo fabbrichiamo una arte di pictura»². «Non come Vitruvio architetto in che luogo nasca ciascuno ottimo et ben provato colore, ma diremo in che modo i colori ben triti s'adoperino in pictura»³. Di fronte ai due massimi modelli, di fronte a Plinio e a Vitruvio, l'Alberti rivendica la sua piena originalità. Meno originale invece, scritto a Roma alla corte papale, a contatto con i monumenti dell'antichità classica, scritto in latino nel 1452, quando dunque l'Alberti aveva quarantotto anni, è il trattato *De re aedificatoria*; e comprende un programma ben più modesto di quello premesso alla «pittura». «Avendo de' lineamenti degli edificii a scrivere, tutte le cose ottime ed elegantissime che sono state da peritissimi Maggiori nostri commendate alle lettere, e che nell'opere loro veggiamo essere state osservate, in questa nostra Opera le raccorremo e transferiremo, aggiugnendo eziandio a queste, se alcuna cosa per nostro ingegno, diligenza, e fatica da noi sia stata investigata per utilità e uso degli uomini»⁴. È vero che altrove l'Alberti fa dell'ironia su Vitruvio che non s'intende perché «a' latini pareva che e' parlasse greco, ed ai greci pareva che egli parlasse latino»⁵; è vero che nel terzo libro afferma: «queste cose che insino a qui abbiamo dette, le abbiamo tolte da Plinio e principalmente da Vitruvio. Racconteremo per l'avvenire quelle,

¹ *Trattato della Pittura*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Opere volgari*, IV, 201. *Dell'architettura*, I, 1. Che il *De re aedificatoria* sia stato scritto in latino è provato dal MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze 1911, p. 132. Le citazioni sono tratte dal testo italiano che lo stesso Alberti in seguito stese e che il Bonucci trovò per i primi tre libri. Per gli altri cito la traduzione di Cosimo Bartoli, Milano 1833.

⁵ *Architettura*, V, 1.

che io con somma cura e diligenza ho raccolte circa gli smalti, da gli edificii de gli antichi; dai quali io confesso avere imparate molte più cose, che da gli scrittori»¹. Eppure il programma dell'Alberti è chiaro: «Dico che in queste cose che sono necessarie e di bisogno allo edifizio è da pigliare solamente quello ch'e' dotti e periti dell'arte edificatoria ne hanno scritto; massimamente Teofrasto, Aristotile, Catone, Varrone, Plinio e Vitruvio, perché le cose che hanno lasciate scritte si cognoscono più per la lunga loro osservazione che per alcuna ragione d'ingegno o altri artifizii»².

Nel 1452 dunque l'Alberti dava una importanza preminente alle lezioni degli scrittori classici e quando si distraeva dagli scrittori prendeva lezioni dai monumenti classici. Non si trattava più di tirar fuori dalla sua testa una nuova teoria dell'arte, né l'occasione gli si presentava più, perché la simpatia per i maestri contemporanei era venuta meno: «Mi sapeva male, che tante gran cose, e tanto eccellenti avvertimenti degli scrittori si perdessino per la ingiuria de' tempi; di maniera, che a pena un solo di sí gran naufragio, cioè Vitruvio, ci fusse rimasto... E vedevo coloro che per avventura edificavano in questi tempi andare più presto dietro a le pazzie de' moderni, che dilettersi de la verità de le opere lodatissime»³. Insomma la piena autonomia dell'arte moderna, rivendicata nel 1436 per la pittura, viene rinnegata nel 1452 per l'architettura; e tale negazione trascina con sé l'autonomia della critica.

È questo il dramma della teoria artistica dell'Alberti, ed è il dramma di tutto il gusto italiano. Naturalmente perché questo dramma potesse svolgersi occorreva che fossero comprese anche nel trattato della pittura le origini di un disagio morale, ch'era l'opera dello spirito scientifico.

La necessità per l'artista d'imitar la natura è indicata dall'Alberti tanto nella «pittura»⁴, quanto nell'«architettura»⁵: «sia-

¹ *Architettura*, III, 16.

² *Ibid.*, II, 4.

³ *Ibid.*, VI, 1.

⁴ p. 90.

⁵ IX, 5.

mo avvertiti da buoni maestri antichi... che lo edificio è quasi come un animale; sí che nel finirlo e determinarlo bisogna imitare la natura».

Da tale premessa l'Alberti è costretto alla sua naturale conclusione: «andiamo dunque investigando onde nasca che ne' corpi prodotti da la natura, alcuni sono bellissimoi, ed alcuni men belli, ed alcuni brutti e deformi»¹. L'Alberti comprende cioè che, se l'arte è imitazione di qualcosa che sia fuori di lei, il concetto dell'arte deve essere un derivato del concetto di quel qualcosa che è fuori dell'arte. E però il problema risulta spostato. Non c'è più definizione dell'arte, c'è definizione del bello. Per conto suo l'Alberti sarebbe proclive a considerar la bellezza come un sentimento anzi che come un concetto: «ma che cosa sia bellezza ed ornamento da per sé, e che differenza infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole»². La sua cultura classica gli permetteva di superare la difficoltà. Già sappiamo che il concetto della bellezza come armonia delle parti, di ciceroniana e agostiniana memoria, non si era perduto nel Medioevo e anzi era stato espresso da Dante. Ma l'Alberti riprende il concetto medesimo non nella sua tradizione, bensí nella sua origine.

«La bellezza è un certo consenso e concordanza de le parti in qualsivoglia cosa che dette parti si ritrovino, la qual concordanza si sia avuta talmente con certo determinato numero, finimento e collocazione, qualmente la leggiadria, cioè il principale intento de la natura, ne ricercava». «La bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa in che le si ritruovano; di maniera che e' non si possa agguignere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio»³.

A tali definizioni un'obiezione era facile, già proposta e risolta: se le parti non sono belle in sé, come mai un concerto di parti non belle può essere bello? E seguendo Plotino l'Alberti rispon-

¹ *Architettura*, IX, 5.

² *Ibid.*, VI, 2.

³ *Ibid.*, IX, 9, e VI, 2.

de: la concordanza non è bella in sé, ma per un «certo che», «che nasce da tutte queste cose congiunte e collegate insieme, per il quale tutta la faccia de la bellezza risplende miracolosamente, il che appresso di noi si chiamerà leggiadria... Né si truova la leggiadria in tutto il corpo, o nelle membra, piú che in se stessa, e nella natura, talmente che io dichiaro ch'ella è congiunta con l'animo e con la ragione ed ha larghissimo campo, per il quale ella può esercitarsi e fiorire, ed abbraccia tutta la vita e tutti i modi degli uomini, e viengli per le mani la natura di tutte le cose»¹.

Data la premessa della imitazione della natura, l'Alberti non poteva giungere piú oltre nella ricerca di spiritualizzare e di soggettivare quella natura in cui voleva trovar la bellezza: la «leggiadria» è congiunta con l'«animo» e con la «ragione». L'Alberti cioè sentiva la necessità di una spiegazione mistica dell'arte, ma la chiedeva al Dio cristiano solo a traverso il pensiero di Plotino, ch'egli conobbe per l'amicizia con Marsilio Ficino²; «ne lo alzar gli occhi al cielo, e nel risguardare le meravigliose opere di Dio, ci maravigliamo piú di lui, mediante le cose belle che noi veggiamo, che mediante l'utilità che ne sentiamo»³.

Tuttavia i motivi mistici sono appena occasionali. Dopo aver riconosciuto Dio nella bellezza, ciò che piú importa all'Alberti è di stabilire l'attività umana in rapporto alla bellezza.

Ne riconosce la necessità: senza la bellezza «appena potrebbe stare la vita de gli uomini». Ne riconosce tutti gli effetti pratici, anzi egli ha tanta fede nella bellezza da considerarla ragione massima di sicurezza: «ma io voglio ardire di dire questo: nessuno lavoro per nessun'altra cosa può giammai esser piú sicuro da le ingiurie de gli uomini, e parimenti illeso, quanto che per la dignità e venustà della sua bellezza»⁴. Nei suoi scritti l'Alberti non oppone lo scopo autonomo dell'arte allo scopo utilitario-sociale. Egli ha piena coscienza del primo, ma non disdegna il secondo.

¹ *Architettura*, IX, 5.

² W. FLEMMING, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Leipzig 1916, p. 103.

³ *Architettura*, VI, 2.

⁴ *Ibid.*

Se non che le sue idee in proposito dovevano essere bene conosciute dagli amici, se Cristoforo Landino nelle *Discussioni camaldolesi* mette l'Alberti contro Lorenzo de' Medici. Questi aveva sostenuto che architetti scultori pittori operavano cose atte a viver bene e comodamente. E l'Alberti oppone la coscienza di una differenza essenziale tra l'attività pratica e l'attività teoretica dell'artista, consistendo questa nella «conoscenza del vero». Infatti egli chiude il primo libro della «pittura», nel quale ha esposto la sua conoscenza prospettica della natura, così: «seguita ad iscrivere il pictore in che modo possa seguire colla mano, quanto arà chol ingegno chompresso»¹. E cioè l'ingegno non è piú la fantasia libera di cui parla il Cennini, l'ingegno è diventato norma della mano, è regola, è conoscenza del vero.

Se davanti alla bellezza della natura l'Alberti sta diventando mistico, davanti all'arte dell'uomo egli è un razionalista, uno scienziato. Alla natura chiede il nirvana e all'artista il teorema. La «teoria dell'arte» dell'Alberti è dunque la conseguenza del suo intellettualismo scientifico e delle particolari condizioni in cui ritrovò l'arte a Firenze.

Filippo Brunelleschi, nel nome del quale è scritto il trattato della pittura, aveva sin dall'inizio del Quattrocento inventato un suo modo di disegnare gli edifici in prospettiva. Studi prospettici si ritrovano in pitture del Trecento, e sappiamo che se n'era accorto Filippo Villani. Ma col Brunelleschi comincia l'era nuova, in quanto la sua prospettiva non è piú il risultato di una osservazione geniale della realtà, ma è la conseguenza di premesse geometriche. La prospettiva infatti nasce dalla mente del Brunelleschi insieme con la geometria descrittiva, ed è ormai provato che la sua scoperta è anteriore alla cultura umanistica relativa. Il metodo per cui il Brunelleschi è arrivato alla sua scoperta non è dunque né empirico-pittorico né erudito-letterario, è scientifico, è matematico².

Tutti i pittori fiorentini si misero ad adoperare il metodo del

¹ *Trattato della Pittura*, p. 42.

² Cfr. L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I, Heidelberg 1918, pp. 40 sg.

Brunelleschi, e l'Alberti ne fece la teoria: intese cioè che la prospettiva brunelleschiana non serviva soltanto a disegnare figure ed edifici in rapporto coi piani in cui erano situati, ma anche a dare all'artista in genere una norma di visione. Era la distinzione tra la visione empirica che è di tutti, e la visione conoscitiva del vero che è dell'artista. Dalla contingenza, dall'«ornamento», egli così poteva astrarre per raggiungere l'essenza della bellezza. Tra l'occhio e la realtà esterna si frapponeva uno schermo assai trasparente, ma non per questo meno esistente: esso era la ragione umana.

«Et voglio sia persuaso, appresso di noi, che solo colui sarà ottimo artefice, el quale ara imparato conoscere li orli della superficie et ogni sua qualità. Così contrario mai sarà buono artefice che non sarà diligentissimo ad conoscere quanto abbiamo sino ad qui detto»¹. Ecco: l'Alberti ha trovato la sua legge. Egli può dedurre la definizione della pittura: «Sarà adunque pictura non altro che intersegatione della piramide visiva, secondo data distantia, posto il centro et costituiti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificioso rappresentata»². E ora pensate alla definizione del Cennini, che è piú amabile, e infinitamente piú ampia, piena di mistero: perché la fantasia mostri quel che non è, sia, occorre l'attesa del miracolo. Limitato, fermo, un po' crudo ne' contorni, il pensiero dell'Alberti è libero dal mistero e dal miracolo, è tutto impregnato di realtà; per conoscere la sua realtà, esclude infinite possibilità purché la sua conoscenza sia certa. Poi il tatto, il gusto, il riconoscere Dio nella bellezza, gli permetteranno di attenuare i contorni, di riabbracciare parte di ciò che è stato escluso, ma non in sede teorica.

Dall'aver formulato la definizione di una realtà divenuta a forza razionale provengono alcuni vantaggi: il trattato dell'Alberti si libera da ogni residuo di ricettario tecnico, e cioè distingue tecnica e arte, esclude le storielle pliniane per fabbricare una teoria dell'arte, pone l'origine dell'arte non in Adamo ed Eva,

¹ *Trattato della Pittura*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 29.

ma nella veduta prospettica, in un modo di vedere che si rinnova ogni volta che si crea opera d'arte; e cioè l'origine dell'arte da leggendaria diviene psicologica. Inoltre egli riesce ad abbandonare la concezione particolaristica di pittura, di scultura e di architettura, per giungere a una sintesi delle tre arti nella visione del pittore, che è maestro a scultori e ad architetti, che dà la regola della unica visione prospettica. E infine l'Alberti tenta di distinguere la sua «regola» da quella scientifica, la prospettiva pittorica da quella matematica, e parla di «più grassa Minerva»; tenta ma non riesce: il pittore è superiore agli altri artisti «perché s'adopera in cosa più difficile», e la «difficoltà» è una misura scientifica, non artistica.

Gli elementi della pittura sono per l'Alberti circoscrizione, composizione e recezione de' lumi, cioè limitazione di piani, composizione di piani, chiaroscuro: il colore che dominava esclusivo la mente di Teofilo, che fioriva la pittura di Cennino, è addirittura escluso dall'Alberti. Il predominio illimitato della forma plastica recava conseguenze gravi.

«Quando aremo a dipignere storia, prima fra noi molto penseremo, qual modo et quale ordine in quella sia bellissima, et faremo nostri concepti et modelli di tutta la storia et di ciascuna sua parte prima». «L'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo prima poniamo sue ossa et muscoli quali poi così copriamo con sue carni»¹.

E cioè l'Alberti identifica disegno e concetto, e considera il disegno come la parte più intellettuale. Non solo, ma anche identifica il processo dal disegno alla superficie colorata con l'altro processo dal nudo alla immagine vestita, dalle ossa e dai muscoli alle superfici della pelle. Il primo e il poi nel processo pittorico diventa dunque dall'interno all'esterno: ed è questo il metodo intellettualistico fondamentale dell'arte fiorentina del Rinascimento, il metodo del sapere prima di fare, che ostacola l'abbandono all'estro poetico.

Attenuazione di tale rigorismo intellettualistico, brevi rivela-

¹ *Trattato della Pittura*, pp. 95 e 60.

zioni di un sentimento artistico raffinato, non mancano naturalmente nella prosa dell'Alberti.

Per esempio: «Ma quelli visi saranno le superficie giunte in modo che piglino ombre et lumi ameni et suavi né abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi et delicati visi»¹. Le ombre e i lumi ameni e soavi danno una tale delicatezza a tutte le superfici che un solo contenuto psicologico se ne diffonde: l'estasi. L'illusione della «bellezza in sé» è piena e completa, come quando si guardi le facce di un diamante: per l'Alberti la bellezza è una obiettività fisica. E va più oltre, sino a preferire tutto ciò ch'è tondo. «In tutta l'architettura il principale adornamento certo consiste nelle colonne»². «Io vorrei che i tempii... perché si arrecano dietro maggior dignità... fossino quasi tutti in volta». E gli edifici devono avere piante circolari o che si avvicinino al circolo perché «vedesi manifesto che la natura si diletta de le cose tonde, conciosia che le cose che si conducono, si generano, o si fanno mediante la natura, son tonde»³.

Nella natura l'Alberti cercava la giustificazione di una preferenza che dipendeva invece dal suo sentimento artistico. È noto infatti che la sfera è il corpo che a parità di superficie presenta il massimo di volume, ed è quindi il massimo stimolo di volume alla nostra veduta. Ora la concezione artistica dell'Alberti è rigorosamente plastica, come si rileva dalla sua idea di circoscrizione; e non si dà senso plastico senza un forte senso del volume delle superfici. Ecco perché l'Alberti ama il tondo: egli ama le superfici giranti del rilievo.

Anche del colorito l'Alberti parla in pieno rapporto con l'ideale di rilievo plastico, di misura, di calma, di sottilità. Ammette la massima varietà di colori purché siano subordinati al chiaroscuro; ciò che va escluso dalla pittura è l'oro. «Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà: non lo lodo». Non vorrei «adoperassi oro però che nei colori imitando i razzi del oro, stà più admiratione et lode al artefice. Et an-

¹ *Trattato della Pittura*, p. 59.

² *Architettura*, VI, 13. Concetto ribadito in I, 10.

³ *Ibid.*, VII, 11 e 4.

chora veggiamo in una piana tavola alcune superficie, ove sia l'oro, quando deono essere obscure, risplendere et quando deono essere chiare, parere nere»¹. Due ragioni si oppongono dunque all'uso dell'oro in pittura. Il disprezzo del Petrarca per le materie preziose ha fatto la sua strada: preferibile all'oro è il colore che imita l'oro, perché l'oro è materia e l'imitazione del pittore è abilità e quindi spirito. Ma la ragione più forte è il chiaroscuro: l'oro non s'accorda col chiaroscuro, coi suoi riflessi muta il chiaroscuro ad arbitrio, peggio di qualunque zona di colore puro.

Così sparirono dalla pittura i fondi d'oro. L'ultima voce in loro difesa l'aveva elevata Cennino. Non fu ascoltato: nel 1436 ne fu decretata la sparizione. Né si poteva evitare: il fondo d'oro era un assurdo, il più delizioso degli assurdi, e bene adatto all'esaltamento ultraterreno della fantasia medievale. Ma quando la pittura accettò i limiti di questo nostro mondo terreno, quando s'identificò con la veduta prospettica e fece del chiaroscuro lo strumento preferito, l'azzurro del cielo o il grigio di una parete dovevano cacciare via il fondo d'oro. Tramontavano i sogni dei fanciulli, e la coscienza razionale cercava la propria soddisfazione estetica non al di fuori di se stessa.

La definizione prospettica della pittura non lasciava un campo molto ampio alle analisi psicologiche; anzi la caratteristica dell'ideale albertiano è appunto la considerazione quasi esclusiva di elementi visivi, ai quali l'unico contenuto psicologico che si può attribuire è l'estasi. Tuttavia quel desiderio di vita che si manifesta nella ricerca di «varietà» e di «movimento» porta l'Alberti a considerare anche l'espressione psicologica.

La «convenienza» è concetto classico, e fu ispirato all'Alberti probabilmente da Cicerone², che l'adopera nel senso di consonanza con la natura. La convenienza può essere puramente fisica e allora ha significato di proporzione: «Così adunque preso un membro s'accomodi ogni altro membro in modo che niuno di

¹ *Trattato della Pittura*, p. 80.

² *De natura deorum* III 11, 28. Cfr. K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, p. 148. «Itaque illa mihi placebat oratio de convenientia consensue naturae, quam quasi cognatione continuata conspirare dicebas».

loro sia non conveniente a li altri in lunghezza et in larghezza»¹.

Ma il passaggio dal fisico al psichico è assai breve in campo di convenienza: «Poi si provenga che ciascuno membro segua ad quello che ivi si fa al suo officio. Sta bene a chi corre non meno gittare le mani che i piedi; ma voglio un filosofo mentre che favella dimostri molto più modestia che arte di schermire». La convenienza anzi deve riguardare la grandezza (proporzione), l'officio (idea simboleggiata nell'immagine), spetie (grasso o magro, ecc.), colori e dignità (gli Dei non siano vestiti volgarmente), e deve entrare sino nei minimi particolari: «ciascuno membro così faccia il suo officio che niuno per minimo articholo che sia resti otioso. Et sieno le membra de' morti sino al unghie morte»². Non è più l'artista, è l'oratore che parla. «Poi moverà l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo»³.

È difficile imitare coi movimenti dei corpi «i molti movimenti dello animo»: e l'Alberti cita in proposito a ragione d'onore un'opera antica e la *Navicella* di Giotto. Ma quando deve immaginare da sé, cade in un vuoto intellettualismo: «piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere»⁴. Ecco: con una comparsa l'Alberti distruggerebbe la immediatezza dell'espressione. Egli non ha nel campo psicologico una direzione così sicura come nel campo fisico, però si affretta a tornarvi: «sono alcuni movimenti d'animo detti affezione, come era dolore, gaudio et timore, desiderio et simili altri; sono movimenti de' corpi». E subito, appena tornato «ai corpi», la sua critica acuta riprende. Il contenuto psicologico dell'arte sua non consiste affatto — malgrado la sua opposta credenza — nei moti dell'animo e nelle maschere sceniche: consiste piuttosto in quella serenità e tranquillità dell'animo ch'egli pretende in ognuno degli aspetti sotto i quali esamina la forma plastica. Quella tranquillità è sufficiente a spiritualizzare la veduta

¹ *Trattato della Pittura*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

prospettica della realtà. I moti dell'animo e le maschere sceniche, non che tutte le varie specie di convenienza, sono invece aggregati retorici, inutili e quindi dannosi; inevitabili tuttavia per un indirizzo estetico così intellettualistico.

Piú che per l'Alberti, essi costituiscono un grave pericolo per i suoi successori, perché l'Alberti è salvato dalla vivace coscienza ch'egli ha della vaghezza e della dignità. «Et di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma piú adgiugnervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta»¹: e cita la scelta di Zeusi dai corpi delle vergini di Crotona. «Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi, nulla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano... Et forse, chi molto cercherà dignità in sua storia, ad costui piacerà la solitudine... Dispiacemi la solitudine in istoria pure, né però laudo copia alcuna quale sia senza dignità»².

Come nelle pitture lo studio del vero doveva essere superato dalla visione ideale, così nell'architettura la robustezza costruttiva doveva essere superata dalla vaghezza. Il Duomo di Firenze «ha in sé grazia e maestà: e, quello che io spesso considerai, mi diletta, ch'io veggo in questo tempio giunta insieme una gracilità vezzosa, con una sodezza robusta e piena; tale, che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità; e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta ed affermata a perpetuità»³. Nell'idealizzare il tempio la concezione dell'Alberti meglio si chiarifica: «certamente che per indirizzare gli uomini a la pietà, sono molto a proposito i tempii, i quali dilettono sommamente gli animi e gli intrattengono con grazia e maraviglia di se stessi... E perciò vorrei io che nel tempio fosse veramente tanto di bellezza che e' non se ne potesse immaginare in alcuno altro luogo alcuna maggiore, e vorrei che e' fosse da ogni parte così ordinato che e' porgesse a que' che vi entrano dentro stupefatti, spavento, per la maraviglia de le cose degne ed eccellenti; e che a gran pena si

¹ *Trattato della Pittura*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Della tranquillità dell'animo I (Opere volgari, I, 8)*.

ritenessero, che non dicessero con maraviglia alzando la voce, questo certo è luogo degno di Dio»¹.

Dio appare dunque all'uomo nella bellezza e nell'ordine. Non si creano piú le chiese per omaggio a Dio, ma perché l'uomo sia soddisfatto del proprio ingegno. I concetti di bellezza e d'ordine sono divenuti affatto umani, anche se sono simboli di Dio, perché svuotati d'umiltà e di fede. La bellezza non è piú un dono di Dio, ma l'effetto della dignità umana.

Come conseguenza del nuovo orgoglio, s'intende che l'artista vagheggiato dall'Alberti sia dotto di geometria e pratico di poeti e di oratori: la geometria serviva per la conoscenza fisica; la poesia e l'oratoria, per la conoscenza psicologica. Qualità morale richiesta all'artista è il desiderio di gloria; qualità intellettuale, l'originalità assoluta. Il campo delle possibilità dell'artista non è limitato all'uomo ma esteso agli animali e alle «cose degne d'essere vedute».

Insomma il valore critico dell'Alberti consiste nel fatto ch'egli comprende per primo e bandisce che il centro del nuovo movimento artistico deve ricercarsi nella visione prospettica, e ricollega a quel centro tutti gli elementi dell'arte, sia fisici sia spirituali. Poiché quella prospettiva è lineare, il mondo fisico deve essere veduto in funzione di effetto plastico, e poiché la visione prospettica porta a obiettività fisica, il suo valore spirituale può consistere soltanto in quella «grazia» o «vaghezza» che suscita nell'osservatore l'estasi. In questa concezione fisica e spirituale coincidono la teoria dell'Alberti e l'arte fiorentina del Quattrocento: e la coincidenza è resa possibile dalla raffinata sottile intellettualità di quell'arte. Il suo cammino è verso la scienza, il suo campo è limitato ma conosciuto a perfezione, la sua logica è ferrea: essa è il massimo strumento della mente umana d'allora.

Da questa concezione dell'arte scaturisce la concezione dell'artista. Non piú l'umile creatura che muove la mano secondo i dettami di Dio, ma l'eroe, sicuro di sé, conscio della sua personalità. Un secolo prima che il Machiavelli creasse l'eroe della po-

¹ *Architettura*, VII, 3.

litica, l'Alberti creò l'eroe dell'arte. Come il Machiavelli, l'Alberti guardò troppo il suo eroe e troppo poco attorno a lui, appunto come se fosse una statua a tutto tondo sorgente nel vuoto anzi che una immagine che pur doveva vivere nell'atmosfera. Anch'esso, l'eroe dell'Alberti, doveva dunque per mancanza di respiro morire.

Pure alla sua caducità, alla sua mancanza di universalità obiettiva l'eroe dell'Alberti deve di aver potuto conservare carattere artistico: distaccatosi dal cosmo, egli ha fatto cosmo di se stesso, e, malgrado l'impronta indelebile dell'intelligenza scientifica, ha trovato tempo anche per sognare. Egli dimentica di quando in quando la verità universale e parla di vaghezza, di ritmo, di linee sottili; allora si ricorda di essere artista.

L'Alberti impersona tutta la teoria dell'arte del Quattrocento. Dopo di lui non fu più ripetuto il suo grande sforzo di identificare gusto antico e gusto moderno, scienza e arte, cultura e tecnica. Gli altri scrittori teorici abbandonano totalmente il fenomeno artistico per entrare nella scienza, come Francesco di Giorgio e Piero della Francesca, oppure escono dalla teoria per dedicarsi a giudizi critici su singoli artisti e su singole opere, come Lorenzo Ghiberti e il Filarete.

Soltanto alla fine del secolo, dopo aver creato con una rivoluzione pittorica le condizioni di una diversa teoria, Leonardo da Vinci rivelò a se stesso una nuova concezione dell'arte, sempre più esasperatamente intellettuale.

Nel pensiero di Leonardo il gusto dei primitivi è già morto. Insofferente di ogni limite imposto dall'arte ai propri domini, egli cercò nella ragione quella certezza, quella solidità, quella precisione che gli negava la sua sempre rinnovantesi sensibilità di artista. Di tutto ciò ch'egli attuò come artista volle fissare le leggi scientifiche. Per usare la prospettiva pittorica, creò una teoria della prospettiva; per costruire un corpo umano, si fondò una scienza anatomica; per colorire, formulò una teoria delle ombre; per rappresentare una pianta, conchiuse leggi botaniche dalle os-

servazioni empiriche; e così via, sempre più allontanandosi dal primo assunto, sino a distaccarsene completamente e addentrarsi nella meccanica, nella geologia, nell'astronomia, in altre scienze ancora. Per quella via si giungeva a Galileo, ma ci si allontanava sempre più da Giotto.

Leonardo non si sottrae alla tradizione albertiana, scolastica e neoplatonica, per cui è divinizzata tanto la natura esteriore quanto la «scienza» dell'artista. «Tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual è quella ch'è dall'uomo a Dio». «Il disegno è di tanta eccellenza, che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che quelle che fa natura... E per questo concluderemo non solamente essere scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio». «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina»¹.

Né si perita di affermare la superiorità della pittura sulle altre «scienze», per esempio sulla matematica, in nome dell'originalità necessaria al pittore. Egli sa che la ragione astratta e le regole non servono punto all'artista, sa che l'arte esiste in quanto è attuata per «manuale operazione», sa che l'invenzione è opera della «immaginativa», sa che il «giudizio» dell'artista è conaturato persino con il suo aspetto fisico². Tutto questo egli sa; pure una forza che sovrasta la sua impareggiabile sensibilità lo sospinge verso la ragione. «L'amore è tanto più fervente quanto la cognitione è più certa»: ecco la divisa dello scienziato, non dell'artista. Dante poetava in quanto amava, Leonardo amava in quanto conosceva.

Non dunque nel concetto di conoscenza può trovarsi il proprio dell'arte di Leonardo, ma nel concetto di bellezza.

«Un cieco nato... mai vide nessuna cosa di che si compone la bellezza del mondo cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete; le quali sono dieci orna-

¹ *Trattato della Pittura*, Carabba, Lanciano 1914, n. 10, 130, 165.

² L. VENTURI, *La critica e l'arte di L. da V.*, Bologna 1919, pp. 6 sg.

menti della natura»¹. Se non fosse artista, l'uomo di Leonardo vedrebbe uomini e animali, alberi e case, fiumi e montagne. L'artista subito si accorge della qualità delle cose, della bellezza del mondo, e la vede a traverso lo stile di Leonardo pittore. In queste qualità delle cose, in queste astrazioni dalla natura, in questo altro dal lavoro logico, si può vedere l'ultimo influsso dello stato mistico dell'arte: per rintracciare le «qualità» bisognava esser preparati alla visione in sé, all'amore senza certa conoscenza, allo stato d'animo di chi sente più che non ragioni.

E però se chiede allo studio della natura il carattere dell'universalità, universalità effettiva e non illusoria come quella dell'Alberti, Leonardo manifesta le sue preferenze artistiche sopra un campo limitatissimo di «qualità», ridotte alla penombra, allo sfumato, alle delicatezze dei passaggi. Il suo programma intellettuale era così vasto da essere o quasi universale; ben si capisce che il programma sentimentale si restringesse, assottigliandosi sino a divenire impalpabile. Esso è una luce crepuscolare, né bianco né nero, né forma né colore, una voce sommessa di cose, un rammarico appena affiorante di un antico sentire, velato di sapiente sorriso. Il poeta del mosaico di sant'Agnese amava l'aurora, Leonardo preferisce il crepuscolo.

Egli può dunque trascurare l'esperienza dell'antichità. Ha letto Plinio e Vitruvio, ha studiato monumenti antichi, ha trattato motivi mitologici, tra i modelli antepone gli antichi ai moderni, detesta la moda del suo tempo e ammira il classico pannello, così adatto a valorizzare la forma; ma né il suo modo di veder la natura né la sua preferenza per la penombra hanno alcun rapporto di derivazione dall'arte o dalla critica antica. L'affinità con l'arte antica consiste nella sottilità razionale. Per essa Leonardo è divenuto di nuovo «pagano»; di cristiano in lui non resta se non un leggero rammarico, troppo poco perché viva ancora in lui il gusto dei primitivi.

¹ *Trattato della Pittura*, n. 16.

Capitolo quarto

Da Vasari a Winckelmann

Giorgio Vasari: il naturalismo fisico e il carattere ipocrita del sentimento morale. – Studio e superamento dell'arte antica. – Il progresso e la perfezione. – La derisione dell'arte primitiva. – L'equivoco del giudizio storico vasariano. – La fiducia nella perfezione durante il Seicento e il Settecento. – Il Mengs, il Milizia e la ricerca di una bellezza filosofica. – Misticismo e razionalismo nel pensiero di Giovanni Winckelmann. – I danni del neoclassicismo. – L'interesse erudito per i primitivi italiani durante il Seicento e il Settecento. – Il Della Valle e i diritti della fantasia. – Carstens e il disprezzarsi del neoclassicismo.

Chiunque si occupi d'arte deve essere grato a Giorgio Vasari, perché gli ha fornito una miniera preziosa di notizie e d'impressioni sull'arte italiana del Rinascimento e ha elaborato notizie e impressioni con uno scopo morale, in una maniera artistica, a traverso una coscienza che nasconde la innegabile superficialità dietro una vasta simpatia suscitata. Chi studia il Vasari è tratto quindi a sentire affetto per lui, e chi studia la critica successiva resta stupito del formidabile influsso esercitato da lui. Ma né l'affetto né l'azione esercitata sono criteri di valutazione, o sono assai relativi. D'altronde il Vasari non è tutto nelle sue idee, anzi le sue idee sono forse gli elementi più deboli della sua personalità. Lasciamo dunque intatto l'affetto per lui, e discorriamo delle idee.

La pittura non è «altro che un contraffar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori semplicemente, come ci sono prodotte da lei»¹. Si tratta dunque di un naturalismo spietato, che porta alla più volgare illusione. «Oh veramente felice età no-

¹ II, 288. In generale cito le *Opere* nell'edizione Sansoni in nove volumi, curata da Gaetano Milanesi. Quando faccio particolare ricordo della «prima edizione», intendo quella delle *Vite*, del 1550.