

da **La periodizzazione  
della storia  
dell'arte italiana**

---

di *Giovanni Previtali*

Edizione di riferimento:  
in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*,  
1. *Questioni e metodi*, a cura di Giovanni Previtali,  
Einaudi, Torino 1979

# Indice

1. La periodizzazione	4
2. Storia dell'arte «italiana» o dell'arte «in Italia»?	8
3. L'arte «italiana» nella realtà e nella coscienza degli italiani	10
4. Arte medievale e arte italiana	14
5. Periodizzazione storica e periodizzazione storico-artistica	17
6. Il momento iniziale della storia dell'arte italiana: il primo Trecento	22
7. Il momento iniziale della storia dell'arte italiana: lo sviluppo interrotto	27
8. 1348: la crisi di metà secolo	29
9. Tempi duri ed investimenti nella cultura	35
10. La ripresa tardo-gotica	42

### 1. *La periodizzazione.*

La prima decisione che lo storico si trova ad affrontare, nel momento stesso in cui sceglie il proprio argomento d'indagine, è quella dei punti di partenza e di arrivo della narrazione, e della sua suddivisione interna. Anzi, meglio: l'adozione di soluzioni diverse in fatto di periodizzazione implica differenti definizioni dell'oggetto di indagine.

È chiaro, per venire al caso, che l'oggetto storico definito con le due parole «arte italiana» implica periodizzazioni diverse a seconda dei differenti significati che si intende attribuire al sostantivo o all'aggettivo. Se per «arte» si intende una categoria eterna dello spirito umano, il chiedersi quando ha inizio e quando ha fine una specifica produzione artistica con caratteri nazionali rischia di apparire illegittimo, e quasi un attentato all'universalità dell'arte; analogamente, se per «italiano» si intende tutto ciò che è accaduto in un'area geografica data, denominata Italia, è chiaro che la domanda sul momento iniziale di un'arte «italiana» coincide con quella sulla prima manifestazione che possa essere definita artistica su quel territorio e, simmetricamente, il termine di arrivo, nell'un caso come nell'altro, dato che esiste oggi in un paese denominato Italia una produzione artistica, è destinato a essere – sempre e comunque –

il giorno d'oggi. Da quando ci sono stati e fino a quando ci saranno uomini sul territorio nazionale, c'è sempre stata e sempre ci sarà un'arte italiana.

È questa la soluzione apparentemente più semplice e perciò spesso adottata, anche sul versante antiidealistico, perché fornisce l'illusione di riposare su dati fisici, obiettivi (la storia dell'arte italiana è la storia di una certa quantità di materiali entro confini definiti), ma che in realtà, nella sua apparente ovvietà, apre più problemi di quanti non ne chiuda. A ben vedere, essa funziona solo a patto che ambedue i termini «arte» e «italiana» siano mantenuti nella condizione di contenitori vuoti, e si limita a spostare la discussione su di un terreno diverso, quello della geografia. Anziché chiedersi, per esempio, che cosa caratterizza e rende inconfondibile nei vari tempi una particolare produzione artistica detta italiana, ci si limita a prendere atto di quali siano i confini di un'area geograficamente (o politicamente) definibile Italia; risolvendo magari i casi irriducibili con capitoli sull'arte italiana fuori d'Italia (non potendo tuttavia, in tal caso, sottrarsi all'interrogativo su cosa sarebbe a rendere quell'arte «italiana») o sull'arte «straniera» in Italia. In verità non si può sottrarsi all'alternativa.

Ogni contenuto che si dà all'espressione «arte italiana» implica differenti scelte di periodizzazione e viceversa. Lo storicismo generico può credere di eludere il problema rinviando *ad infinitum* verso le origini, ma la storia è storia di oggetti, di insiemi definibili mediante la descrizione delle loro strutture. Solo la descrizione storica dei caratteri specifici dell'arte italiana può darci, insieme, la sua definizione e la chiave per la soluzione del problema della sua origine. Della sua origine e, naturalmente della sua continuità. Ed infatti i primi che abbiano riflettuto sugli oggetti che costituiscono l'arte che in seguito sarà detta italiana, da Dante Alighieri a Giovanni Villani, da Lorenzo Ghiberti a Gior-

gio Vasari, non si sentirono affatto obbligati a risalire alle origini dell'arte, ma solo ad un momento preciso della storia del nostro paese, quando vissero le generazioni di Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti, di Cimabue, Oderisi, Giotto e Franco Bolognese, Nicola Pisano e Arnolfo. Certo che, prendendo due momenti distanziati dello sviluppo (che so io, Giotto e Botticelli, o Pontormo e Pietro da Cortona, Palladio e Juvarra) è facile porre la domanda ironica e retorica su che senso abbia definirli tutti ugualmente «italiani»; ed appena più difficile il giochino filologico di contrapporre sincronia a diacronia trovando, ad ognuna delle espressioni d'arte proposte come «italiane» affinità e somiglianze con analoghe espressioni «straniere» ad esse contemporanee più strette che non con altre, successive, pure «italiane». Anche Roberto Longhi si è divertito, in circostanze particolari, a dimostrare quanto «tedesco» sia stato l'Aspertini e quanto «italiano» Hans Holbein<sup>†</sup>. Eppure soltanto un cieco potrebbe negare l'esistenza di continuità culturali territorialmente localizzate, tra sé collegate e che contribuiscono a determinare stati di coscienza permanenti, comportamenti, tradizioni tecniche, solidarietà e contrasti.

Il problema dello storico non è quello di definire dei caratteri permanenti ed immutabili, ma delle continuità collegate e riconoscibili. In altre parole, il riconoscere che l'arte italiana è mutata nel tempo, non può significare disconoscerne l'esistenza. Certo anche gli oggetti storici, come nascono così possono morire. Una continuità può – di solito in seguito ad eventi catastrofici – venire meno. Vedremo alla fine di questo saggio che esiste un problema della sopravvivenza di una storia dell'arte italiana a quell'evento a suo modo catastrofico che è stato, dopo la guerra 1915-18, la formazione di un mercato internazionale dell'arte d'avanguardia. Sembrerebbe insomma ragionevole assumere, quale ipotesi

di partenza, quanto meno che vi siano state, in passato, su un territorio solo a tratti e parzialmente coincidente con quello della attuale repubblica italiana, varie «arti italiane» o «forme italiane d'arte», il cui grado di omogeneità e di continuità è ovviamente da sottoporre a controllo. Ma altrettanto ragionevole non escludere, almeno in via preliminare, che una serie di passaggi abbia legato successivamente l'una all'altra queste varie forme d'arte. Il che, in termini di periodizzazione, significa non limitarsi al problema delle origini (e della eventuale fine) di un'arte italiana, ma allargarlo alla articolazione interna, nel tempo e nello spazio, dell'oggetto storiografico scelto. E naturalmente, anche questo, non si tratta di affrontarlo da zero. Gli osservatori della vita artistica italiana, così come da secoli avevano notato che la produzione artistica di certe popolazioni della penisola si distingueva da quella transalpina (come, del resto, da quella delle altre sponde del Mediterraneo), non avevano mancato di rilevare, di volta in volta, alcuni mutamenti notevoli nella qualità e nelle caratteristiche di quella produzione.

Per tornare ai nostri esempi, già il Villani, scrivendo all'inizio del Quattrocento, distingueva tre fasi diverse nella pittura fiorentina del secolo precedente, ed è rimasta celebre la divisione della storia dell'arte proposta a metà Cinquecento dal Vasari, «in tre parti, o vogliamole chiamare età»; ed alla fine del Settecento, in uno dei momenti di più lucida autocoscienza della nostra identità culturale, Luigi Lanzi, nella sua *Storia pittorica dell'Italia* propose una compiuta geografia di «scuole pittoriche» che, neanch'esse nascono e finiscono tutte alla stessa data, e sono anch'esse divise in «epoche» al loro interno<sup>2</sup>. Il rilevamento di iati o scarti notevoli, tali, com'egli diceva, da «fare epoca», non impedì al Lanzi di considerare ugualmente italiana (o fiorentina, o veneziana) sia la produzione a monte che quella a valle della

mutazione osservata, di prendere in considerazione anche i travasi da una scuola all'altra, gli scambi e le continuità che fanno della loro una storia sí di scuole fra sé differenti, ma tutte variamente «italiane».

Messa la questione, in questo modo, in termini di contenuti (o di forme, il che, trattandosi di arti figurative, è quasi lo stesso) una prima conclusione si impone da sé: che la suddivisione interna della narrazione storica non può in alcun modo adagiarsi su griglie di scansione meccanica (secoli, decenni, generazioni o simili) che non corrispondono se non per caso e per eccezione a cambiamenti oggettivamente riscontrabili e che hanno il difetto, con la loro falsa oggettività, di indurre ad aval-lare cesure senza significato per la pigrizia di individuare di significative, ad accettare una distorsione certa per il timore di introdurne una possibile. Guardare alla storia attraverso la griglia matematica dei secoli è come osservare un paesaggio attraverso un vetro ondulato. Può darsi che l'insieme non cambi molto, ma si può star certi che ogni singolo dettaglio è distorto.

## 2. *Storia dell'arte «italiana» o dell'arte «in Italia»?*

Ma con questo non abbiamo ancora risposto ad un'altra possibile obiezione: dato che il problema principale parrebbe ridursi al constatare la continuità tra varie forme d'arte sul territorio nazionale, non sarebbe allora piú giusto, e meno sospetto di nazionalismo, parlare non già di arte italiana ma, piú semplicemente, di arte «in Italia»? Il problema si è già posto e non solo agli storici dell'arte (Giuliano Procacci ha intitolato la sua brillante sintesi *Storia degli italiani*; dove è tuttavia da osservare che, se non si parla di «Italia» quando uno Stato italiano ancora non c'era, non si parla però già di «popolazioni italiche», bensí di «italiani») ed è stato



risolto, da una delle meno riuscite tra le tante opere collettive lanciate nel periodo del boom dell'editoria d'arte, proprio in tal senso<sup>3</sup>. A me sembra che sia, anche questa, una soluzione che ripropone sostanzialmente, con solo una cautela formale in più, l'ipotesi da cui avevamo preso le mosse («italiana» tutta l'arte prodotta in Italia dalle origini ad oggi) ed al pari di quella peccchi di astrattezza, e cioè, allo stesso tempo, di positivismo e di idealismo.

In senso proprio, per quel tanto cioè per cui vorrebbe costituire oggetto storico coerente e dotato di autonomia sistematica, che possa essere studiato in sé e nella sua evoluzione, in realtà tale dizione si dissolve al primo approccio. Basti pensare che «arte in Italia» significa anche le incisioni rupestri paleolitiche del Colle di Tenda e le metope greche di Selinunte, la Colonna Traiana e l'Arco di Costantino, i mosaici bizantini di Ravenna e l'arte araba di Sicilia; tutti soggetti che trovano la loro unità sistematica in insiemi che sono altri, e non solo coinvolgono territori assai vasti al di fuori della penisola, ma in essi trovano i loro centri di propulsione e di agglomerazione. Inoltre si tratta di vicende che, sebbene abbiano prodotto parecchi capolavori, sarebbe assai difficile connettere ad una catena, inserire in una serie, che per una strada o per l'altra, quanto si vuole tortuosa, confluisca ad un certo momento in qualcosa che possa definirsi «arte italiana». È appena il caso di aggiungere, a scanso di equivoci, che non si fa qui un discorso di qualità, ma di sopravvivenza e di continuità. Molte specie vigorose e qualitativamente non inferiori a quelle sopravvissute sono per cause varie scomparse. Sarebbe inesatto farne gli antenati di quelle che, per altre strade, e per circostanze fortunate, sono oggi viventi. Le metope di Selinunte, i mosaici di Ravenna, il romanico padano, sono episodi sublimi della storia dell'umanità, ma non entrano a far

parte della storia dell'arte italiana nel VI secolo a. C., nel VI d. C., o nel XII, ma a partire dal XVIII, quando gli italiani della decadenza li riscoprono e li integrano nella propria coscienza nazionale.

3. *L'arte «italiana» nella realtà e nella coscienza degli italiani.*

«Coscienza nazionale», ecco due parole che adoperate nell'attuale contesto della cultura progressista italiana sono destinate a destare sospetto; indiziando seriamente chi le usi di nostalgie idealistiche o addirittura fasciste. Tuttavia qualcosa di simile a ciò che con tali parole si denota è pure esistito e ci si può anche chiedere con qualche legittimità se il problema della coscienza che della specificità dell'arte italiana hanno avuto gli uomini del passato non debba avere qualche rilevanza nella questione. Vero è che la cultura idealistica italiana ha identificato il problema dell'autocoscienza della specificità con quello della sua esistenza, considerando risolutore il fatto della nascita, nell'ambito di una letteratura italiana volgare, di un embrione di critica d'arte (Dante, Villani, Cennini)<sup>4</sup>, mentre occorre riconoscere che, in linea di principio, non si può trascurare la possibilità che gli italiani – anche nel campo delle arti figurative – abbiano potuto credere di essere ciò che in realtà non sono mai stati; e gli stranieri essersi sbagliati anch'essi (magari per influenza dei primi); che la presunta autocoscienza non si riveli, insomma, a conti fatti, che autoillusione. Certo gli italiani (e gli stranieri) hanno «mistificato» la propria storia; ma basta questa osservazione a legittimare la conclusione che, perciò, questa storia addirittura non abbia caratteri distintivi, non debba esistere come tale? Il florido sviluppo, per la bellezza di sette secoli, di tale «falsa coscienza» non sarà,

piuttosto, un primo fatto storico «caratterizzante» da prendere in seria considerazione?

E, tanto per cominciare, quando e come nasce, e da che cosa sarebbe caratterizzata, essenzialmente, tale «falsa coscienza»? Innanzitutto dall'idea che gli italiani, in particolare i toscani e i fiorentini, alla fine del Duecento siano stati protagonisti di un rinnovamento che ha portato ad un distacco irreversibile dalle «etadi grosse» del Medioevo; in secondo luogo dalla convinzione che a questo ruolo gli italiani fossero in qualche modo predestinati dal fatto di essere gli eredi «naturali» degli antichi. Sono due aspetti che sebbene compresenti in tutta la tradizione critica, vanno tenuti distinti proprio per il differente grado di «ideologizzazione» che comportano (se non altro perché il primo fa riferimento ad un fatto storico, e il secondo fa appello ad un concetto antropologico)<sup>5</sup>.

Il primo tema – che dopo il rilancio del modello classico dovuto agli umanisti, portava con sé come conseguenza logica la definizione di una «età di mezzo» – dopo avere improntato di sé la coscienza «moderna» dei fiorentini, e quindi di schiere sempre più fitte di «italiani» del Tre e del Quattrocento, ha progressivamente (soprattutto dopo la svolta controriformistica) perduto di rilievo. Radicalizzandosi poi, nel corso del Seicento, l'alternativa antichi / moderni (con la tendenziale identificazione dell'area semantica del secondo termine con quella dell'odierno «contemporanei») il termine ad quem della parentesi «medievale» venne naturalmente a spostarsi, inglobando nell'oscurità della barbarie anche il Tre ed il Quattrocento. Su tale situazione il serio, ma limitato sforzo della cultura illuministica, anche italiana, di recuperare il senso delle distinzioni all'interno della parentesi oscura, ha finito coll'incidere nella coscienza comune assai di meno della successiva ondata, in età di restaurazione, che quelle sottigliezze intel-

lettuali ed erudite sommerse nel fiume di una generale «continuità». Fu allora che una schiera di storici, eruditi e propagandisti cattolici (Séroux d'Agincourt, Artaud de Montor, Paillot de Montabert, Montalembert, Overbeck, Jean François Rio; e in Italia, dopo il precursore Filippo Buonarroti, Laderchi, Minardi, Marchese, Facciolati Sergi, Selvatico) si affrettò a gettare ponti «attraverso» il Medioevo (presentato perciò come il «conservatore» delle «più pure» tradizioni antiche) in modo da collegare, senza soluzioni di continuità, il mondo antico (classico ma, soprattutto, paleocristiano) a quello moderno della restaurazione monarchica e cattolica. È nota la larga e continuata fortuna, fino ai nostri giorni, di questa corrente storiografica, che cerca di contestare il carattere «catastrofico» delle vicende connesse alla caduta dell'Impero romano, alle invasioni barbariche, al lungo periodo delle dominazioni longobarda, franca e bizantina, per meglio far risaltare il ruolo sempre luminoso e provvidenziale della Roma cristiana, erede e continuatrice di quella imperiale nel ruolo di unificatrice culturale dell'Occidente; è del resto fin dall'epoca della Controriforma che ogni segno, ogni reliquia di testimonianza di continuità tra mondo tardo-antico ed epoca moderna viene preservato, restaurato ed adorato. Il papato, gli ordini monastici, le corporazioni artigiane, sono stati di volta in volta chiamati in causa per sostenere, spesso con la più totale insensibilità alla differenza che corre tra continuità formale e istituzionale e continuità sostanziale, che quando i fiorentini della fine del Due e degli inizi del Trecento si rallegravano (con buona pace delle nostalgie di padre Dante) dei progressi fatti, in realtà non sapevano cosa si dicessero, e ancor più stravedessero gli umanisti quando ritenevano di poter cercare modelli positivi da riconquistare nella cultura classica. Il secondo tema, quello dell'eredità classica, andrà assumendo, nel corso della storia del nostro

paese, un rilievo (retorico) sempre maggiore in contrasto sempre piú stridente con la realtà (dai «preumanisti» della seconda metà del Trecento, agli umanisti del Quattro e del Cinquecento, agli antiquari seicenteschi, fino agli archeologi ed ai professori dell'Italia unita ed oltre) a detrimento, a partire da un certo momento, anche del primo. Nel corso dell'Ottocento, infatti, di fronte alla massiccia rivalutazione del Medioevo in tutti i suoi aspetti condotta al di là delle Alpi, in primo luogo in Germania (ma anche in Francia ed in Inghilterra), la tendenza della cultura, nazionalistica ma subalterna, degli italiani, sarà quella di partecipare in qualche modo alla spartizione dei nuovi territori storiografici, rinunciando alla difficile difesa di una specificità che sembrava consistere proprio nell'essere usciti da quei secoli già barbari e che apparivano, ora, così ricchi di materia prima storiografica.

Il mediocre compromesso tra classici e romantici che caratterizza la nostra cultura della prima metà dell'Ottocento (si ricordi almeno la ripulsa del Manzoni alla «proposta storiografica» del Sismondi)<sup>6</sup> consente di agglomerare in un incoerente coacervo arte classica, arte paleocristiana, arte medievale, tutte glorie italiane e ugualmente rappresentative delle virtù della stirpe. Nel corso della prima metà del Novecento, poi, la concorrenza dei nazionalismi farà il resto, spingendo ogni studioso del regno d'Italia a credere di aver fatto il proprio dovere patriottico ogniqualvolta avesse potuto allargare di qualche anno o di qualche metro, non importa in che direzione, i confini dell'arte nazionale. La storia della produzione artistica sul territorio nazionale è oramai vista, anche dai migliori, come un processo rettilineo che ingloba tutto ciò che incontra sulla sua strada: «...il libro chiede non di essere consultato ma di essere letto. E possa dire a chi lo ignora come l'Italia abbia sempre asceso e come ascendere sia il suo

destino»<sup>7</sup> suona la prefazione di uno dei migliori prodotti di quella storiografia.

È a questo punto che diventa più difficile mantenere il sangue freddo necessario per distinguere, all'interno della nostra stessa attuale sensibilità (o coscienza), ciò che deriva da una continuità per così dire legittima e ciò che invece è frutto di una appropriazione successiva alla costituzione di una «coscienza nazionale unitaria».

#### *4. Arte medievale e arte italiana.*

È anche a questo punto che un confronto con le opinioni degli altri diventa, per uno storico dell'arte e per di più italiano, estremamente necessario. Ci accorgiamo allora che in realtà la storiografia moderna (non solo artistica e non solo italiana), sia pure attraverso polemiche ed occasionali regressioni, tende sempre più a riconoscere che, come è logico, il periodo di tempo che si continua a chiamare Medioevo è tutt'altro che unitario sia cronologicamente che topograficamente. E per quel che a noi qui particolarmente interessa (la non continuità tra arte antica, arte medievale su territorio italiano, ed arte italiana) sarà intanto importante rilevare che, in primo luogo: nessuno più revoca in dubbio il salto qualitativo, a livello strutturale prima che culturale, determinatosi nel passaggio dal tardo-antico al primo Medioevo in senso proprio (in particolare per quanto riguarda l'Italia il carattere propriamente catastrofico delle guerre di riconquista bizantine nel VI secolo). In secondo luogo: un'inversione di tendenza in senso positivo è generalmente ammessa non prima di quattro secoli dopo (l'anno Mille). In terzo luogo: si accetta – sia pure da alcuni a denti stretti – la sostanziale originalità, ed irriducibilità a modelli, vuoi classici vuoi bizantini, dell'arte dell'Occidente romanzo (romanica e gotica). In



quarto luogo: si riconosce di solito, non meno da parte degli storici dell'arte che da quelli di altri aspetti della vita medievale, che, salvo comprensibili sovrapposizioni in zone di contatto, qualche enclave, e casi piú o meno ovvi di esportazione, l'Italia è divisa, all'altezza dell'Appennino, da un ben riconoscibile confine culturale (coincidente con un confine linguistico tuttora rilevabile) sicché la quasi totalità dell'Italia settentrionale partecipa, nei secoli VIII-XIII, alle vicende dell'area «romanza» mentre Venezia, Aquileia, l'Esarcato e tutta l'Italia centro-meridionale (esclusa – per il periodo della dominazione araba – la Sicilia) è sottoposta all'area di influenza orientale e bizantina.

Sono queste, molto schematicamente, le constatazioni che costituiscono il fondamento tuttora valido della tesi tradizionale (dantesca e vasariana) secondo cui, rispetto a tutte le vicende sopra accennate, ciò che avviene in Toscana con Margarito, Nicola, Arnolfo e Giotto (in parallelo ai fatti letterari: Guittone, Cavalcanti e Dante) costituisce una sintesi diversa ed originale, costruita con elementi tratti da momenti diversi della tradizione (antichi, paleocristiani e romanico-gotici) e da ambedue le aree culturali (romanza e bizantina), e che questo, quindi, e non altro è da considerare, decennio piú decennio meno, il momento d'inizio della storia dell'arte «italiana». Che è poi la soluzione ancor oggi adottata dal piú autorevole dei manuali non italiani di storia dell'arte, quello diretto, per i «Pelicans», da Nikolaus Pevsner, che riconosce un'autonomia di trattazione all'arte italiana solo a partire dal volume dedicato alla *Art and Architecture in Italy: 1250-1400* (J. White) e fino a quello su *Art and Architecture in Italy: 1600-1750* (R. Wittkower).

C'è infatti un secondo, meno grezzo, e piú sottilmente penetrante elemento «ideologico» derivante dalla nostra coscienza di italiani «moderni» che è necessario identifi-

care ed isolare, se non vogliamo che, inconsciamente, finisca col deformare la obiettiva ricostruzione dei fatti.

Il processo che, a partire dal tardo Settecento, ha portato alla formazione, nelle classi dirigenti italiane, di una coscienza unitaria, e quindi alla costituzione di un unico Stato, se, da un lato, fondendo le unità territoriali locali ha portato per la prima volta alla fioritura di correnti di pensiero veramente nazionali (vuoi nazionalistiche), ha dall'altro, recuperando in parte il ritardo accumulato durante la lunga crisi sei-settecentesca, reso gli italiani culturalmente piú «europei» e quindi, in un certo senso, meno «italiani». A noi non interessa qui accennare, nemmeno per sommi capi, alle cause ed alle tappe di questa storia recente, se non per ricordare come in essa la componente nordica, padana, delle classi dirigenti italiane (coloro che si sentivano, in qualche modo, gli «eredi diretti» delle prospere popolazioni non ancora italianizzate del Duecento) abbia assunto un peso economico preminente ed una funzione politicamente ed ideologicamente egemone.

L'assunzione alla guida del paese (di tutto il paese) di piemontesi, lombardi ed emiliani, non poteva non incidere profondamente nella coscienza collettiva anche per quel limitato settore che riguarda il proprio passato artistico. Chi era cresciuto all'ombra delle cattedrali e dei broletti romanici poteva infatti difficilmente accettare che essi facessero parte di un'«altra» storia. Anche se in realtà ad essi non era legato come ad elementi di una tradizione culturale, ma affezionato come a fatti naturali, elementi, al pari delle montagne e dei laghi, del paesaggio. Che questo dato di fondo abbia poi trovato sfogo fino ad anni recenti in una tendenza critica osannante ad una metastorica (o prestorica) «padanità» può anche essere considerato episodio attardato e «provinciale», ma non resta per questo meno sintomatico di un equivoco radicato nel profondo di un processo storico reale<sup>8</sup>.



Secondo questa nuova e piú aggiornata tendenza «revisionistica» della periodizzazione tradizionale, non è piú la Roma universale e mediatrice a costituirsi elemento centrale, ma la partecipazione a pari grado, e magari in posizione già egemone (o, che è quasi lo stesso, «ingiustamente» non egemone) della «padanía» alle vicende della civiltà occidentale. A tal fine, anche dando per scontata la cesura tra mondo antico e mondo moderno, e prendendo perciò le distanze dal «romanismo» cattolico e nazionalistico, la componente piú moderna della cultura italiana postunitaria, può rifarsi alla mitica cesura dell'anno Mille («il risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi» «dopo il Mille» del gesuita settecentesco Saverio Bettinelli)<sup>9</sup> per inglobare il románico padano in un piú moderno e aggiornato «risorgimento». Ed a sostegno di questo rilancio viene buono anche scoprire che la storia dell'economia proprio intorno all'anno Mille fa risalire i primi segni di ripresa dell'agricoltura. In questo modo l'arretramento della data di origine della storia dell'arte italiana, al vantaggio di non escludere le glorie prerinascimentali della zona padana, aggiungerebbe quello non secondario di meglio sincronizzare le vicende storico-artistiche con quelle della vita civile, politica e, soprattutto, economica.

*5. Periodizzazione storica e periodizzazione storico-artistica.*

Quest'ultima considerazione ci costringe, prima di proseguire, a soffermarci un momento su di un punto di metodo il cui chiarimento ci sarà utile per il seguito del discorso.

Da quando i grandi formalisti del primo Novecento (i Berenson ed i Sirén, i Roger Fry ed i Clive Bell, i Focillon ed i Longhi) hanno, con le loro brillanti cam-

pagne, sbaragliato le schiere degli eruditi e degli esteti, ed Heinrich Wölfflin nei suoi *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) ha codificato il principio che «il fatto che l'arte abbia avuto, nel tempo, contenuti diversi non è sufficiente a spiegare le variazioni dei modi di rappresentarli» insistendo che «è la lingua stessa che si è trasformata nella grammatica e nella sintassi. E ciò non solo perché fu parlata in modo differente in luoghi diversi [ ... ] ma perché si è evoluta nel suo insieme in un modo che gli appartiene in proprio, cui i talenti personali più vigorosi non hanno potuto aggiungere, a un'epoca data, che una certa forma di espressione incapace di superare se non di poco le possibilità generali»<sup>10</sup>, il fatto che le ragioni della periodizzazione storico-artistica andassero ricercate esclusivamente all'interno ed attraverso «fatti di stile» (considerati, con una certa forzatura, equivalenti a fatti «di lingua») e le cesure dovessero corrispondere alle «svolte stilistiche» e che, tendenzialmente, periodi e «stili storici» dovessero coincidere, è passato ingiudicato, e rimane sottofondo indiscusso anche delle più recenti teorizzazioni sull'argomento<sup>11</sup>. In questo senso bisogna riconoscere che è rimasta senza conseguenza, o quasi, sia la polemica iconologica dei Panofsky e dei Meiss che quella sociologica degli Antal e degli Hauser. Studiosi cui bisogna invece riconoscere il merito non secondario di aver tentato di dare risposta ad una esigenza reale del pensiero storico alle cui soglie i formalisti avevano preferito arrestarsi: quella di un più stretto legame delle diverse serie storiche fra di loro e con lo sviluppo generale della società umana.

Il lettore avrà modo di osservare che nel corso della trattazione che segue, cercando le ragioni di una periodizzazione dell'arte italiana a partire dalla descrizione della produzione artistica, ci avverrà spesso di portare in campo valutazioni, di adottare categorie descrittive e di giudizio che non si riferiscono solamente alle cosid-

dette opere d'arte figurativa, e nemmeno, a ben vedere, alla sola arte nella sua accezione piú lata.

I concetti che abbiamo dovuto adoperare, tradizione, continuità, mutamento, iato, rottura, differenziazione, dinamismo, ristagno, ecc. sono concetti comuni alle scienze storiche, sia che si occupino di arte, che di storia politica, istituzionale o economica. Siamo infatti convinti che, se vogliamo delimitare un terreno comune di discussione con i cultori delle altre discipline, tenendo presenti le possibili connessioni tra lo sviluppo delle arti e quello delle altre serie storiche, è proprio a questo tipo di concetti che dobbiamo attenerci; senza per questo essere disposti ad ammettere, come qualcuno vorrebbe, che si possa fare a meno senza conseguenze di quella dimensione particolare della produttività artistica che siamo soliti riassumere nel concetto di «stile»<sup>12</sup>.

Se infatti è vero che i concetti stilistici sono ambigui e polifunzionali e si prestano male ad essere interpretati come segni piú generali della dinamica sociale (lo stile in quanto tale – osservò il giovane Gombrich in una recensione giustamente famosa – non «esprime» niente di preciso)<sup>13</sup> essi non perdono per questo di validità come strumenti ermeneutici dei fenomeni artistici, e quali tramite indispensabile alla identificazione a livello specifico delle connessioni effettivamente esistenti tra i vari prodotti sia in senso topografico (scambi) che cronologico (ripreses e derivazioni).

In altre parole, l'aver scelto, coscientemente, di regredire dalla specificazione dei modi e delle forme artistiche e delle opere d'arte in ciò che hanno di non confrontabile a ciò che invece le accomuna a tutti gli altri prodotti del lavoro, in modo da trovare un terreno comune di confronto (e, in particolare, punti di riferimento comuni per la periodizzazione) non vuol significare rinuncia a recuperare, in seconda istanza, il livello

specifico della cosiddetta figuratività per ricontrattare al suo interno le ripercussioni della più generale dinamica del divenire storico-sociale. La rinuncia temporanea e metodologicamente giustificata ad avvalersi di una distinzione non deve tradursi in obliterazione della distinzione stessa, in appiattimento dei livelli, nel trasferimento meccanico delle cesure constatate a livello strutturale su tutti gli altri.

Studiando le origini dell'arte italiana, non si tratta quindi, per noi, in prima istanza, di vedere se e quando nasca sul territorio italiano uno stile, poniamo «classicistico» (o «gotico» o «protoprospettico» o che altro si voglia) e di dedurne, una volta posta l'equazione tra questo nuovo stile e il concetto di arte italiana, che è lì, dove esso appare per la prima volta, il punto di rottura con il Medioevo, passando poi a controllare se, nelle altre serie storiche (letteratura, musica, filosofia, storia agraria, commerciale, politica ecc.), a quel punto di rinnovamento corrispondano analoghi segnali. Il fatto che a noi interessa rilevare è, per ora, più elementare: e cioè non tanto la natura ed il significato della particolare mutazione «stilistica», ma la sua semplice esistenza, ed il fatto che non stia isolata, ma si accompagni a tutta una fenomenologia di cambiamenti, spesso di segno diverso, ma tutti ugualmente indicativi del manifestarsi di una nuova dinamica sociale. In tal senso non è solo il classicismo di Nicola Pisano e di Arnolfo ad essere significativo di quanto sta succedendo nella società italiana dell'ultimo trentennio del Duecento, ma il neoellenismo del «Maestro di San Martino» e di Cimabue, il gotico «francese» di Giovanni Pisano e la tridimensionalità giottesca, e perfino la diffusione senza precedenti della produzione corrente di botteghe di secondo piano, del genere di quella lucchese dei Berlinghieri o di quella fiorentina del «Maestro della Maddalena». Sul versante storico artistico, quali

segni di questa crisi di crescita possiamo già considerare l'incremento di produzione variamente bizantinizzante che si osserva una o due generazioni prima di quella dei canonici «padri dell'arte italiana», e cioè l'attività di artisti come Margarito, Coppo di Marcovaldo, il «Maestro della santa Chiara», Giunta Pisano, ecc., senza che sia necessario, in questa fase, trovare un carattere unificante di tutti questi fenomeni che non sia, appunto, quello di essere tutti in qualche modo «nuovi» rispetto al passato. È, crediamo, tenendosi a questo livello, che uno storico della lingua e della letteratura, può, come noi, osservare che dopo «una fase aurorale singolarmente lunga», è «subitaneamente, nel corso del secolo XIII» che si ha «una crisi risolutiva di estrema violenza»<sup>14</sup>, senza per questo che si debbano supporre rapporti diretti particolarmente stretti, di dare o di avere, fra produzione letteraria e produzione figurativa. E se ci limitiamo ad assumere architetture e sculture, affreschi ed oreficerie, come prodotti, a darne cioè una valutazione in termini essenzialmente economici, non avremo difficoltà ad accogliere anche noi, come gli storici dell'economia, a data simbolica d'inizio per l'Italia centrale quella della coniazione del fiorino d'oro da parte del Comune di Firenze (1252) ed a risalire, per quella settentrionale (alla ricerca di una inversione di tendenza rispetto alla crisi del primo Medioevo) ancora più indietro nel tempo, fino ad una data che permetta il recupero anche dei grandi scultori del secolo precedente, Wiligelmo e l'Antelami. A livello dell'incremento quantitativo ed anche dell'aumento del tasso di innovazione, lo iato tra momento di decollo della ripresa economica (posto solitamente intorno al Mille) e del rinnovamento artistico può essere di molto ridotto, anche se non del tutto annullato. La regressione a concetti puramente dinamici e quantitativi si mostra cioè indispensabile a condurre il con-

fronto, attraverso il controllo sulle direzioni di sviluppo generale della società, con le altre serie storiche. Sarà così possibile leggere come dello stesso segno la contemporanea ripresa di vigore sia della letteratura in lingua romanza che di quella latina e volgare; sia il diffondersi del protoumanesimo dei *dictatores* che quello dell'aristotelismo dei medici<sup>15</sup>. Ma legittima quanto detto l'adozione del termine di riduzione comune delle varie serie storiche (in questo caso il «decollo» dell'anno Mille) a cesura valida per tutte? Quando ci si chiede quale possa essere il miglior termine «a quo» per una storia dell'arte italiana non si può non tornare ad un livello «linguistico» specifico. Altra cosa è la rimessa in moto di una dinamica della produzione e del consumo, anche di oggetti d'arte, sul territorio italiano, che è perfettamente parallela e confrontabile, anzi meglio, integrabile, nella dinamica economica, altra cosa gli effetti cumulativi di questa dinamica a livello qualitativo, tali da indurre all'abbandono di una tradizione figurativa secolare ed all'adozione di soluzioni nuove e non confrontabili, a livello linguistico specifico, con le precedenti. Altra cosa è importare prodotti d'arte, o anche produrre oggetti simili a quelli di importazione, altra produrne in proprio di originali. Altra cosa, insomma, riconoscere che le opere d'arte, in quanto prodotti del lavoro umano, sono «prodotti come tutti gli altri», nel senso che obbediscono, come tutti gli altri, alle leggi di mercato, altro credere che esse siano prodotti «uguali» a tutti gli altri.

*6. Il momento iniziale della storia dell'arte italiana: il primo Trecento.*

Tornando ora al punto da cui avevamo preso le mosse per questa nostra digressione, e cioè alla questione della



assunzione o meno dell'arte romanica della valle padana a momento iniziale dello sviluppo dell'arte italiana, possiamo dire quanto segue.

Nel corso dei secoli XII e XIII si assiste sul territorio italiano al confronto tra due mondi, due concezioni artistiche che pur derivando in parte da comuni origini, sono in realtà profondamente contrapposte, quella dell'arte romana di Occidente, e quella della tradizione orientale bizantina. La valle padana per tutta la sua parte occidentale e centrale (corrispondente, grosso modo, a Piemonte, Lombardia ed Emilia) partecipa in ogni momento agli sviluppi del mondo romanzo. Certo essa, rispetto all'area bizantina, è, verso il Veneto e la Romagna, terra di frontiera: ma agli scambi partecipa non come mediatrice, ma come parte in causa, dalla parte della Francia e della Germania.

L'arte italiana nasce invece in un'altra zona di confine, la Toscana e nasce al momento della sintesi, come soluzione nuova, e solo allora, tra continuità classico-bizantina ed innovazione barbarico-gotica. La soluzione razionalistica fiorentina (che è neoclassica e gotica insieme e trova la sua sintesi nella tridimensionalità e spazialità giottesche) è la formula che dà inizio ad una tradizione nuova, già in qualche modo «italiana».

Per poter propriamente parlare di un'arte italiana bisogna insomma attendere le soluzioni proposte da Giotto e dagli artisti della sua generazione, così come per poter propriamente parlare di una lingua letteraria italiana occorre attendere, senza per questo mettere in discussione la vitalità delle parlate romanze dell'Italia settentrionale, quella di Dante e della sua Sintesi originale di tradizioni diverse che caratterizza, in questi stessi anni, anche, cambiando arte, la nascita dell'architettura «gotica» dell'Italia centrale o, spostandosi su terreno ancora diverso, la nascita dell'ars nova musicale. «Come lo stil novo dantesco si contrappone, anche

sotto l'aspetto musicale, alla lirica provenzale, dalla quale pure deriva, come qualcosa di assolutamente nuovo e autonomo, ed è fundamentalmente diverso anche dal *Minnesang* tedesco, così anche le cattedrali toscane di Siena, Orvieto e Firenze, si contrappongono alle cattedrali gotiche tedesche e francesi. Sono chiese gotiche, ma di un gotico sui generis, lontanissimo dallo spirito francese» ha scritto un grande storico che, per essere bilingue, poteva fare bene il confronto<sup>16</sup>. Quello che insomma ci dice la storia della cultura, e quella dell'arte in particolare, non contraddette in questo dalla storia economica, è che il momento rivoluzionario di massima vitalità, espansione, dinamismo è da porre negli anni 1290-1320. È stato quello un trentennio fortunato per la storia non solo artistica del nostro paese in cui alcune zone dell'Italia centrale, e Firenze in primo luogo, si trovarono a svolgere una funzione che fu di avanguardia in senso assoluto e nei confronti dell'intero mondo occidentale. E non deve importare poi molto se in questo campo la corrente storiografica conservatrice di cui si parlava poco sopra crede di aver identificato il terreno favorevole per le proprie ultime prove in difesa del primato romano. Non sono più gli anni del primo Medioevo, in cui la scarsità stessa dei dati a disposizione facilita in un certo senso il lancio di ardimentosi ponti storiografici (a puntellare i quali può bastare, a volte, lo spostamento di data di una singola opera)<sup>17</sup>; qui i dati storici, storico-economici, storico-artistici non mancano, e sono tutti dati che convergono a dimostrare in modo non confutabile che il ruolo di centro delle innovazioni, di grande metropoli commerciale, bancaria, manifatturiera, fu allora ricoperto da Firenze e non da Roma dove il papato si limitò a mettere a frutto per i propri fini politico-religiosi i prodotti della città toscana. Cimabue prima, poi Arnolfo e Giotto sono stati chiamati a servizio dei papi



perché gli artisti locali non erano in grado di soddisfare da soli alle loro esigenze. Jacopo Torriti, Cavallini, Conxolus, Giovanni di Cosma, sono lí a dimostrare non già che dalla tradizione medievale romana è rinata l'arte italiana, ma – fatto non certo privo di interesse – che Roma fu subito conquistata dal nuovo linguaggio figurativo elaborato dai fiorentini<sup>18</sup>.

La misura e la qualità del fenomeno, sebbene siano da tempo chiari nelle grandi linee agli storici dell'economia (è appena il caso di richiamare i dati della demografia, della produzione manifatturiera, degli investimenti bancari, dell'edilizia) stentano ad essere recepiti in tutta la loro enormità dagli storici dell'arte, ancora largamente condizionati, quelli conservatori dal mito della perfezione rinascimentale, e quelli «progressisti» dalla spinta mercantile che, esaurite le miniere dei «primitivi», orienta le ricerche e le preferenze attuali verso secoli piú tardi (dal Sei all'Ottocento) che sono piú larghi fornitori di merci in libera circolazione<sup>19</sup>. Sebbene già Roberto Longhi (che pure di Seicento se ne intendeva) amasse definire il Trecento «il piú gran secolo dell'arte italiana», è solo negli ultimi tempi che le ricerche stanno evidenziando nei dettagli questa realtà e mettendo contemporaneamente in luce lo squilibrio fortissimo tra la situazione nei primi anni del secolo e quella di tutto il periodo successivo.

La storiografia di ispirazione positivista, vittima inconscia di una concezione meccanicistica del tempo storico, aveva cercato di distribuire omogeneamente le opere sopravvissute su tutta l'estensione cronologica disponibile. Essa partiva dalla premessa non dimostrata e nemmeno enunciata che la densità della produzione artistica tenda naturalmente a disporsi in modo uniforme. Ma la ricerca storica sistematica ed analitica condotta negli ultimi tempi su settori sempre piú ampi della produzione artistica trecentesca pervenutaci, dimo-

stra l'infondatezza di quella sistemazione cronologica e documenta invece come essa sia inegualmente distribuita sia cronologicamente che topograficamente. Per limitarsi, in prima istanza, a considerazioni puramente quantitative, se l'affievolirsi, nel corso del secolo, della produzione di alcuni importanti centri (Genova, Pisa, Roma) e la sparizione di quella di altri (Rimini) erano state da tempo osservate, è solo ora, riconosciuta l'autonomia produttiva, all'inizio del periodo in esame, anche di centri «minori» come Lucca, Arezzo e Pistoia, Volterra, Orvieto, Assisi, Spoleto, Gubbio e L'Aquila, ecc., che possiamo misurare appieno il significato di impoverimento che rappresentò, col passare degli anni, il concentrarsi della produzione nei futuri «capoluoghi» (Firenze, Siena, Perugia). Incominciamo insomma ad intravedere un passaggio da una fase di produzione estremamente ricca, variata e diffusa, ad una più ristretta e più concentrata<sup>20</sup>.

Ma per venire anche al livello specifico, qualitativo. È un fatto che la massima parte dei «capolavori» dell'arte trecentesca (ricordiamo i cicli di affreschi di Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti nella Basilica di Assisi, quello di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, quello del «Barna» a San Gimignano) stanno subendo retrodatazioni impressionanti, e la stessa sorte sembra dover toccare ad interi blocchi di opere, costituenti il catalogo di personalità di primo piano quali i fiorentini «Maestro del Codice di san Giorgio» e «Maestro daddesco», o i bolognesi «Dalmasio» e «Pseudo Jacopino» sulla scia di quanto era già successo al «Maestro di Figline» passato da «orcagnesco» a «giottesco» con un balzo cronologico all'indietro di circa mezzo secolo. Il che sta ad indicare che la maggior parte delle più clamorose «invenzioni» di stile, propriamente artistiche, trecentesche, vanno fatte risalire agli anni a cavallo dei due secoli ed immediatamente successivi.

La controprova la possiamo vedere, se si vuole, nella rivalutazione recente di datazioni precoci apparse fino a qualche tempo fa, sorprendenti, se non proprio inaccettabili, per la «incredibile» modernità dei tratti stilistici. Possiamo ricordare il ritratto di Bruno Beccuti in Santa Maria Maggiore di Firenze, considerato, a causa del suo forte realismo opera quattrocentesca, e che è invece stato eseguito, con ogni probabilità negli anni 1317-23, da Tino di Camaino<sup>21</sup>; o la tomba di san Simeone di Marco Romano a Venezia, eseguita verso il 1317, e giudicata in passato, a causa della maturità degli esiti del suo naturalismo gotico, dei tempi di Matteo Raverti, mentre invece lega benissimo con altre opere anch'esse straordinariamente «quattrocentesche» ma degli inizi del Trecento, per esempio il celebre ritratto in piedi, cosiddetto *Ranieri del Porrina*, del Duomo di Casole d'Elsa. E della difficoltà della critica a collocare tra Due e Trecento il plasticismo risentito (quasi già alla Piero della Francesca, Giovanni di Francesco, «Maestro di Pratovecchio»), del Maestro di Figline abbiamo detto. Tutte «anticipazioni» (al pari della «prospettiva» o degli «scorci» giotteschi) di sviluppi di là da venire e sul cui più vero significato sarà bene intendersi.

7. *Il momento iniziale della storia dell'arte italiana: lo sviluppo interrotto.*

Si osserva infatti, di solito, fra gli storici dell'arte, e proprio per la non chiara coscienza dei due diversi piani su cui deve essere tenuta l'analisi, una curiosa distorsione ottica per cui, proprio a livello «qualitativo», l'importanza di un artista viene considerata tanto maggiore quanto più a lungo sopravvive lo stile cui la sua opera ha dato origine (in tali casi si parla di «largo seguito», «esperienza determinante per più decenni» e simili; in

caso contrario di «esperienze abortite», «senza seguito», e così via) quando, a rigor di termini, sulla faccenda del «seguito», l'artista ha comunque, dopo morto, poca o nessuna responsabilità. La lunga sopravvivenza di uno stile, infatti, lungi dal poter essere attribuita a merito del fondatore, può solo indicare scarsa voglia o capacità di rinnovamento da parte dei seguaci, ed è quindi probabile che sia, anziché segno di una sorta di prepotenza postuma di una grande personalità, sintomo di un affievolirsi della dinamica sociale, di crisi di ristagno, depressiva. La cultura è viva, e si rinnova rapidamente, quando la società è dinamica; ed in tali circostanze cambiano rapidamente anche gli artisti, adottando successivamente «stili» diversi: così hanno fatto, negli anni che ci interessano, Nicola Pisano e Giotto, così faranno, in epoche successive, Bellini e Tiziano, o Caravaggio. Se il dinamismo economico-sociale continua a mantenersi vivace dopo la morte del maestro, egli, per grande che sia, viene «superato» (è il caso della sequenza Bellini-Giorgione-Tiziano); il prolungarsi del dominio di uno stile avrà quindi ogni probabilità di significare, al contrario, ristagno. È quanto vedremo subito per il prolungarsi del «giottismo» a Firenze fino alle soglie del Quattrocento, e più tardi, a Venezia, per il prolungarsi del pittoricismo tizianesco, o a Bologna dell'idealismo reniano per quasi tutto il Seicento.

In quest'ottica quelle che, nell'arte del primo Trecento ci appaiono «anticipazioni» sono forse soltanto altri sintomi di «sviluppo interrotto». Come se solo nel Quattrocento si riuscisse a riprendere, a Firenze, un discorso lasciato a mezzo quasi un secolo prima.

Una volta riaffermata, infatti, come si deve, l'assoluta originalità del rinnovamento delle forme di rappresentazione che ha luogo a Firenze e in Toscana fra Due e Trecento, e ricordata la eccezionale vigoria e rapidità della prima travolgente espansione delle nuove conce-

zioni artistiche, per cui Arnolfo a Roma, Firenze e Orvieto; Giovanni Pisano a Pisa, Genova, Pistoia, Perugia e Siena; Giotto ad Assisi, Roma, Rimini, Padova, Napoli, Bologna e Milano; e poi i loro primi seguaci senesi, Memmo di Filippuccio a Pisa e San Gimignano, Tino di Camaino a Pisa, Firenze, Siena e Napoli, Pietro e Ambrogio di Lorenzo e Simone di Martino, oltre che a Siena, ad Assisi, Orvieto, Napoli; e poi ancora Pietro Cavallini a Roma e Napoli, Buffalmacco a Pisa, Arezzo e Bologna, e gli umbri, i riminesi e gli altri settentrionali, bolognesi e lombardi; conquistano di slancio alla nuova lingua, nel lasso di non piú di trent'anni, quasi tutta la penisola, esclusi solo il Piemonte, alcune parti della Lombardia, Venezia città e l'estremo Mezzogiorno; una volta ricordato tutto questo bisogna però subito aggiungere che tale conquista si rivelò ben presto incompleta, e non tanto per non aver raggiunto i «confini naturali» d'Italia, ma come compattezza e come spessore. L'assimilazione risultò faticosa e ricca di ritorni al passato. Anche nei massimi centri di diffusione delle nuove dottrine artistiche, Firenze e Siena, non è difficile veder riaffiorare in molti artisti il sostrato duecentesco. Soprattutto l'irrazionalismo, l'impressionismo fantastico, il naturalismo frammentario del linguaggio gotico francese continueranno a lungo ad apparire anche in Italia, ed a Firenze stessa, una alternativa possibile rispetto alla rigorosa costruzione dei corpi e dello spazio, alla razionale logica narrativa proposte dai grandi della generazione eroica.

#### *8. 1348: la crisi di metà secolo.*

Sono forse soprattutto questi i sintomi che ci permettono di riconoscere anche a livello della produzione artistica i segni premonitori della rovinosa crisi di metà

secolo che ebbe a suo apice e macabro coronamento la peste nera del 1348, e che si era chiaramente rivelata, prima come crisi di produttività, poi come crisi politica e finanziaria già a partire dagli anni '30<sup>22</sup>.

Può il 1348 essere assunto come termine di periodizzazione anche per la storia artistica, e se sí, in che senso? Qui il problema della correlazione tra periodizzazione storico-artistica e periodizzazione storica generale che si era posto a proposito delle origini si ripresenta in un certo senso invertito di segno. Lí ad una ben consolidata tradizione in ambito specifico che indicava un salto qualitativo alla fine del Duecento e in Toscana, sembrava contraddire, almeno parzialmente, la tendenza di alcuni storici dell'economia a risalire nel tempo addirittura fino ai primi sintomi di ripresa dell'agricoltura, verso l'anno Mille. Qui, al contrario una cesura catastrofica a livello strutturale non sembra cosí immediatamente riconoscibile in ambito specifico, dove abbiamo da constatare, anzi, una sostanziale continuità di discorso per tutta la durata del secolo. E c'è da dire che anche i tentativi degli storici eccellenti dell'arte fiorentina (dallo Antal al Meiss al Boskovits) che si sono affannati a descrivere in positivo i cambiamenti di stile di metà secolo non riescono a convincere del tutto, vistosamente influenzati in partenza, come sono, da ciò che appunto si sa (da fonti non specifiche) sulla società fiorentina ai tempi della morte nera<sup>23</sup>. In realtà il principale cambiamento che possiamo registrare nella produzione artistica toscana verso la metà del secolo consiste, e non è un paradosso, nel fatto che cambia ben poco; o per essere piú precisi, nella vistosa diminuzione del tasso di cambiamento. La cultura che era stata la principale promotrice di innovazioni a getto continuo ad uso di tutta Italia, anzi dell'intera Europa, sembra rinchiudersi su se stessa e nella contemplazione della propria recente gloriosa tradizione. I cinquant'anni appena



trascorsi cominciano ad assumere i colori mitologici dell'età dell'oro. Le modifiche che si possono rilevare a livello dello stile sono quelle tipiche di chi vuol mantenere una tradizione; irrigidimento delle formule figurative, meccanizzazione dei processi esecutivi, ripetizione iconografica o di «tòpoi» figurativi congelati, repliche pressoché invariate di opere dell'epoca d'oro. È questo il caso delle botteghe di Taddeo Gaddi e dell'Orcagna, di Andrea Bonaiuti e Niccolò Gerini a Firenze, di quelle di Segna di Bonaventura, di «Bartolomeo Bulgarini», Andrea Vanni, Giacomo di Mino del Pellicciaio, Bartolo di Fredi a Siena.

Che sia stato proprio il confronto con la dinamica generale dei fatti sociali (e non il puro esame delle forme artistiche) a suggerire il 1348 come snodo cronologico mi sembra del resto la ragione che meglio rende conto di errori come quello di datare *Il Trionfo della Morte* del Camposanto pisano nella seconda metà del secolo (perché di soggetto «pestilenziale») quando è stato convincentemente dimostrato che appartiene invece agli anni '30<sup>24</sup>; o di interpretare in senso mistico neomedievale la diffusione di un soggetto nuovo come la *Madonna dell'Umiltà*<sup>25</sup>: quasi che lo scendere dal trono per sedersi per terra, su un praticello fiorito o su di un cuscino, non possa significare invece, per la madre di Dio, un avvicinamento, in senso «affabile» e cordiale, al mondo degli uomini, su una linea, nonché teologica e neomistica, piuttosto laica e profana, anche se, certo, non «popolare». Inserendosi cioè perfettamente, come ulteriore logico sviluppo, nella corrente di realismo profano inaugurata da Giotto e proseguita, in questo caso, soprattutto da Simone Martini, corrente che, come vedremo subito, trovò le strade per svilupparsi assai bene anche oltre il crinale della «peste nera», e non tanto per le difese precocemente accademiche degli artisti surricordati, quanto per l'apporto decisivo, a Firen-

ze stessa, di un artista proveniente da fuori, Giovanni da Milano. È lui, infatti, che influenzando pittori come Puccio di Simone e lo stesso nipote di Giotto, Giottino, dà il massimo contributo a mantenere viva, e non imbalsamata, la nuova linea di tendenza inaugurata all'inizio del secolo<sup>26</sup>.

Né l'origine non locale dell'innovazione, e la sua provenienza dalla Lombardia, può essere considerato fatto di poco conto. Essa sta a dimostrarci che, in coincidenza con la cesura di metà secolo (che in questo soprattutto è, quindi, anche per la storia dell'arte segno di svolta) è avvenuto uno scambio delle parti; per cui l'area padana, convertita da meno di mezzo secolo, ma con entusiasmo (è un letterato, il Dionisotti, a ricordarci che la toscanizzazione figurativa della padania precede quella linguistica)<sup>27</sup> alla nuova arte toscana, è passata nel ruolo di protagonista. E sarà allora il caso di ricordare, piuttosto che il calo della produzione a Firenze, o le sue crisi sociali, il fatto che «la valle padana non fu colpita dalla generale crisi secolare che colpì le campagne europee a partire dal primo decennio del secolo XIV», riuscendo anzi a dimostrare una singolare capacità «di resistere alla lunga crisi del secolo XIV e di prolungare quindi la sua eccezionale espansione demografica ed economica fino alla fine del Quattrocento»<sup>28</sup>. Il che equivale a dire che l'autocritica con cui la storiografia italiana ha, a partire dal libro del Toesca del 1912<sup>29</sup>, ma soprattutto negli ultimi trent'anni, integrato, ridimensionato e corretto il punto di vista toscanocentrico del Vasari (non seguita, in questo, dalla ben più tradizionalista storiografia di lingua tedesca, e, soprattutto, inglese) rende possibile, tra l'altro, una migliore sincronizzazione con quanto ci è noto (peste nera a parte) delle vicende economiche e sociali delle varie parti della penisola. Una constatazione che, a sua volta, rafforza la nostra convinzione che la «italianizzazione» della valle padana nei secoli dal Tre



al Cinquecento rappresenti in senso assoluto la principale vicenda della storia dell'arte italiana cui gli artisti del Nord partecipano da questo momento a pieno titolo. Il passato naturalistico-espressionistico continuerà ancora a riaffiorare più volte, come sostrato, ma oramai sempre e comunque inserito nelle nuove strutture linguistiche. I grandi protagonisti della cultura «lombarda» non saranno coloro che si rifiuteranno a questa nuova integrazione, continuando a parlare dialetto, ma, appunto, i Giovanni da Milano e i Tommaso da Modena, e poi i Foppa e i Bramantino, i Correggio e i Parmigianino, i Lorenzo Lotto e i Savoldo, fino ad Annibale Carracci (per non parlare, per ora, dei veneziani), che tutti diversi fra loro (malgrado le viscere e il sangue che qualcuno vorrebbe comuni) portarono volta a volta il loro variato contributo a una vicenda unitaria e sempre diversa, quella della storia dell'arte italiana.

I diagrammi di sviluppo della produzione artistica in Italia centrale ed in Italia settentrionale risultano, così, differenziati; il primo presentandosi con una impennata seguita da un rallentamento dopo gli anni '30, che diviene quasi un arresto subito dopo il '48 (è curioso che si possa ancor oggi affermare che nella «terribile epidemia» «nessun architetto, pittore o scultore famoso perse la vita»<sup>30</sup> – a meno che dai «famosi» si intenda escludere Andrea da Pontedera, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Bernardo Daddi, Maso di Banco, Francesco Traini, artisti tutti la cui documentazione, al pari di quella di tanti altri, si arresta significativamente al 1348; o a meno che si attenda di ritrovare i certificati del medico legale!), e da una ripresa prima lenta e poi sempre più accentuata a partire dagli anni '70; il secondo come una vigorosa e continua ascesa che prosegue senza notevoli scosse, al di là del crinale del rammodernamento stilistico, lo sviluppo duecentesco. Le due linee verranno a confluire nell'ultimo trentennio del secolo quando parrà

per un lungo momento che la nuova variante del linguaggio moderno, alla cui formazione la valle padana ha contribuito in modo determinante, il cosiddetto «gotico cortese» o «internazionale» stia per conquistare, con l'Europa intera, anche la Toscana (attività fiorentina di Starnina, primo periodo del Ghiberti, Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano, Masolino).

Nel sostanziale parallelismo dell'andamento di questi due diagrammi con quelli delle aree economiche corrispondenti, anche le «eccezioni» rilevabili si configurano appunto come tali, richiedendo, ad intenderle, spiegazioni particolari.

Notevole soprattutto, nell'Italia settentrionale, il caso eccentrico di Venezia, che già nel corso del Duecento aveva raggiunto il massimo della potenza, e l'aveva raggiunto proiettandosi totalmente verso l'Impero d'Oriente, la quale assume, nel momento in cui l'ondata di innovazioni di provenienza toscana investe l'Italia settentrionale, una posizione conservatrice, stentando a staccarsi da quella cultura bizantina di cui, oramai da più di un secolo, più che comprimaria è protagonista. Né il fatto che la più vicina rivale sulla terraferma, la rigogliosissima Padova, diventi, a partire dalla Cappella degli Scrovegni, la vessillifera delle novità, deve aver contribuito a farglielo accogliere con simpatia. Così, fra le due varianti del nuovo linguaggio, giottesca e gotica, sembra avvicinarsi cautamente alla seconda, assorbendola lentamente attraverso la sua variante emiliana (Paolo Veneziano, Lorenzo Veneziano).

Il processo pare tuttavia abbastanza rettilineo e, durante il secolo, in continuo consolidamento, finendo con il configurare un andamento dello sviluppo che, a parte la lentezza dell'avvio, non è poi molto diverso da quello delle altre città dell'Italia settentrionale; con le quali Venezia viene a porsi in sintonia nello scorcio di secolo quando riesce anch'essa a partecipare con una

voce originale al grande corale del «gotico internazionale» (Niccolò di Pietro, Jacobello del Fiore)<sup>31</sup>.

In Italia centrale, coinvolta anche nei centri maggiori (non solo Firenze e Siena, ma Pisa, Perugia, Roma) nella crisi recessiva, la piú notevole eccezione è quella di Orvieto, che pare superare senza danni la metà secolo, e la cui scuola pittorica sembra anzi proprio a partire dagli anni '60 acquisire una forza di espansione che prima le era mancata (Ugolino di Prete Ilario, Piero di Puccio, Cola Petruccioli). Un fatto la cui spiegazione sarà forse da cercare nella decisione del cardinal Albornoz, legato addetto alla «riconquista» dello Stato pontificio, di stabilirvi la propria corte dandole così temporaneamente (1354-67) una importanza politica e, di conseguenza, economica e culturale, quale non aveva mai avuta. In questo senso Orvieto si presta anzi ad essere additata come un primo esempio di un fenomeno che, nella storia dell'arte italiana, ricorre altre volte. Quello per cui, in una situazione di generale riflusso, i centri che riescono a mantenere una prosperità relativa acquistano, per contrasto, uno spicco positivo assai maggiore e, di conseguenza, una funzione di attrazione per gli artisti ed anche, in misura variabile secondo l'entità del fenomeno, di esempio e guida culturale.

#### *9. Tempi duri ed investimenti nella cultura.*

Con quanto finora osservato siamo anche venuti di fatto a prendere posizione, dal nostro punto di vista di storici dell'arte, nella famosa disputa sulla periodizzazione del «Rinascimento» che ha agitato le acque degli studi soprattutto negli ultimi venticinque anni<sup>1</sup>, sostenendo – in contrasto con un punto di vista largamente diffuso – che la retrodatazione proposta da certi storici dell'economia del momento di piú impetuoso incre-

mento ed allo stesso tempo di piú chiara rottura con il passato dall'inizio del Quattrocento alla fine del Duecento non è affatto incompatibile con lo stato attuale delle nostre conoscenze sulle condizioni della produzione artistica in Italia centrale in quegli anni. Sempre, naturalmente, che si tengano presenti le differenze fondamentali di comportamento delle due differenti serie storiche: e cioè essenzialmente il differente rilievo dei tempi brevi e medi (nell'ambito di lunghezza delle generazioni umane) per la prima, e dei tempi lunghi (soprattutto per la sua base produttiva fondamentale: l'agricoltura) per la seconda: il che si traduce nelle differenti rilevazioni del punto di inversione di tendenza, o di decollo; senza che questo voglia dire, nel modo piú assoluto, rinuncia a vedere la solidarietà sostanziale dei fenomeni, o ricorso a quell'estrema risorsa del determinismo che è l'«esausta teoria dei ritardi culturali»<sup>2</sup>.

Rimane da discutere il significato da dare al cosiddetto «primo Rinascimento», e cioè alla fase di rinnovamento stilistico che ha origine a Firenze nel primo trentennio del Quattrocento, e si diffonde quindi per tutta Italia; ripetendo in questo, in un certo senso, e ribadendo, il tracciato della precedente ondata toscana primo-trecentesca.

Se la nostra impostazione è corretta, sarà possibile, ragionando sulla stessa linea, cercar di dar risposta anche a quello che, dal nome dello storico dell'economia che ha avuto il merito di rendere esplicita, per quanto si riferisce al Rinascimento, la contraddizione tra le due diverse tradizioni storiografiche (storico-culturale e storico-economica), potremmo chiamare il «paradosso di Lopez».

La linea di ragionamento del Lopez è nota, e può essere così riassunta: al periodo di massima espansione economica (la «rivoluzione commerciale» del Medioevo)

corrisponde un grande periodo di fioritura artistica (il romanico e il gotico), invece il Rinascimento, massimo sviluppo della civiltà artistica occidentale, coincide con un periodo di depressione economica. Dobbiamo perciò ammettere: 1) che le due serie di fenomeni, anche su tempi lunghi, non si sviluppano necessariamente in parallelo; e 2) che il rapporto economia-cultura può assumere forme diverse e contraddittorie fino al punto limite di una cultura in espansione in una società stagnante o addirittura in crisi recessiva. In particolare il Lopez suggerisce per spiegare la superiorità della produzione artistica «rinascimentale» (quattro e cinquecentesca) che in questo periodo una società più povera abbia investito proporzionalmente di più nella cultura e nell'arte.

A noi pare che anche senza entrare nel merito delle obiezioni che alla teoria della depressione rinascimentale sono venute da parte di storici dell'economia (Cipolla, Romano), il ragionamento del Lopez sia in parte viziato dall'accettazione, quali presupposti indiscutibili, di un paio di pregiudizi che per il fatto di provenire proprio dal campo a lui meno familiare della storiografia artistica esigono viceversa il nostro intervento<sup>3</sup>. Il primo è quello (risalente all'apologetica vasariana) dell'esistenza di una linea di progresso artistico rettilineo che, per gradini successivi, porti da Giotto a Masaccio e a Michelangelo; progresso in cui ogni gradino è superiore in assoluto, qualitativamente, a quello precedente. Concezione che era servita perfettamente al Vasari in pro della sua tesi, che era quella di dimostrare la superiorità della produzione artistica contemporanea (cui egli era direttamente interessato) su quella di tutte le epoche precedenti, ma che si è trovata in seguito rinsaldata soprattutto dall'altro pregiudizio, di carattere naturalistico, secondo cui – come abbiamo già accennato – gli stili (fatti uguali alle specie) sono considerati tanto migliori, più vigorosi, quanto più a lungo sopravvivono.

Cosicché, anche in questo caso la relativa stasi (lunga sopravvivenza del «manierismo» in pittura e scultura, e, soprattutto, dello «stile classico» in architettura) è stata considerata come indice positivo di vitalità, anziché, come sarebbe stato giusto, come segno di mancato rinnovamento della produzione, quindi di ristagno.

Una volta cioè respinta la pretesa di giudicare i risultati artistici di un'epoca con l'ottica dei posteri anziché con quella che le è propria, ed imparato a leggere nel senso giusto il significato «economico» dei fatti artistici, non sembrano sussistere ragioni di principio per non considerare la produzione artistica, poniamo, del Cinquecento, complessivamente «inferiore» (poniamo per un momento che lo sia) a quella del Due e del Trecento, o viceversa. Non è cioè metodologicamente corretto escludere «a priori» che alla «depressione» economica (relativa) del Quattro e del Cinquecento corrisponda una parallela (relativa) «depressione» artistica fra i cui risultati siano da annoverare appunto, insieme a tutto il resto, Masaccio e Giovanni Bellini, Michelangelo e Tiziano. Senza per questo essere costretti ad immaginare un sistema di investimenti nella cultura che «capovolga» il segno del rapporto tra i due livelli, per cui ad una economia «meno» sviluppata corrisponda, quasi per compensazione (o consolazione) un'arte «più» sviluppata.

A prima impressione sembrerebbe sempre valida, anche per noi, la equilibrata conclusione del vecchio Luzzatto, quando avvertiva che «se si può parlare – per il Quattrocento italiano – di decadenza nel senso di perdita di una posizione di monopolio e di minor forza di espansione e di conquista, si cadrebbe invece in errore se il termine di decadenza si volesse usare in senso assoluto, di una vera diminuzione nel volume e nel valore della produzione e degli scambi»<sup>4</sup>, conclusione rafforzata più recentemente dagli interventi di Ruggiero Romano il quale opportunamente ricorda il peso minimo che i set-



tori di avanguardia (manifattura, commercio internazionale) cui si riferiscono di preferenza gli storici, avevano nell'insieme dell'economia del tempo; sebbene sia opportuno ricordare, per quanto piú direttamente ci riguarda, che anche la produzione artistica, almeno per quel tanto che si configura come voluttuaria e di lusso, proprio a quei settori d'avanguardia appare piú strettamente connessa.

Questi ultimi accenni alla discussione in corso tra gli storici dell'economia serve a farci capire che quando dal discorso di metodo (che può anche essere utilmente tenuto su di un piano paradossale) cerchiamo di passare a quello di merito, dobbiamo semplicemente riconoscere che le nostre conoscenze attuali non ci permettono di fornire risposte attendibili. Mancano soprattutto analisi del significato, in termini economici, della produzione artistica. Anche i dati quantitativi che pure sarebbero a nostra disposizione (quantità delle opere pervenute, costi delle medesime e di quelle non pervenute quali risultano dai contratti, dimensioni degli edifici, estensione delle città) sono stati fino ad oggi valutati in modo del tutto impressionistico, senza alcuna forma di elaborazione scientifica seria. Difficile, in queste condizioni, sostenere che nel corso del Quattrocento si sia investito, in cifre assolute ed in percentuale di piú in opere d'arte che non durante il Trecento, difficile anche sostenere il contrario. Ciò che non è dubbio è che si sia, in molti se non in tutti i casi, investito in modo diverso.

Lo vediamo, se non altro, dalla differente collocazione geografica delle chiese di maggior mole (Duomo di Milano, Certosa di Pavia; a Firenze l'impegno maggiore consiste nel cercare di portare a termine il Duomo, impostato alla fine del Duecento), dal rallentamento dello sviluppo edilizio di tanti centri abitati (Volterra, San Gimignano, Orvieto, Spoleto, Gubbio, ecc.) che

non per nulla hanno mantenuto fino ad oggi un aspetto sostanzialmente «medievale» o, meglio, «trecentesco», cui si accompagna l'imponente rinnovamento dell'edilizia abitativa (soprattutto di quella dei ceti dirigenti) in altre città (Firenze, Siena, Venezia, Ferrara). In altro campo, è stato più volte osservato il significato di «tesaurizzazione» che ebbe, verso la fine del secolo, il diffondersi della moda delle gemme incise e, in generale, dei piccoli oggetti da collezione privata. Tuttavia è difficile dire se Palazzo Strozzi sia costato in termini reali di più di Palazzo Vecchio, Palazzo Medici abbia costituito uno sforzo finanziario maggiore delle case dei Peruzzi, o se Lorenzo de' Medici e i suoi simili abbiano investito in gemme e in gioielli di più o di meno di quanto in oreficerie sacre ed in miniature avessero speso – direttamente o per il tramite degli ordini religiosi – i mercanti fiorentini o bolognesi del primo Trecento. Dobbiamo, credo, limitarci per ora al ragionamento opposto: la differente distribuzione geografica ed i caratteri diversi (per esempio la più volte constatata maggiore «profanità») della produzione artistica quattrocentesca postulano un diverso modo di distribuire gli investimenti nel settore, e richiedono una serie di ricerche per accertarne i meccanismi. Quanto poi a stabilire se la massa degli investimenti sia stata non in assoluto ma proporzionalmente maggiore, questo è un quesito squisitamente storico-economico, che implica un'analisi globale e comparativa di tutti i settori dell'economia e delle loro reciproche relazioni, la cui conclusione temo sia ancora più lontana. Ma anche dopo che lo studio approfondito dei bilanci pubblici e privati nel corso del periodo in questione avrà dato tutti i risultati che potrà dare, è difficile credere che, in ogni caso, essi possano assumere la rilevanza teorica che sembra voler loro attribuire il Lopez. Il quale, del resto, non rifugge dal portare in campo, accanto ai dati economici, argomenti di



carattere «soprastrutturale». Insistendo, per esempio, sul carattere chiuso ed essenzialmente aristocratico della società rinascimentale, sottolinea la mancanza di ottimismo della ideologia dominante, cercandovi una conferma indiretta alla sua tesi «depressiva»: «Gli atteggiamenti del Rinascimento sono tanti e così variati da sembrar quasi eludere ogni definizione. Ed è proprio per questo che il Rinascimento sembra a noi così moderno, perché fu altrettanto ricco e diversificato che la scena contemporanea. Un aspetto moderno tuttavia gli mancò. La maggior parte dei suoi rappresentanti mostrarono poco interesse e scarsa fiducia nel progresso dell'intero genere umano. Ed invero pare che questa idea sia sorella della espansione economica. L'ideale religioso del progresso dell'umanità dalla Città dell'Uomo verso la Città di Dio praticamente non sopravvisse alla fine della rivoluzione commerciale ed al fallimento delle rivolte sociali del Trecento. Nel periodo successivo anche gli uomini più devoti tendevano ad escludere definitivamente dalla Città di Dio gli infedeli, gli eretici, e spesso tutti quanti eccettuato un pugno di asceti cattolici o di militanti protestanti predestinati alla salvezza. L'idea laica del progresso dell'umanità attraverso la diffusione della civiltà e del sapere fu raramente accentuata prima del tardo Cinquecento, quando la stagnazione economica cominciò finalmente a rompersi. In mezzo ci sono circa duecento anni – il nucleo del Rinascimento – in cui qualsiasi speranza di progresso fu generalmente riservata non alle masse del volgo ma a singoli membri di una piccola élite, non agli irredemibili barbari ma ai migliori rappresentanti di gente scelta»<sup>5</sup>.

Non la si prenda per scetticismo sulle capacità degli «intellettuali» (scrittori e, a partire proprio da quest'epoca, anche certi artisti) di farsi carico delle aspirazioni e dei sentimenti dell'intera società (piuttosto, nel giusto senso, come cautela nei confronti di concezioni

monolitiche, anche per quanto riguarda le società del passato) ma la mia impressione è che, se veramente gli investimenti nella cultura fossero stati, in questo periodo, in termini assoluti, o anche solamente relativi, maggiori che nel passato, anche le ideologie veicolate dagli scritti e dalle opere d'arte avrebbero mostrato maggiori tracce di ottimismo «progressista».

10. *La ripresa tardo-gotica.*

Tutto questo per dire che alla fin fine l'articolazione del processo storico proposta dagli storici dell'economia (Sapori, Lopez, Miskimin) si presta anche meglio di quanto essi stessi non osino credere, ad essere trasferita, con le avvertenze di cui abbiamo detto, al livello della storia dell'arte. Anche qui, infatti, come per il periodo che comprende la seconda metà del Duecento e sbocca nel rinnovamento trecentesco, il salto qualitativo a livello specifico dello stile è preceduto da circa un trentennio (1380-1410) di generale ripresa della dinamica delle innovazioni.

Se infatti abbiamo proposto di leggere la cessazione di produzione di alcuni centri alla metà del Trecento, la riduzione di quella di altri, il conservatorismo dell'arte fiorentina degli anni 1348-70, come segni di recessione, non possiamo non leggere in senso opposto, come segno di relativa ripresa, ciò che avviene in Toscana nel trentennio successivo.

La nuova fioritura di attività artistica in centri relativamente minori che tornano ad esprimere personalità di notevole talento: Arezzo con il suo Spinello, che con la sua fresca narrativa ed i modi della sua carriera intercittadina (Pisa, Firenze, Siena) sembra precorrere il nuovo tipo di artista «internazionale»; Orvieto a sua volta esporta i Piero di Puccio (Pisa, Cetona, Perugia) e

i Cola Petruccioli (Perugia); Volterra ha il suo Francesco Neri; Lucca Giuliano di Simone e il Puccinelli; Pistoia Giovanni di Bartolomeo Cristiani, e perfino Montepulciano il suo Pietro di Domenico<sup>6</sup>. L'«esportazione» di talenti e di opere d'arte dai centri minori ai maggiori implica una più larga disponibilità di questi ultimi a fornire lavoro ai forestieri, indicazione che sembra confermata dall'attività toscana di artisti non italiani come Pietro di Giovanni Tedesco o il portoghese Alvaro Pirez.

Il rilancio, nelle città maggiori, di grandi progetti pubblici, da Orsanmichele alla Loggia dei Lanzi fino alle porte del Battistero ed alla cupola a Firenze, dalla Loggia di Piazza alla Fonte Gaia a Siena, sembra anche un segno di maggiori disponibilità finanziarie per le opere d'arte. D'altra parte, anche a livello di produzione «popolare» sembra di poter osservare un incremento quantitativo e qualitativo della produzione di artisti minori, spesso anonimi, ma a volte dotati anche di una certa personalità (si pensi a Cenni di Francesco, Lorenzo di Bicci, Michele da Firenze, Giovanni di Marco).

È da osservare che, anche in questo caso come per la produzione bizantineggiante del Duecento, il rinnovamento si manifesta anzitutto come ripresa di vitalità delle correnti stilistiche tradizionali. Sono i vecchi artisti che si avvantaggiano per primi del nuovo flusso di investimenti. A Firenze Alberto Arnoldi nella Loggia del Bigallo, Giovanni Fetti a Orsanmichele, Jacopo di Piero Guidi e Giovanni d'Ambrogio nella Loggia dei Lanzi, lavorano con impegno, ma su canoni del tutto tradizionali<sup>7</sup>; lo stesso si può dire, a Siena, per i collaboratori alla Loggia di Piazza, Bartolomeo di Tommé e Mariano d'Agnolo Romanelli che risalgono, idealmente, a Nicola Pisano<sup>8</sup>. Né, passando dalla scultura alla pittura le cose cambiano sostanzialmente. A Firenze giotteschi, sia pure in modo diverso, vollero essere sia Nardo di Cione

che Agnolo Gaddi o Niccolò di Pietro Gerini; così come martiniani si possono considerare, almeno nelle intenzioni, i senesi Taddeo di Bartolo, Gregorio di Cecco, Benedetto di Bindo.

Nella più giovane generazione, si fanno sempre più frequenti i casi di artisti che guardano al di là delle mura cittadine (si pensi ai senesi Martino di Bartolomeo, Lorenzo Monaco e Domenico di Niccolò dei Cori; ma anche a Jacopo della Quercia, Gherardo Starnina, Lorenzo Ghiberti). Per alcuni di questi si può, anzi, parlare di veri e propri viaggi di «aggiornamento culturale» fuori sede: di per sé un segno significativo del ritardo accumulato da Firenze e dalla Toscana nel trentennio precedente.

È solo a questo punto che la ripresa economica si traduce anche in innovazioni stilistiche autoctone, originali in senso proprio. È questo il momento in cui la tendenza si inverte di nuovo, e Firenze da importatrice di idee artistiche ridiviene (con Filippo Brunelleschi, Nanni di Banco, Masaccio, Donatello, Michelozzo, Luca Della Robbia) esportatrice. È questa una vicenda, di nuovo, esclusivamente fiorentina, che di nuovo come all'inizio del Trecento diversifica radicalmente, per almeno vent'anni, le vicende di Firenze e della Toscana da quelle dell'Italia settentrionale, dove continua vigorosa la fioritura del gotico internazionale, in Lombardia (da Michelino da Besozzo a Jacopino da Tradate agli Zavattari), nel Veneto (da Jacobello del Fiore al Giambono a Jacopo Bellini ed Antonio Vivarini) o in Emilia (da Giovanni da Modena a Michele di Matteo), ma anche nelle Marche (dove fioriscono i Sanseverino), nell'Umbria, dove lo stile cortese e raffinato dei lombardi è stravolto da Bartolomeo di Tommaso ad esprimere una violenta religiosità neomedievale, e nell'Italia meridionale<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, in «Romanità e Germanesimo», Firenze 1941, pp. 209-39.

<sup>2</sup> F. VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (c. 1400), in K. FREY, *Il libro di A. Billi*, Berlin 1892, pp. 73-75; G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze 1550; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, Bassano 1795-96.

<sup>3</sup> G. PROCACCI, *Storia degli italiani*, Bari 1968; C. L. RAGGHIANI e collaboratori, *L'arte in Italia*, Roma 1969.

<sup>4</sup> J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924; L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Firenze 1948.

<sup>5</sup> Cfr. G. C. ARGAN, voce *Arte*, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. I, Roma 1976, pp. 255-80 (268-70).

<sup>6</sup> G. BOLLATI, *L'italiano*, in *Storia d'Italia Einaudi*, vol. I, Torino 1972, p. 991.

<sup>7</sup> A. DELLA SETA, *Italia antica, dalla caverna preistorica al palazzo imperiale*, Bergamo 1921, Prefazione, 2<sup>a</sup> ed. 1928.

<sup>8</sup> F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte emiliana*, catalogo della mostra, Bologna 1970.

<sup>9</sup> S. BETTINELLI, *Risorgimento d'Italia, negli studî, nelle arti, e ne' costumi dopo il Mille*, Bassano 1786.

<sup>10</sup> H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915; 6<sup>a</sup> ed. München 1923, p. 241.

<sup>11</sup> H. W. JANSON, *Criteria of Periodization in the History of European Art*, in «New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation» published by the University of Virginia, vol. I, 1970, n. 2, pp. 115-22; cfr. anche *Sixteen Studies*, New York 1971, pp. 331-36.

<sup>12</sup> G. KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962 [trad. it. *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino 1976].

<sup>13</sup> E. GOMBRICH, *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, in «Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur», VI, 1937, pp. 3-4 [trad. it. in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino 1971, pp. 107-18 (115-16)]; cfr. G. PREVITALI, *Ernst H. Gombrich, conservatore viennese*, in «Paragone», luglio 1968, n. 41, pp. 22-40 (28-29). A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1951 [trad. it. *Storia sociale dell'arte*, 10<sup>a</sup> ed. Torino 1977]; E. GOMBRICH, recensione all'ed. ingl., «The Art Bulletin», marzo 1953 [trad. it. in *A cavallo di un manico di scopa* cit., pp. 131-43]. Ma tieni presente che nelle successive opere dello Hauser (*Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958 [trad. it. *Le teorie dell'arte*, 3<sup>a</sup> ed. Torino 1974]; *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen*



*Kunst*, München 1964 [trad. it. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, 2<sup>a</sup> ed. Torino 1967]; *Soziologie der Kunst*, München 1974 [trad. it. *Sociologia dell'arte*, Torino 1977]) si trova risposta indiretta, per lo piú soddisfacente, a molte delle osservazioni di principio del Gombrich.

<sup>14</sup> C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 77.

<sup>15</sup> P. O. KRISTELLER, *Renaissance Thought, The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains, A revised and enlarged edition of «The Classics and Renaissance Thought»* (1955), New York 1961; ID., *Renaissance Thought, II: Papers on Humanism and the Arts*, New York 1965.

<sup>16</sup> J. VON SCHLOSSER, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin 1923 [trad. it. *L'arte del Medioevo*, Torino 1961, p. 77].

<sup>17</sup> Vedi lo spostamento all'VIII secolo della tavola di Santa Maria in Trastevere (C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1961); la datazione al VI secolo, già proposta da C. Brandi, è ora riconfermata da M. ANDALORO, *La datazione della tavola di Santa Maria in Trastevere*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n. s., XIX-XX, 1972-73, Roma 1975, pp. 139-215.

<sup>18</sup> F. ZERI, *Un frammento su tavola di Pietro Cavallini*, in *Diari di lavoro* 2, Torino 1976, p. 6, giunge a parlare, per la corrente storiografica che sostiene il ruolo innovatore della cultura fiorentina anche rispetto a Roma, di «tristissimo episodio di teppismo culturale».

<sup>19</sup> R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, Berlin 1896-1927 [trad. it. *Storia di Firenze*, Firenze 1956-68]; F. ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*, London 1947 [trad. it. *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960]; H. A. MISKIMIN, *The Economy of Early Renaissance Europe, 1300-1460*, Englewood Cliffs (N.J.) 1969.

<sup>20</sup> Non è qui possibile ricordare i singoli contributi a questa corrente di studi, li si possono trovare in massima parte citati in L. BELLOSI, *Moda e cronologia, I: Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, e II: *Per la pittura di primo Trecento*, in «Prospettiva», rispettivamente, luglio 1977, n. 10, pp. 21-31 e ottobre 1977, n. 11, pp. 12-26.

<sup>21</sup> G. PREVITALI, *Un'arca del 1272 ed il sepolcro di Bruno Beccuti in S. Maria Maggiore di Firenze, opera di Tino di Camaino*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, pp. 81-89.

<sup>22</sup> E. FIUMI, *Fioritura e decadenza dell'economia fiorentina*, in «Archivio Storico Italiano», CXV, 1957, disp. IV, pp. 385-439 e CXVII, 1959, disp. IV, pp. 427-502; R. ROMANO, *La storia economica. Dal secolo XIV al Settecento*, in *Storia d'Italia Einaudi*, vol. II, 2, pp. 1813-1931. Inutile insistere sul valore comunque simbolico che ha l'assunzione di un termine «ad annum». Vi furono previsioni «scientifiche» della peste



nera, ed alcuni artisti particolarmente sensibili mostrano evidenti segni della «crisi» anche prima del 1348 (Ambrogio Lorenzetti).

<sup>23</sup> ANTAL, *Florentine Painting* cit.; M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton 1951, 2<sup>a</sup> ed. 1964; M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze 1975.

<sup>24</sup> L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974.

<sup>25</sup> MEISS, *Painting* cit., cap. VI.

<sup>26</sup> R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in «La critica d'arte», XXV-XXVI, luglio-dicembre 1940, pp. 180-81 [anche in *Opere complete*, VIII, 1, Firenze 1975, pp. 46-47].

<sup>27</sup> DIONISOTTI, *Geografia* cit., pp. 91-92.

<sup>28</sup> R. ZANGHERI, *I rapporti storici tra progresso agricolo e sviluppo economico in Italia*, in *Agrarian Change and Economic Development*, a cura di E. L. Jones e S. J. Woolf, 1969 [trad. it. *Agricoltura e sviluppo economico. Gli aspetti storici*, Torino 1973, pp. 43 e 45-46].

<sup>29</sup> P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai piú antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, 1912, ed. a cura di E. Castelnovo, Torino 1966.

<sup>30</sup> P. RENUCCI, *La cultura*, in *Storia d'Italia Einaudi*, vol. II, 2, Torino 1974, p. 1143.

<sup>31</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976; non mi pare, quindi, si possa affermare che Venezia sia stata «fino all'ultimo Trecento un'appendice culturale dell'Impero romano di Oriente» come ha fatto, ancora recentemente, F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia Einaudi*, vol. VI, Torino 1976, p. 65.