

FEDERICO ZERI

La percezione visiva dell'Italia e degli italiani
nella storia della pittura

Sommario

Simbolo e astrazione	3
Dalla nascita della prospettiva agli apporti fiamminghi	5
Naturalismo ed erudizione	10
La condizione femminile in Leonardo	14
Il piú antico ritratto di città moderna	15
La crisi fiorentina	18
Selezione sociale e allegoria	20
L'atrofizzarsi dell'impegno naturalistico	23
La ritrattistica di Tiziano, un aspetto inedito della realtà umana	24
Repertori di costumi e immagini dell'uomo	26
La realtà ambientale dei pittori nordici	29
La riscoperta della natura	30
L'evasione di Claudio di Lorena	33
Dai caravageschi ai bamboccianti	35
Gli ambienti della miseria	41
La frattura dell'immagine dell'Italia nel Settecento	43
Il nuovo vedutismo settecentesco	50
Schemi, luoghi comuni e bozzettismo	51
Alla ricerca di un'identità	55
L'esplorazione naturalistica	57
Il riflusso del verismo	60
Le contraddizioni del periodo fascista	61
La ripresa neorealistica	64

Da: *Storia d'Italia*, vol. 6, *Atlante*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1976.

Per piú di dieci secoli, nel periodo che segue il dissolvimento dell'Impero romano di Occidente, non è lecito parlare di percezione visiva dell'Italia secondo il significato oggi implicito in questo termine. L'antica tradizione naturalistica, diffusa dall'ellenismo e adottata da Roma, era andata progressivamente declinando già prima che i gravi sconvolgimenti sociali e materiali del III secolo d. C. e le nuove religioni a sfondo misterico-escatologico importate dall'Oriente sollecitassero il dirottamento delle arti figurative verso modi sempre piú simbolici e sempre piú indifferenti alla rappresentazione della realtà oggettiva secondo il solo portato della vista e del tatto. Con la restaurazione dell'autorità centrale, e poi con lo Stato assolutistico-burocratico inaugurato da Diocleziano e da Costantino e meticolosamente perfezionato dai suoi successori, le arti non potevano non rientrare nell'ambito delle precise, rigide regole che normalizzavano ogni aspetto della società e della vita quotidiana. I diversi, successivi apporti dei popoli migratori (il cui repertorio formale fu quasi esclusivamente astratto) si innesteranno su questa base di origine tetrarchico-costantiniana, di straordinaria vitalità, costituendo, in un inesauribile intrecciarsi reciproco e alternandosi alle *rinascenze* (di volta in volta programmate nei vari tentativi di riunificazione dell'Occidente) la trama complicatissima delle espressioni figurative durante il lungo periodo che passa oggi sotto la dizione di Medioevo.

Il simbolo, allusivo e pregnante, prevale dunque sulla descrizione; la realtà oggettiva viene evocata estraendone taluni aspetti piú noti e universalmente comprensibili, lasciando al singolo fruitore dell'immagine la specificazione esplicativa di quanto viene omissso. Non alla resa dei suoi tratti somatici è ora affidato il ritratto dell'individuo, bensí al suo stemma personale, in cui è possibile leggere (negli esemplari piú genuini e immuni da contaminazioni) i fatti salienti della storia sua e della sua famiglia, la sua provenienza e persino l'esaltazione delle sue virtù, grazie ad una grammatica squisitamente non figurativa. E cosí, come l'oro

e la porpora nello stemma di Roma rammenteranno subito all'occhio dell'uomo medievale l'Impero di cui la città era stata a capo, altrettanto la sintesi dei monumenti della Città Eterna, da cui è caratterizzata la *Ytalia* di Cimabue nella Basilica Superiore di Assisi, va accolta come un *luogo* mnemonico, con tutte le implicazioni geografiche, topografiche e descrittive che esso comporta. E davvero, l'arte della memoria, trasmessa dalle scuole di retorica del tardo Impero, sta alla base di ogni rappresentazione visiva sino a tutto il Trecento e oltre: rappresentazione di luoghi e di persone, sia di quelle al sommo della rigida gerarchia sociale, sia di coloro che restano confusi nell'anonimato urbano e campagnolo. Tutto viene reso con la sintetica stringatezza di un sigillo o di un'allegoria, ed è azzardato voler decifrare nelle immagini di questa specie i dati relativi alle effettive condizioni del territorio italiano.

Verso la fine del secolo XIII, con l'abbandono della «maniera greca» e con gli inizi di una nuova rappresentazione tridimensionale, la resa della realtà esterna secondo il portato della percezione ottica non implica l'abbandono della tradizionale norma simbolica. Il tipo continua ancora a prevalere sull'esemplare singolo e sulla sua unicità, e gli elementi ambientali restano al livello di semplici morfemi, che soltanto un'abusiva forzatura esegetica può oggi considerare indizi di una vena autenticamente paesaggistica o vedutistica. Nel sommo incunabolo del nuovo corso della pittura italiana, il ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi, la norma parrebbe elusa nella scena del *Santo onorato da un semplice nella Piazza grande*; ma anche in questo caso le precise specificazioni topografiche (e per di più in un soggetto *moderno*) non vengono rispettate, e il romano Tempio di Minerva è riveduto sulla falsariga contemporanea dei moduli architettonici e decorativi di Arnolfo di Cambio. Del resto, nel medesimo ciclo i riquadri successivi della *Cacciata dei diavoli da Arezzo* e delle *Stimmate*, lo scenario è quello di tipo allusivo, sebbene arricchito di dati visualmente nuovi, secondo scelte mentali che persisteranno a lungo, anche nel periodo la cui qualifica di *rinascimentale* viene elargita più per ragioni cronologiche e non per motivazioni criticamente valide. Così, tra i tanti esempi, il senese Giovanni di Paolo dipingendo nel 1427 la *Andata al Calvario* (Baltimore, Walters Art Gallery) rappresenta la porta di Gerusalemme ornata di due mezze figure di cavalli marmorei: motivo questo non già ripreso, come si è spesso affermato, da quanto Giovanni Pisano aveva lasciato nella facciata del Duomo di Siena, bensì dalle protomi equine dell'etrusca Porta Marzia di Perugia, assunta in questo caso al ruolo di *porta antica* per antonomasia, secondo una prassi selettiva toccata ad altri, numerosi edifici, in differenti contesti e per diverse motivazioni.

Come l'ambiente, anche la persona umana subisce un'analoga selezione; gli esempi ne sono numerosi specialmente quando le varie scuole locali si diversificano nel repertorio formale e tipologico. A Rimini, nel coro della chiesa di Sant'Agostino, un grande, anonimo artista affrescava tra il 1320 e il 1330 un ciclo dedicato a san Giovanni Evangelista; nell'episodio del *Ritorno del Santo in Efeso* i due rematori sono esemplificati secondo fisionomie regionali, romagnole, quello di destra anticipando persino un volto a noi troppo noto qualche decennio addietro.

Nella seconda metà del Trecento, soprattutto in Val Padana, non mancano esemplari di ritratti individuali, di forte caratterizzazione e di acuta resa psicologica; il catalogo del veronese Altichiero ne comprende alcuni tra i più memorabili, ma la rosa dei vari *sitters* è assai chiusa, quasi univoca, limitandosi agli strati alti della gerarchia sociale, cui appartengono i committenti, le loro corti, i loro amici. C'è da tener presente (per meglio leggere molti fatti figurativi anche dei secoli seguenti) la stretta regola cui, negli affreschi di Altichiero, sono sottoposte quelle figure nel cui volto è più palese l'intento ritrattistico: rappresentate sempre secondo gesti dignitosi, solenni persino, e comprese di un decoro, assente, a riscontro, da quei personaggi il cui abito indica il popolino, la milizia gregaria, l'anonimato immeritevole di precisazione. Non è per caso se proprio i personaggi di questa categoria di seconda classe vengono realizzati negli atteggiamenti più veri e spontanei, e in gesti spesso svincolati: la corrispondenza tra discorso *nobile* e i potenti, da un lato, e, dall'altro, tra discorso dimesso e gli umili, è ancora la medesima insegnata dalla retorica tardo-antica, e trasmessa con abbondanza di esempi dalla letteratura del declino di Roma.

È con Filippo Brunelleschi e con la nascita della prospettiva quale scienza che si può fissare l'avvio verso una rappresentazione dell'Italia, anche se, in un primo tempo, limitata alla città di Firenze. La scoperta delle leggi che consentono di riprodurre, su una superficie piana, la realtà oggettiva secondo il portato dell'occhio portava con sé un potenziale enorme di possibilità, aprendo la via alla resa dell'ambiente circostante secondo modi immuni dalla bardatura classica, del simbolismo sociale e delle remore erudite e mnemoniche. Sono purtroppo perdute le due tavole sulle quali il Brunelleschi aveva rappresentato il Battistero di Firenze preso dalla porta del Duomo e, nella seconda, il Palazzo della Signoria; dalle descrizioni di chi le vide ne risulta l'intento quasi illusionistico, per l'ingegnosa trovata del foro attraverso cui l'occhio del lettore scorgeva la superficie dipinta riflessa in uno specchio, mentre il cielo su-

gli edifici, non dipinto ma campito di argento brunito, rifletteva il passaggio delle nuvole reali. Le scelte del Brunelleschi sono alla base del testo pittorico fondamentale del primo Rinascimento, la Cappella Brancacci nel Carmine a Firenze; il loro portato piú genuino è nel fondo di due storie dovute interamente a Masaccio, il *San Pietro che risana gli infermi* e la *Distribuzione dei beni*, e soprattutto nel *Risanamento dello storpio*, dove il giovane pittore, contro le figure eseguite dal collega Masolino, realizza lo scenario urbano, prendendo a modello l'ambiente della vita quotidiana. Sarebbe impossibile (e arbitrario) procedere ad una precisa localizzazione, nella Firenze dell'epoca, di questa fila di case alte, tetre, addossate l'una all'altra, con le finestre aperte sull'oscurità degli interni e i panni messi a prender aria sui davanzali, di queste viuzze soffocate dai ballatoi; ma il discorso su questo archetipo del *townscape* e i commenti forniti di volta in volta ne sono stati così vari e molteplici che, ai fini della presente, sommaria indagine, prevale su di essi il quesito circa il seguito che sortì una percezione così sincera e obiettiva della realtà urbana: seguito che, a Firenze, fu assai scarso. In proposito c'è da ricordare come la reale portata di Masaccio per i fatti pittorici fiorentini è per noi diminuita dalla perdita (una delle piú gravi di tutta l'arte italiana) dell'affresco in monocromo verde con la *Sagra del Carmine*; il rapporto tra l'ambiente urbano e i suoi abitanti vi doveva essere scoperto e descritto con una straordinaria varietà di spunti e di personaggi, dai notabili agli artisti presenti nell'affollata processione, al *portinaio* (del convento) *con le chiavi in mano*. Un'idea del rigore impietoso che sosteneva i moltissimi ritratti in quell'affresco capitale possiamo farcela grazie a certi brani della Cappella Brancacci; ed è verosimile che nobiltà, borghesia grassa e popolo minuto vi fossero fissati secondo un metro unico, immune dalle discriminazioni tra classe sociale, genere e discorso, così come la resa dei singoli personaggi e delle loro fisionomie doveva esservi sorretta dalla medesima, diretta sincerità, libera da pregiudizi, che si legge in taluni marmi di Donatello. Ma dei grandi esempi lasciati da Masaccio alla sua morte nel 1428 ben poco raccolsero i contemporanei e le generazioni seguenti. Qualcosa se ne rileva nei due frontali di cassoni nuziali dipinti da Giovanni Toscani tra il 1425 e il 1430 (Firenze, Bargello, e Cleveland, Museum of Art); ma quel poco vi ritorna stemperato dal timbro giocoso, tipicamente evasivo, che la marcata caratterizzazione grafica sottolinea e accentua. In realtà, se si eccettuano alcuni rarissimi esempi, dovuti quasi esclusivamente ai decoratori di cassoni nuziali e di mobilio (come quelli ora citati) già nell'Angelico la città e i suoi abitanti vengono non piú osservati, ma tradotti nella specie di un idealismo ornato, stupendamente irreali. Solo

piú tardi, in alcuni fondi degli affreschi di Domenico Ghirlandaio, Firenze sarà di nuovo descritta nel suo vero aspetto; la città vi assume sempre un ruolo scenografico, di fondale che precisa i luoghi degli eventi narrati in primo piano. Eventi i cui protagonisti rimangono, rispetto all'ambiente urbano, senza un effettivo legame: una frattura, questa, at-tutita dal solvente accademico entro cui vengono immersi attori e scene di siffatti documenti visivi, assai notevoli storicamente quanto mancanti di mordente efficace. Però un'estrema ripresa, sia pure in tono minore, degli esempi di Masaccio sarà realizzata da Ridolfo del Ghirlandaio nel 1517, cioè nel tempo del primo tentativo di restaurazione medicea dopo l'esperienza repubblicana. Nelle due *Storie di san Zanobi* (Firenze, Accademia) la severità morale masacesca diviene, negli astanti, spenta tristezza, su cui incombono gli intonaci nudi delle case; il rapporto tra la città e i suoi abitanti è sentito come qualcosa cui conviene rassegnarsi, o almeno adeguarsi. Ed è significativo che già a questa data la scelta in senso naturalistico, spesso assai scoperta in Ridolfo e implicita nel suo neomasaccismo, si avveri in un ambiente sul cui orientamento antimedicco e democratico non mancano, anche ad una rapida ricognizione, indizi inequivocabili.

Se questa è, a sommi capi, la vicenda della rappresentazione della città nel primo Rinascimento, quella del territorio e della campagna toscana è in un certo senso analoga, sebbene diversificata da altri apporti culturali. Nulla ci resta di Masaccio e, in genere, dei primi pittori rinascimentali da cui risulti la rottura con i paesaggi, genericamente favoleggiati, di un Masolino; ma qualcosa in questo senso dovette pur realizzarsi, cioè una visione del territorio individuato e descritto nelle sue caratteristiche specifiche di fisionomia. Ne resta un'eco nell'ammirevole *Caccia notturna* di Paolo Uccello (nata, pare, dopo il 1460), in cui la pineta col suo innumerevole colonnato di fusti è davvero quella del litorale toscano, e dove l'ora è indicata, oltre gli ultimi alberi a destra, dalla spuma marina della battaglia che biancheggia nell'oscurità notturna. Questo è un esempio di percezione dal vero (anche se il residuo di goticismo non vi è indifferente) di cui non si conosce parentela o discendenza; lo stesso Paolo Uccello, nella *Rotta di San Romano* (Firenze, Parigi e Londra) e nella *Leggenda dell'Ostia profanata* (Urbino, Galleria Nazionale) frantuma la visione paesistica in capricciose trame prospettiche, il cui vero senso è quello vetusto, allusivo, non diverso in ciò da quanto a Siena dipingeva Giovanni di Paolo. Brani isolati, frammenti del paesaggio della regione senese tornano sotto l'aspetto di simboli, ad esempio nel *Maestro dell'Osservanza*, la cui posizione sotto questo aspetto è quella comune a tutti i quattrocentisti senesi, al seguito cioè di un legato tradi-

zionale e non all'inizio di un nuovo corso. Non basta, anche se assai efficace per taglio e per sequenza narrativa, la scena urbana di un episodio come la *Elemosina di sant'Antonio Abate* (parte di una serie dispersa) a denunciare una cosciente riflessione sugli uomini in quanto componenti un nucleo cittadino e su questo in quanto luogo di vita, piena e differenziata: tutto sommato la ragione agiografica è quella predominante qui come in altri esempi della provincia quattrocentesca italiana.

È ancora a Firenze che nuovi modi di percepire il paesaggio vengono alla portata dei pittori. L'occasione, indiretta ma assai verosimile, viene fornita da Piero de' Medici, dalle sue preferenze in fatto di arti figurative, e dalla svolta culturale che, rispetto al padre Cosimo, è sollecitata dal suo bagaglio mentale cosmopolita, dalla conoscenza della Borgogna e della splendida corte dei suoi duchi. Molto indicativi per i gusti di Piero sono gli affreschi di Benozzo Gozzoli nella cappella del palazzo di via Larga, eseguiti nel 1459: una variopinta favola, dove alla minuziosa descrizione dei Magi e del loro seguito (in cui non manca una inattesa citazione da Gentile da Fabriano) fa riscontro un paesaggio gremito, vario e inesauribile. Questo funge da legame per i diversi episodi, staccati l'uno dall'altro; gli elementi caratteristici della montagna toscana vi si ravvisano a stento, e per la loro frammentata genericità, e per essere immersi in un contesto curiosamente alieno, che, tutto sommato, non suona molto diverso da quello di una *haute-lice* tessuta in Arras o in Bruxelles.

Accanto ad un così macroscopico esempio di *revival* in senso *cortese* (e del ripudio della lezione masacesca in tutti i suoi aspetti morali e di forma) l'occasione più diretta per acquisire i mezzi da cui procedere ad un'inedita indagine del paesaggio viene fornita ai pittori fiorentini da apporti del Nord Europa. Già verso la fine del quarto decennio, l'arrivo di Domenico Veneziano con il suo bagaglio di conoscenze fiamminghe (sulla cui fonte vaneyckiana non si possono aver dubbi) aveva aperto uno spiraglio; a pochi anni di distanza, la presenza nelle collezioni medicee di opere di Petrus Christus e, forse, dello stesso van Eyck; infine il probabilissimo passaggio per Firenze, nel 1450, di Jan Fouquet e quello, non meno probabile, di Ruggero van der Weyden: il nodo culturale fiorentino non poteva non arricchirsi e trasformarsi al contatto di tali aperture. Intanto la tecnica ad olio (sulla cui adozione nelle varie parti d'Italia la ricerca deve ancora essere condotta) consentiva già una definizione più sottile della prospettiva lineare nelle sfumature cromatiche e di lontananza; ma se la prospettiva è la grande scoperta del primo Rinascimento italiano, essa veniva ora ad amalgamarsi con l'analoga, grande scoperta del Quattrocento fiammingo, la luce. I segni se ne

colgono nei fondi di paese di Alessio Baldovinetti, dei due Pollaiuolo, del giovane Francesco Botticini, di Andrea del Verrocchio; in essi, il riconoscimento con l'Arno del fiume che invariabilmente serpeggia attraverso la pianura cosparsa di città, casali, alberi e boschetti vi resta piú sottinteso che esplicito. Sarà poi il genio di Leonardo a riscattare questa formula dall'accademismo in cui si era andata ben presto restringendo, sino a farle toccare (anche sotto la spinta di ben altri moventi) un grado di valore universale, cosmico. Ma, per tornare ai padri della pittura fiamminga, la ricezione del loro messaggio produsse risultati assai diversi da quelli dei linearisti fiorentini negli affreschi, e specie nelle tavole, di Piero della Francesca. La luce vi funge da protagonista, una luce bianca, calcinante, la luce insomma dell'estate centro-italiana; a volte, come nei due *Ritratti urbinati* (Firenze, Uffizi), essa cade su paesi il cui respiro immenso gareggia con i microcosmi di Jan van Eyck, e dove l'aspro rilievo appenninico subisce una trasfigurazione che lo rende degno degli illustri personaggi e delle solenni allegorie in primo piano. Ma nel *Battesimo di Cristo* e nella *Natività* (Londra, National Gallery) e nella *Disfatta di Massenzio* è l'alta Valle Tiberina a venir fissata nel tempo dei pomeriggi riarsi, quando le acque del fiume ristagnano pigre riflettendo case alberi e cielo in uno specchio senza increspature.

Altro – e anch'esso sommo – risultato della congiunzione italo-fiamminga si svolge nel Meridione con Antonello da Messina; il punto di agancio delle due culture vi si centra in Petrus Christus. L'incontro diretto tra i due pittori (già affermato sulla scorta di un documento la cui lettura in questo senso è oggi posta in forse) resta l'ipotesi piú valida a spiegare la complessità di questo accordo tra Nord e Sud, in cui un nominalismo visivo (che par discendere dalla filosofia di Guglielmo di Occam e di Nicola di Autrecourt) si svolge su una trama dal potere sintetico tipicamente italiano. In Antonello, l'impegno a ritrarre si esplica sin dall'inizio, individuando le precise fisionomie di persone e di paesi. Già nella *Crocefissione* di Bucarest (una delle piú antiche, se non la prima, delle opere sopravvissute) la veduta del porto di Messina, con i Colli Peloritani e una delle Isole Eolie all'orizzonte, si spalanca con la medesima, penetrante lucidità dei numerosi ritratti eseguiti dal pittore nel corso dei suoi successivi spostamenti, e che, riveduti nel contesto italiano dell'epoca, risaltano per contrasto. Non possediamo i precisi dati anagrafici dei singoli soggetti, ma la loro presenza fisica, gli abiti e l'immediatezza con cui si presentano al nostro esame (aprendo anche i risvolti piú intimi del carattere) sono il risultato del superamento della rigorosa scelta per cui l'effigiato è quasi inevitabilmente, nelle regioni peninsulari, parte dell'élite aristocratica, clericale, militare o intellettuale,

o che presume di appartenervi. Lo spregiudicato piglio di intraprendenza bancaria o mercantile, che traligna dal *Ritratto Trivulzio* (Torino, Museo Civico), cede, in altri esemplari, alla scoperta di diverse verità fisico-psicologiche, persino in chiave regionale: è ben difficile menzionare qualcosa di piú intimamente siciliano del *Ritratto* di Cefalú, nel cui sorriso tra eginetico e minatorio è condensata l'ambigua essenza dell'isola fascinosa e terribile.

A parte questo caso singolo, i tempi non sono piú favorevoli alla rappresentazione della realtà quotidiana, nell'Italia peninsulare. A Firenze, la tendenza accademizzante procede ora di pari passo con l'irrompere, nel campo delle arti figurative, dell'erudizione umanistica e del suo vario bagaglio greco-romano, neoplatonico, cristianeggiante, esoterico. Le due tendenze sono esemplificate dal pulito e preciso mestiere di Domenico Ghirlandaio e dal pittore di grido nel periodo di Lorenzo Magnifico, Sandro Botticelli. Autore di quadri e affreschi quanto mai per iniziati (il vero senso della *Primavera* resta chiuso in un geroglifico di cui forse non si è ancora trovata la pietra di Rosetta) egli schiva la realtà oggettiva idealizzando le figure grazie alla linea di contorno (che le spiritualizza macerandone i tratti fisionomici) e situandole contro fondi tra i piú elusivi. Nelle *Storie di san Zanobi* (a Dresda, Londra e New York) la veduta urbana è di assoluta genericità, priva di connotati; e nei paesaggi la formula è assai sovente nutrita di un vago e diluito fiamminghismo, in cui è facile rinvenire gli ingredienti della geografia aperta nelle tavole di Hans Memling, dietro le Madonne e i ritratti che in buon numero venivano allora importati a Firenze. Neppure l'arrivo dalle Fiandre di un'opera della statura del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes (giunto in Sant'Egidio agli inizi del nono decennio) riuscì a provocare una ripresa in senso antintellettualistico, a svestire la descrizione del reale dalle varie sedimentazioni che su di essa si erano accumulate. Piero di Cosimo, che piú di ogni altro si applicò allo studio di quel grande modello, ne derivò i mezzi per una piú precisa definizione dei tratti fisionomici e dell'epidermide dei suoi ritratti, e una sensibilità, nuova per Firenze, per le variazioni stagionali nei paesaggi: questi tuttavia non appartengono ad un luogo geografico concreto e riconoscibile, restando rispetto alla Toscana nel medesimo rapporto che intercorre tra i poemi di Esiodo e la Grecia, un rapporto di valori assoluti, che spesso descrive il mondo agreste in chiave meteorologica. Quanto a Leonardo (che nel giovanile *Ritratto di Ginevra de' Benci* ora a Washington aveva rivelato il suo enorme talento percettivo) egli era già partito da Firenze prima che vi giungesse il trittico del van der Goes; ma

la congiunzione con la luce fiamminga doveva avverarsi anche in lui, a Milano e per vie indirette.

In un altro centro primario della cultura quattrocentesca, Urbino, la costellazione d'arte che vi aveva riunito Federico da Montefeltro cala di splendore sotto Guido Ubaldo, orientandosi verso zone di interessi astrattamente eruditi. Non a caso la *Hypnerotomachia Poliphili* (oscuro vertice di involuzione umanistica serrato entro il logogrifo linguistico) è dedicata a Guido Ubaldo, nascendo a non troppa distanza dalle due *Vedute ideali* della Galleria Nazionale di Urbino e della Walters Art Gallery di Baltimora. In esse le piú sottili scoperte della prospettiva ragionata, l'accordo italo-fiammingo di Piero della Francesca e i segreti della sua tecnica vengono tutti convogliati alle esigenze di una rappresentazione urbana utopizzata, irrealista nella sua assoluta perfezione, in cui l'Italia si ravvisa soltanto nei profili e nei tipi architettonici e monumentali. È stato suggerito che le due tavole stiano a significare la *Scena Tragica* (Urbino), e la *Scena Comica* (Baltimora) derivate dal classico testo di Vitruvio, e aggiornate secondo le piú recenti mode architettoniche; ipotesi discutibile, ma che ha il merito di mettere a fuoco l'accezione erudita, idealizzata secondo cui l'Italia e i suoi abitanti vengono ora percepiti in un ambiente come la corte urbinata.

Nella seconda metà del Quattrocento, gli esempi assai rari di aderenza alla realtà geografica e sociale d'Italia sono sollecitati da committenti umili o da ragioni di soggetto; nell'un caso e nell'altro le opere nascono su richiesta di ordini religiosi meno agguerriti, o di confraternite e istituti caritatevoli. Esempio bellissimo se ne trova a Roma, negli affreschi eseguiti nel 1468 per le Oblate di Tor de' Specchi da Antoniazzo; anche se, come pare, le singole composizioni derivano da un modello piú antico di qualche decennio, i vari riquadri sono spesso documenti di una sincerità percettiva davvero insolita nell'Italia dell'epoca. Ad esempio, nel *Miracolo della vite che fruttifica in gennaio*, con le Oblate che al seguito di Francesca Romana stanno procedendo alla raccolta dei sermenti nella vigna da poco potata: chi ha mai osservato la vita monacale, e i suoi intermezzi di vivacità garrula, con altrettanto candore? E chi altri ha mai reso, e in pochi tratti, le vigne in collina tra Monterotondo e Palombara in modi così schietti, essenziali? A Firenze, nell'Oratorio di San Martino, la Confraternita dei Buonomini faceva eseguire, verso il 1478-79, una serie di affreschi ad uno dei componenti la bottega ghirlandaiesca, sulla cui precisa identità anagrafica non si è ancora detta l'ultima parola. Le singole lunette illustrano le opere di misericordia cui erano dediti i confratelli, e la narrazione chiara, obiettiva, apre uno spiraglio sulla vita quotidiana della Firenze contemporanea,

dei suoi attori e della loro apparenza: la fantesca che riceve dal benefattore il pollo e il fiasco di Chianti, il pagamento della mercede per la locanda, e altri temi simili sono realizzati con un discorso che non scende mai da un tono dimesso ma dignitoso. Il ciclo costituisce, a suo modo, la conferma della dicotomia in cui sta ora cadendo la cultura figurativa italiana, e in genere la cultura tutta intera: la percezione visiva in chiave naturalistica diviene sempre piú rara, e i suoi pochi esempi sono sorretti da una religiosità semplice, sincera, che va di pari passo con una concezione della struttura politica in cui circola una linfa vagamente democratica, egualitaria. L'altra faccia della spaccatura quando non prende l'immagine visiva a pretesto per uno sfoggio di sapere letterario, di un umanesimo oramai fine a se stesso, si esprime in modi elusivi, evasivi e (sotto le apparenze di un discorso piano e comprensibile) supremamente *stylish*.

Protagonista esemplare di questa seconda faccia è Pietro Perugino, il cui seguito fu immenso, verso lo scadere del secolo, da Napoli a Cremona. Soltanto una rozza esegesi, di puro stampo positivistico, ha potuto riconoscere in lui l'interprete del paesaggio umbro, per un preteso richiamo all'orografia del suo luogo di origine, che sarebbe implicito nell'ampio respiro delle composizioni e nella tipologia dei suoi fondi collinosi. Ma se non è lecito restringere l'Umbria al tratto tra Perugia e Montefalco, cosí nulla c'è di piú perfettamente anodino e di meno aderente alla realtà, dell'universo, del tutto mentale, di Pietro Vannucci. Oltre ad innegabili meriti di qualità, il diffondersi rapidissimo della formula peruginesca fu dovuto all'esigenza (sentita dopo decenni relativamente tranquilli) di una *koiné* figurativa comune alle diverse regioni italiane; certamente venne facilitato dal suo sapore classicistico, il ceppo cioè su cui tra poco si sarebbe innestata la verifica rigorosamente classica, archeologica, di Raffaello. E a che punto gli umbri tra Quattro e Cinquecento fossero indifferenti alla resa in senso oggettivo dell'Italia ad essi contemporanea ben lo prova il caso del Pinturicchio e del suo ciclo nella Libreria Piccolomini del Duomo di Siena (1503-508); i fatti salienti della vita di Pio II vi sono esposti con un timbro di variopinta, superficiale festosità, entro scenografie irreali, nel cui solvente appaiono, a mo' di simbolo, taluni elementi dei luoghi reali dove si svolsero gli episodi in oggetto.

Differente si presenta invece la situazione del Quattrocento avanzato nella Val Padana, dove gli argomenti qui trattati si svolsero in modo contrastante: da un lato nelle corti di Ferrara e di Mantova, dall'altro a Milano e, verso l'Adriatico settentrionale, nella repubblica di Venezia. A Ferrara (dove intorno al 1450 avevano lavorato Piero della

Francesca e Ruggero van der Weyden) persone e ambiente vengono percepite con uno spirito elitario così rigoroso da rasentare l'emblematico, specie nel più antico dei tre grandi artisti locali, Cosmé Tura: il suo *Ritratto di giovane*, forse di Casa d'Este, nel Metropolitan Museum è una quintessenza di aristocratica esclusività, splendidamente isolata e chiusa. Negli affreschi del Palazzo di Schifanoia, dovuti in gran parte a Francesco del Cossa, le complicate, astruse allegorie astrologiche includono anche la rappresentazione degli svaghi della corte, delle feste popolari e dei lavori agricoli che si svolgevano nel piccolo Stato di mese in mese, sotto il segno dei rispettivi segni zodiacali e delle divinità con essi in rapporto. Il paternalismo, bonario ma cosciente, del duca Borso è l'asse attorno a cui ruotano avvenimenti, persone e l'intera comunità; assieme alla sua cerchia di amici e cortigiani, egli viene evidenziato con una messa a fuoco che lascia tutto il resto nell'orbita degli accessori, in sordina, e dove popolo e contadini vengono caratterizzati con una punta lievemente umoresca, con movenze quasi da balletto.

A Mantova le arti figurative ubbidiscono ad un'analogia norma di esclusivismo aristocratico, fondendosi con la passione archeologica, spinta sino al fanatismo, di Andrea Mantegna. Nella *Camera degli Sposi* il marchese Ludovico Gonzaga, la sua famiglia e la sua corte si sono fatti raffigurare come altrettanti esempi di un *decorum* impassibile, così assoluto da ignorare *urbanitas* e *civilitas*; tanto chiuso in se stesso e nei propri miti umanistici da non tenere in nessun conto la realtà dell'ambiente fisico, anche quando i fatti descritti ne comportino l'oggettivazione. Così, nella scena dell'*Incontro del marchese Ludovico col figlio cardinal Francesco* (incontro che sembra proprio sia quello avvenuto a Bozzolo nel 1472) il paesaggio piatto e monotono della bassa mantovana viene trasformato nel sogno di un archeologo, con una città provvista di anfiteatro, e attorno alle cui mura si moltiplicano i segni di un meraviglioso passato: templi, colonne, statue, acquedotti, e persino un sepolcro a forma di piramide. Sempre a Mantova, è ancora il Mantegna ad introdurre, nel fondo della *Morte della Vergine* (Madrid, Prado) un brano di paesaggio reale, con il lago e le chiuse di cui è circondata la città; ma questa apparente eccezione dalla norma non deve trarre in inganno, e la sua ragion d'essere va con ogni probabilità ricercata nel fatto (sinora ignoto) che dette luogo alla nascita del dipinto, quasi certamente la morte di un membro di Casa Gonzaga. Del resto, non è per caso se, volendosi far dipingere tale e quale un grande evento della storia mantovana (come la cacciata dalla città dei Bonacolsi, da cui aveva preso l'avvio la fortuna dei Gonzaga) si sia ricorso ad un pittore forestiero, il veronese Domenico Morone. Nella grande tela del 1494 (Mantova, Palazzo Ducale) la

fedele resa della zona in cui si svolsero gli avvenimenti e, attorno ad essa, della città, par risentire degli esempi, piú o meno contemporanei, prodotti a Venezia per la Scuola di San Giovanni Evangelista; ma diversi ne sono gli intenti, non già religiosi bensí politici.

È però in Lombardia che, già nella prima metà del Quattrocento, prende l'avvio un filone di realismo le cui conseguenze dirette e indirette hanno avuto un peso decisivo, e non solo per l'Italia. Le premesse di questa corrente (in cui la parte del Nord Europa è ancora una volta decisiva) spettano a Donato de' Bardi, un pavese emigrato a Genova: le sue rare opere nascono dalla rielaborazione di una cultura che evade dai limiti regionali, per spingersi prima verso la Francia, poi sino alle Fiandre di Jan van Eyck, di Ruggero van der Weyden e, forse, di Dieric Bouts. Da questo illustre precedente si muove il primo seguace di Donato, Vincenzo Foppa, che ne riprende l'aspetto piú nuovo e piú ricco di potenziali svolgimenti, la luce: una luce che in questi padri della pittura lombarda resta subito immune da implicazioni simboliche o idealizzanti, né si stende su forme condizionate dallo stimolo di purezza geometrica, quasi astratta, come in Piero o in Antonello. La luce calma e dolce, di svolgimento continuo, avvolge nel Foppa persone, cose e paesi, tutti descritti senza pregiudizi gerarchici, anche nei loro aspetti piú dimessi e piú comuni; e nei suoi toni cinerini pare emergere, a tratti, l'individuazione del paesaggio lombardo, delle sue lontananze sfumate, dei suoi colori accesi ma non fiammeggianti. In Ambrogio da Fossano (il cui nomignolo di Borgognone implica nuovi contatti con l'ambiente transalpino) la terra di Lombardia sortisce un sottile interprete dei canali, delle brume lontane, delle mura in mattoni, anche se aperture del genere sono assai brevi e situate in posizioni subalterne nell'economia dei singoli dipinti. Ma fu Leonardo, giungendo in Milano nel 1482, ad assorbire la formula lombarda estraendone il potenziale piú originale e valido. Già nelle opere giovanili condotte a Firenze la luce è per Leonardo qualcosa di piú che un semplice accessorio: nella *Madonna Benois* (Leningrado, Ermitage) nella *Madonna* di Monaco il rapporto forma-luce resta tuttavia allo stato sperimentale, non senza un certo qual sapore di applicazione accademica, derivata da Andrea del Verrocchio. Ma nella *Dama dall'ermellino* (Cracovia, Museo Czartoriski) e nella *Belle Ferronière* del Louvre forma e luce sono fuse l'una nell'altra, realizzandosi in un accordo che le sostiene animandole a vicenda. In questi due dipinti (forse l'espressione piú alta che ci abbia lasciato il primo Rinascimento) ci si presenta con prodigiosa evidenza vitale e con insuperabile lucidità quello che è stato sempre ed è uno degli aspetti piú tra-

visati di un paese come l'Italia, dove il cristianesimo si è cristallizzato nella varietà cattolica: l'aspetto della sua metà femminile. Che si debbano riconoscere nei due dipinti le amanti di Ludovico il Moro, cioè Cecilia Gallerani (Cracovia) e Lucrezia Crivelli (Parigi) è probabile, specie per la prima delle due immagini; e se l'ipotesi fosse vera, bisognerebbe ancor piú sottolineare come Leonardo (facilitato in ciò dalle sue particolari inclinazioni) abbia reso queste due donne e la loro luminosa bellezza fisica senza ricorrere a connotati erotici, senza accennare alla metamorfosi verso il *sex object*. E senza neppure (grazie al suo razionalismo agnostico) oscillare verso l'altra alternativa che il cattolicesimo peninsulare riserba per l'immagine femminile, il *luogo* cioè dell'eterna madre italiana, reale o potenziale, per cui l'immagine della donna viene caricata di connotati psicologici tristi, dolorosi, pensosi, gravi di responsabilità, per un perenne e inevitabile rapporto con la mitologica Madre di Dio. I due ritratti sono il documento di una condizione femminile mai piú raggiunta da noi per molti secoli, una condizione di apertura mentale e intellettuale, di rispetto egualitario nei confronti dell'uomo. Sono queste, beninteso, immagini della élite milanese verso lo scadere del Quattrocento, di un ambiente cioè quanto mai ristretto ed eccezionale; tuttavia, né prima né poi le arti figurative ci hanno lasciato, e anche in gruppi sociali di analogo potere, i segni di una condizione femminile altrettanto aperta, di una fioritura senza vincoli come quella che splende nei due dipinti di Leonardo.

Venezia, l'altra grande repubblica oltre a Firenze, era stata sino all'ultimo Trecento un'appendice culturale dell'Impero Romano di Oriente; come a Costantinopoli, l'individuo e il suo ambiente vi erano rappresentati secondo vetuste regole, codificate nel vocabolario che oggi viene (impropriamente) chiamato bizantino, ma che altro non era se non il concentrato della cultura greca, ellenistica e romana sopravvissuto in una società burocratico-assolutista, rigidamente immobile e senza variazioni o dirottamenti di base. Non appena la politica veneziana, abbandonando il tradizionale, esclusivo interesse marittimo, si volse a conquiste nella terraferma, le espressioni figurative locali (che in precedenza erano rimaste indifferenti persino all'attività di Giotto a Padova e forse anche a Verona) procedettero ad una graduale acquisizione dei modi artistici delle regioni ora confinanti. Con la presenza in loco del fabrianese Gentile (1408-409) e con il seguito da lui avuto tra gli artisti lagunari, Venezia entra a far parte, e con un ruolo di primo piano, della cultura figurativa piú attuale, quella della fase internazionale del cosiddetto Gotico, nella sua varietà italiana. Ma di ben altro seguito fu la

penetrazione di artisti ed opere del razionalismo visivo fiorentino, a cominciare da Filippo Lippi, attivo a Padova nel 1434, per continuare con Andrea del Castagno (il cui soggiorno in Venezia è del 1442), sino a Paolo Uccello, presente a Padova nel 1445; senza poi dire della lunga attività padovana di Donatello e della verosimile conoscenza di opere di Piero della Francesca. Parallelamente, la penetrazione di modi fiamminghi che già dovette verificarsi ed essere di conseguenza sin dal primo ed enigmatico capitolo di Domenico Veneziano, riceveva un impulso decisivo con la diretta presenza di Antonello, giunto a Venezia nel 1475 per restarvi sino all'anno successivo. Ora, in un siffatto scambio, in una stratificazione cosí ricca di conoscenze ed esperienze si offrivano ai veneziani i modelli di un naturalismo visivo che, scavalcando piú di dieci secoli, significava tutto sommato la ripresa del naturalismo ellenistico e romano; ripresa che, operando in un terreno culturale come quello lagunare (ricchissimo di fermenti umanistici e in costante rapporto con il Mediterraneo orientale) sortí la rinascita di modi classici di incomparabile profondità e ampiezza. Il fenomeno parrebbe persino inspiegabile se non si tenesse nella dovuta considerazione il fondo di classicismo *essiccato* (alias bizantino) che sino a poco prima aveva costituito l'essenza delle espressioni figurative veneziane, e, per la sua lunga tradizione, ne aveva condizionato il rapporto tra realtà oggettiva e rappresentazione, tra natura e uomo. Da Giovanni Bellini (e forse già da Antonio Vivarini) il classicismo veneziano inizia la parabola il cui vertice sarà in Andrea Palladio e in Paolo Veronese: i due artisti piú intimamente, piú totalmente classici di tutta l'arte italiana, a un grado forse neppur toccato dal Raffaello dell'ultimo tempo.

Nel capitolo del tardo Quattrocento veneziano, l'esemplificazione del tema di questo *excursus* può venir ristretta a due punti: *il Miracolo della Croce a Rialto* di Vittore Carpaccio, e l'integrazione tra paese e figura umana nei dipinti sacri di Giovanni Bellini. Nel *Miracolo della Croce* (parte di una serie di teleri eseguita per la Scuola di San Giovanni Evangelista dal Carpaccio e da altri pittori) parametro prospettico e luce sono scalati ai fini di una resa analitica della veduta; adoperati con consumata disinvoltura questi mezzi consentono al Carpaccio di analizzare il volto di Venezia nei suoi abitanti e nel suo aspetto topografico, descritto nei particolari piú minuti, nei passaggi piú momentanei. Ma al volto di una città non appartengono soltanto gli edifici e la loro disposizione, le persone e i loro abiti, i nodi del traffico e gli angoli solitari; altrettanto essenziali sono i colori che assume il cielo nelle varie stagioni, i riflessi delle diverse ore del giorno. La grande tela carpaccesca è appunto il piú antico ritratto di una città *moderna*, intesa come rapporto

di strutture immobili e di incessante scorrimento vitale, di coordinate geografiche e di variazioni stagionali; un ritratto quindi percepito secondo la sfumatura di approcci che soltanto il romanzo ottocentesco, a quattro secoli di distanza, avrebbe poi scoperto e analizzato con il mezzo della parola. Il soggetto del dipinto è il miracolo operato dal patriarca di Aquileia, Francesco Querini, con la reliquia della Santa Croce, nei pressi del Ponte di Rialto; l'obbligo di localizzare la vicenda in un punto preciso della rete urbana e di descrivere questa con inequivocabile esattezza si intreccia con una concezione della comunità che è tuttora (e non potrebbe essere altrimenti) rigidamente gerarchica, stratificata. Ma accanto ai personaggi di rilievo, specificati nelle singole fisionomie, nei costumi e nel sostenuto comportamento, l'occhio del pittore si apre con altrettanta, lucida obiettività anche sui muratori che aggiustano il tetto, sulla serva che sbatte il tappeto alla finestra, sui gondolieri e i loro clienti.

La tela del Carpaccio è nata, a quanto sembra, nel 1494, quando già da tempo la Terraferma veneta aveva trovato in Giovanni Bellini un interprete altrettanto sensibile per raggio di osservazione, sostenuto da una non inferiore curiosità visiva; ma il tono delle sue immagini è del tutto differente, situandosi in una altissima sfera lirica che recupera taluni degli accenti piú profondi del mondo antico. Già nella *Resurrezione* (Berlino-Dahlem, Galleria) il repertorio archeologico desunto dalle opere del cognato Andrea Mantegna (dal quale derivano i soldati vicino alla tomba di Cristo) viene ravvivato dalla luce antonellesca, per sciogliersi nel fondo, dove il profilo dei Colli Euganei spicca, ancora avvolto nell'ombra, contro i rosa e gli azzurri dell'aurora. Gli attimi del risveglio della campagna alla vita quotidiana (quando la lepre torna a cercare il cibo e il pastore ha appena fatto uscire il gregge dal recinto) coincidono con quelli del piú grande evento nel rapporto tra l'uomo e Dio, la resurrezione di Cristo. E Cristo risorto ascende senza peso contro l'azzurro notturno che tra poco si scioglierà ai raggi del sole, mentre la brezza muove lentamente il lenzuolo funebre e la bandiera del trionfo sulla morte. Con una buona dose di schematico semplicistico la storiografia ottocentesca ha spesso sopravvalutato la componente pagana, di origine erudita, della cultura rinascimentale, ignorando o minimizzando il substrato profondamente religioso e cristiano che, sino a tutto il Quattrocento, resta il terreno di cui si nutrono le arti figurative. Quanto a Giovanni Bellini, il termine di «Rinascimento cristiano» non suona inappropriato; in lui le forme rinascimentali sono percorse da una linfa altrettanto intrisa di *religio*, quale era stato l'antichissimo paganesimo orfico, col suo senso di sacralità universale esteso a tutte le creature,

con la sua accettazione del lavoro campestre quale rito solenne e misterioso. Giovanni Bellini resuscita (e piú per ragioni di intima affinità che per elaborazione culturale) quel senso di religiosità autentica che nelle *Georgiche* è così vivo ed essenziale da aver sollecitato il Medioevo ad accettare Virgilio quale primo poeta cristiano. E così nella *Trasfigurazione* (Napoli, Galleria Nazionale) Cristo, i Profeti e gli Apostoli sono circondati da un paese il cui aspetto veneto è soltanto la faccia immediata di una realtà infinitamente piú vasta, universale, non meno del pastore che, lí accanto, sospinge l'armento: il tutto unificato dalla luce, una luce dal valore quasi mistico, come in Jan van Eyck. Individuare l'esatto riferimento topografico in opere come la *Madonna del prato* (Londra, National Gallery) significherebbe ignorare la portata e il senso del messaggio, silenzioso e traboccante, di questi universi sacri, in cui la realtà visiva è l'emanazione di un assoluto, invisibile ma presente ovunque: anche nel filo d'acqua e negli zoccoli, nel somaro, nei rovi e nelle nubi del *San Francesco* della Collezione Frick. E che queste immagini siano realizzate secondo una grammatica formale squisitamente classica è indicato dal valore esemplare che esse ebbero poi per il maggior rappresentante del classicismo secentesco, Nicolas Poussin, che ne riprese il reticolo compositivo nella calibrata bilancia di ortogonali e diagonali.

Ma di un tale, perfetto equilibrio tra appercezione e intuizione, tra realtà visibile e cosmologia, tra religione insegnata e religione sentita, cosa viene raccolto dalla generazione successiva? A indicarlo è sufficiente un'occhiata al *Tramonto* di Giorgione nella National Gallery di Londra. Certo, non mancano qui accenni al paesaggio veneto; ma accenni ridotti a generiche indicazioni, fuse nel contesto di una visione introversa, un autentico *mindscape*, dove i mostri dell'irrazionalismo del Bosch e dei tedeschi non fermentano soltanto nella putrida palude. In Giorgione nuovi interessi umanistici, e di un umanesimo spesso esoterico, misteriosofico, si intrecciano ai riflessi di un *Zeitgeist* che coinvolge molti tra gli artisti dell'intera penisola. Sono questi tempi di crisi politica, religiosa, e anche formale; ne risente la percezione dell'Italia e degli italiani, secondo modi diversi e diverse gradazioni, nei vari centri artistici e con una rosa di sfumature che riflette la sensibilità personale dei vari artisti.

A Firenze la crisi della forma quattrocentesca coincide esattamente con le vicende politiche. La caduta della guantata signoria medicea, il tentativo teocratico del Savonarola, la repubblica, la restaurazione, poi la nuova cacciata dei Medici, l'assedio e infine l'istituzione del ducato, corrispondono a tutta una serie di nuovi programmi figurativi, di *revi-*

vals, di aperture di stile e di ricerca espressiva. Il rapporto tra gli artisti fiorentini e il loro sostrato sociale tra il 1500 e il 1530 non è stato ancora precisato; ma è innegabile che i personaggi dei ritratti del Franciabigio e di Andrea del Sarto sono talvolta resi con una schiettezza e obiettività per cui l'aggettivo democratico non è del tutto fuori posto. Di Ridolfo del Ghirlandaio e della sua ripresa neomasacesca si è già detto; ma chi riflette lo spirito dei tempi convulsi, tormentati, angosciosi durante i quali muore la repubblica di Firenze annegando nel ducato (o se si vuole, nel protettorato imperial-curialesco) l'interprete piú autentico di questo capitolo di transizione è il Pontormo. La sua ritrattistica ci presenta la società fiorentina esemplificata in una successione di esseri introversi, isolati dalla realtà, amletici ruminatori di occasioni perdute, maschere di dignità distese sui risvolti di coscienze piagate.

Anche inquieti, ma per ragioni affatto diverse, sono gli italiani che si incontrano nelle opere di un artista errabondo, attivo tra Venezia, Bergamo e le Marche, il castissimo, virginale Lorenzo Lotto. A volte, le sue effigi esprimono l'angoscia di esistenze alla ricerca di se stesse; altrove è il rimorso del distacco dal divino, è la richiesta drammatica di un perdono che si teme non venga mai concesso. In effetti, il naufragio dell'Italia (i cui Stati divengono pedine di un giuoco infinitamente piú ampio) si accavalla sul problema religioso, che, acuto già in precedenza, si fa ora sempre piú drammatico, con l'esplosione della Riforma protestante.

A Roma la stagione splendidamente serena, ornata, i cui attori ci sono tramandati da Raffaello, è di breve durata; gli orrori del Sacco sono in attesa, e non risorgerà mai piú la libera fioritura di erudizione, intesa come naturale modo di esistere, che aveva caratterizzato l'epoca di Leone X. Già prima del 1527 i personaggi di Sebastiano del Piombo nutrono preoccupazioni che non nascono esclusivamente dal tavolo di studio o dalla biblioteca; sotto la loro olimpica gravità questi supremi campioni di decoro intellettuale meditano intorno ai problemi immensi che, dopo un momento di speranza, saranno affossati l'uno dopo l'altro nel Concilio di Trento e nella Controriforma.

Dopo il Congresso di Bologna (1530) e dopo l'incoronazione di Carlo V a Roma (1535) si definisce compiutamente lo stile che oggi viene chiamato manierismo, ma che in realtà costituisce la lingua franca, nelle espressioni figurative, dell'Impero asburgico. Gli studiosi recenti piú aggiornati e obiettivi (tra i primi Michael Levey) hanno denunciato come la corrente interpretazione del manierismo continui a ricalcare la falsariga (spingendosi sino all'esasperazione e al grottesco) dell'esegesi proposta tra la prima e la seconda guerra mondiale a Berlino e a Vienna

un'esegesi che amava riversare sulle opere d'arte di quattro secoli addietro le ansie, le paure e le distorsioni intellettuali espresse dal disfacimento delle società di Prussia e dell'Austria. Quando invece al termine di manierismo venga restituito il suo originario significato, voluto dal suo inventore, l'abate Luigi Lanzi (di *maniera*, cioè quale civile raffinatezza di modi), quello stile apparirà come il riflesso di un'ipernutrizione culturale, il portato di un concetto dell'arte quale sfoggio di sapienza formale e letteraria, di bravura tecnica spericolata, acrobatica – come del resto è logico e attendibile, trattandosi di un'arte al servizio di una élite sempre piú distaccata e isolata, culturalmente e come modo di vita, dal resto del tessuto sociale.

Di nessun'altra epoca possediamo un cosí gran numero di effigi di italiani come del Cinquecento. Nella maggior parte, questa innumerevole iconografia è priva di referti anagrafici; l'identità dei singoli personaggi è di impossibile decifrazione in mancanza di scritte o di stemmi, salvo il papa, il doge, i granduchi, duchi e potentati vari nei diversi Stati della penisola. Il ritratto è ora divenuto un vero e proprio *status symbol*, indispensabile e privo di sostituti; e proprio perciò la schiera di volti nelle tavole e tele di questo secolo (a figura intera o a mezzo busto, di faccia o di profilo, con o senza fondo di paese, isolati o a gruppi) riguarda soltanto un'esigua frazione della società italiana, quella situata al vertice. Certamente non mancano le eccezioni in senso regionale, specie in Lombardia; né mancano, sebbene rarissimi e in un ambito piú locale, casi singoli in cui il ritratto oltre ad essere concepito secondo una formula meno legata al rigore dell'etichetta, si apre anche ai rappresentanti di un ceto meno abbiente. Oltre questi limiti, piuttosto esigui, l'arte del Cinquecento non percepisce neppure il restante del tessuto sociale se non (anche qui gli esempi si contano sulla punta delle dita) quale ingrediente simbolico-allegorico; quanto all'ambiente urbano, la sua resa si adegua ad un'angolatura peculiare e in rapporto rigoroso con il significato imposto al ritratto e al paesaggio. Piú che lo spegnersi di ogni dinamica sociale (il che è contraddetto dalle cronache dell'epoca) i testi figurativi dell'Italia cinquecentesca riflettono gli ideali di una società ormai cristallizzata, entro una situazione politica che, al di fuori della repubblica veneta, è quella di vassallaggio piú o meno scoperto, grazie al compromesso tra Chiesa e monarchia asburgica.

A Firenze i moduli piú scelti di questa ritrattistica nobiliare sono creati da Cecchino Salviati e da Agnolo Bronzino. I segni di una cultura raffinata, di un'erudizione speciosa (medaglie, bronzetti, cammei, marmi antichi) sono spesso l'ornamento dei personaggi di questi due im-

peccabili artisti-cortigiani. Alle forme cesellate del Salviati fa riscontro, nel Bronzino, l'evocazione di materie fredde, rare, polite, quasi ad alludere la singolare preziosità del rango degli effigiati. E in costoro, il Bronzino è acutissimo nel fissare le più sottili sfumature psicologiche proprie di chi è sorretto dalla sicurezza, quasi arrogante, di una posizione che nulla ha mai incrinato né incrinerà mai. Per la condizione femminile fa ora la comparsa una inedita varietà, quella singolare per doti mentali e artistiche, poetessa o pittrice, esempio comunque memorabile in un ambiente che alla sublimazione muliebre in chiave del misticismo della famiglia contrapponeva la spersonalizzazione della donna quale oggetto erotico, a pagamento. Esempio paradigmatico della intellettuale cinquecentesca è la superciliosa, sensitiva Laura Battiferri, moglie dello scultore Bartolomeo Ammanati, «tutta dentro di ferro, fuor di ghiaccio», come la cantava il Bronzino, che l'ha fissata in atto di ostentare, tra le mani eburnee, il *Canzoniere* del Petrarca, nume tutelare dell'alienazione italiana.

Il rigoroso filtro di selezione sociale, secondo il cui discriminante filo ci sono giunte le immagini degli italiani cinquecenteschi, si carica a volte di sovrastrutture allegoriche e simboliche, dai risultati imprevedibili. Così, nel *Ritratto di giovane quale Mercurio* (col cadavere di Argo a lato), il realismo del volto e della sua accentuazione furbesca non conferisce al corpo, di *bella maniera*, il valore di un nudo di ideale paradigma; il risultato rammenta invece gli sconcertanti effetti di *spogliato*, propri a certa statuaria del III secolo d. C., dove il verismo romano, limitato alla fisionomia della faccia, è innestato su un tronco di derivazione ellenica. Il dipinto va riferito all'ambiente colto di Roma o piuttosto di Napoli; l'autore ne è certo Marco Pino, che fu attivo in queste due città.

In alcuni ritratti, il lavoro manuale (abituamente ignorato dalle arti figurative nei suoi aspetti autentici) diviene oggetto di una sorta di *spiazzamento*, e trasposto in termini di una mascherata, in base ad oscuri rimandi allegorici. Esempio ne è il canuto gentiluomo che si è fatto rappresentare in veste di fabbro ferraio, con l'intero apparato del mestiere pulitamente descritto, in una tela già di Lord Elgin, e la cui incerta paternità va situata tra Brescia e Verona. L'accento decoroso con cui i segni del lavoro sono esibiti in questa tela non deve ingannare, la sua ragione è nel grado signorile del personaggio: quando la *maniera* italiana raffigura mestieri umili, e, per il divertimento dei committenti, scende a descrivere generi inferiori (soprattutto di grado sociale) al soggetto ignobile corrisponde un discorso visivo di accento grottesco, e, se non dispregiativo, quanto meno di tollerante, paternalistico umorismo. Così è nelle tele di venditori di cibi (pollivendoli, pesciaioli, macellai)

dovute al bolognese Bartolomeo Passerotti. Nella *Macelleria*, i due garzoni sono resi con una caratterizzazione umoresca, la stessa che (anche in letteratura) è riservata, nelle società gerarchicamente strutturate, alla descrizione di arti e mestieri inferiori. Con perfetta coerenza mentale, il Passerotti ha ripetuto il macellaio di destra, praticamente senza varianti, in uno dei piú sguaiati, insolenti esemplari di *Lustige Gesellschaft* dell'intero secolo; qui egli ritorna in coppia con una fatiscente bagascia, e in un contesto che a passi di *natura morta* svelatamente allusivi (i fichi spaccati, i legumi di forma equivoca) accompagna uno dei piú antichi accenni al razzismo sessuale, nel negro che mostra la lingua alla negressa.

In un clima culturale del genere, con una gerarchia di temi figurativi sempre piú definita e circoscritta, la percezione del paese italiano e delle sue città non può che venire opacizzata e schematizzata da filtri intellettualistici. Certamente, non mancano nel corso del Cinquecento accurate descrizioni, di esattezza persino catastale, di luoghi, monumenti e centri abitati; però di solito le si incontra nel ruolo di fondali scenici di avvenimenti straordinari, o quale dimostrazione della munificenza edificatoria di papi e monarchi: le due serie di affreschi che celebrano i fasti urbanistici di Sisto V, quella nella Biblioteca Vaticana e l'altra già in Villa Peretti (Roma, Collegio Massimo) sono esempi tra i piú elaborati di una siffatta topografia commemorativa, non dissimile dalle vedute, anch'esse accurate e fedeli, che sulle pareti di qualche villa o palazzo elencano i possessi e i feudi di una famiglia potentata. Ma nell'Italia centrale, i rarissimi documenti figurativi che hanno per protagonisti la città e i suoi abitanti risentono di un progressivo atrofizzarsi dell'impegno naturalistico, anche sotto lo stimolo di postulati di genere erudito, la cui origine classica è indubbia. La tavola del Rijksmuseum di Amsterdam, con un *Incrocio di strade di Firenze* spetta al tempo del duca Alessandro (morto nel 1537), secondo che denunciano sia le fogge e lo stile; vi circola ancora un residuo della dimessa obiettività, dell'accento vagamente idiomatico che affiora, a tratti, in talune espressioni figurative prodotte nei tempi della repubblica postmedicea e in quelli della prima, ambigua restaurazione. Che l'angolo di Firenze qui rappresentato sia o no l'incrocio tra via della Spada e via delle Belle Donne (come è stato suggerito), la fedele resa degli immobili va d'accordo con la presentazione viva e spigliata dei passanti. In un altro dipinto, nella National Gallery di Dublino, lo stile tocca i tempi del granducato, forse gli ultimi anni di Cosimo I o quelli di suo figlio Francesco; il tema vi è di nuovo la strada fiorentina, ma il fine è celebrativo, commemorando il famoso cavallo che correva nelle feste popolari e che era stato pagato da Francesco de' Benci seicento monete d'oro (un fatto ricordato

anche da Vincenzo Borghini e che nell'accezione comune dette luogo all'espressione *gli par essere il secento*, applicata a chi si pavoneggia in abiti sfarzosi). Nella tela il cavallo, provvisto di sontuosa gualdrappa con lo stemma del proprietario, è condotto per una strada di Firenze da uno scudiero, anche lui vestito a festa, tra due ali di pubblico i cui gesti e atteggiamenti sono scalati in rapporto al grado sociale, questo indicato dagli abiti. Ai tre personaggi di destra, che ignorano indifferenti quanto si sta svolgendo lì accanto (e che il pittore ha definito quali ritratti) fa riscontro sulla sinistra un gruppo di popolane dai tratti generici, atteggiate in posizioni, se non sconvenienti, certo ignare delle regole di rispettabilità che si addicono a chi è di rango. Da notare poi il taglio compositivo della tela di Dublino: la prospettiva, di rigorosa equivalenza nelle due file di case, è certamente esemplificata su di una delle tante incisioni della *Scena comica* di Vitruvio, nella sua interpretazione cinquecentesca.

Anche a Venezia la rappresentazione urbana subisce, nel corso del secolo, un declino in direzione antinaturalistica, pur dopo gli esempi di somma limpidezza pubblicati verso la fine del Quattrocento. In una tela, di non grandi dimensioni, è rappresentato il *Miracolo della Croce al Ponte di San Lorenzo* (Venezia, Fondazione Cini), il medesimo soggetto che appare, ad opera di Gentile Bellini, in una delle grandi composizioni eseguite assieme al Carpaccio e ad altri per la Scuola di San Giovanni Evangelista. Anche senza il confronto con il precedente di Gentile (che è del 1500 e di schema assai diverso) la profonda svolta subita dalla percezione della città e dei suoi abitanti risulta esemplarmente in quest'opera, minore ma gremita di indizi. Che l'esecuzione ne spetti a Palma il Giovane o alla sua bottega, che si tratti di una copia o piuttosto di un modello, resta uguale che l'aspetto della città e dei suoi abitanti viene respinto nei suoi connotati precisi, per un segno sommario, allusivo, quasi stenografico, che coinvolge edifici e persone; la folla rimane anonima, ridotta ad una sfilata di fantasmi pittorici (come nella processione sul ponte) o calata in un repertorio convenzionale di fisionomie e di gesti, come nel primo piano a sinistra. La messa a fuoco è riserbata all'attore principale, il Guardian Grande della Scuola, Andrea Vendramin (gettatosi in acqua per recuperare la reliquia) e ai due personaggi in primissimo piano, i committenti cioè del dipinto, che sono presentati a mezzo busto, l'uno narrando all'altro, col gesto teatrale dello *Sprecher*, il prodigioso avvenimento.

Per il paesaggio italiano, la sua scoperta non ha seguito nel corso del Cinquecento, fermandosi in una formula immaginaria, schiettamente

mentale, di pensiero. Nella *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo (1519) questa interpretazione è già definita con superlativa completezza. La veduta è quella di Roma e del suo Tevere, sintetizzata nell'irreale aggregarsi di allusioni a monumenti e a rovine reali, e descritta con un accordo tra tendenza cubizzante, quasi astratta, e pennellata splendidamente pittorica. Il misterioso bagliore (quasi riflesso di incendi, o di braci che consumi dall'interno le forme), il cielo cupo, di tempesta, contribuiscono alla forte carica evocativa, mnemonica, onirica o profetica di questa visione dell'eroica sponda tiberina, oramai degradata a ignobile lavanderia. In quest'opera capitale (che nella formula di cultura risente ancora di Giorgione) il paese *cum ruinis* non è certo introdotto casualmente o per ragioni esclusivamente d'arte; anche secondo quel che suggerisce l'impegno religioso di Sebastiano, esso ha sicuri connotati simbolici, e pare alludere alla paurosa condizione di Roma, alla sua morte spirituale, contrapposta al potere di Cristo di vincere la morte, il tema cioè raffigurato in primo piano.

Sulla scia di Raffaello e di Sebastiano gli artisti romani e i «romanisti» nordici si servono ancora della rovina quale simbolo del mondo pagano; alcuni monumenti di Roma (il Settizonio, il Foro di Nerva) sono specialmente prescelti a questo fine, rinfrescando su vedute di luoghi reali un motivo tematico molto diffuso già nel Quattrocento, dal Mantegna al Crivelli e al Pinturicchio. Ma avulsa dal suo contenuto simbolico o allegorico la citazione archeologica diviene facilmente pretestuosa, in vista di uno sfoggio di erudizione, un'altra via quindi per sottrarsi al mondo reale e ai suoi obblighi: e tanto più quando alla veduta di un monumento vero si sostituisce quella di un rovinismo fantastico e senza luogo. Il motivo del *rudere fine a se stesso* fa la comparsa nei due *Paesaggi* di Polidoro da Caravaggio e Maturino (Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale); si afferma intorno al 1540 con Jacopino del Conte (Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato); diviene infine una voga, la cui fortuna è conseguita e alimentata grazie agli incisori, da Battista Pittoni da Vicenza a Hieronymus Cock da Anversa.

Si diffonde così, al di qua e al di là delle Alpi, l'immagine di un'Italia irreale, di aspetto prevalentemente archeologico, una sorta di protoarcadia antichizzante, che si spalanca nei fondi di molti ritratti, sulle pareti di alcune tra le più sontuose ville; ed è una moda che si innesta per vari percorsi su diversi ceppi architettonici e culturali, non ultimo il classicismo di Andrea Palladio. Infatti, come è stato provato da Richard Turner, anche gli affreschi di veduta eseguiti da Paolo Veronese a Maser attingono, e più di una volta, a modelli incisi, quelli del Cock.

Ma nel Veronese questa formula, che in altri pittori si carica spesso di retorica e di aridità, si fonde con un'altra ottica paesistica, come è quella inventata da Tiziano. Non esistono paesaggi *reali* del Vecellio, né egli si è mai applicato a descrivere l'aspetto di luoghi precisi e riconoscibili; non è infatti sufficiente una lontana visione del Palazzo Ducale in fiamme, nel fondo di un ritratto di doge, né uno sfocato accenno alle Dolomiti rosseggianti nel tramonto a legittimare il titolo di paesaggista nel senso che qui importa. Ma Tiziano è l'inventore di un tipo di paese anch'esso di sapore classico (bucolico o teocriteo) e di immensa ricchezza formale, una sorta di archetipo del paesismo, che ha fornito il punto di avvio agli artisti più diversi e persino contrastanti, dal contemporaneo Dosso Dossi, favoloso, ariostesco, al solenne manierista Gerolamo Muziano, sino, a un secolo oltre, a Nicolas Poussin e a Pier Francesco Mola: la radice tizianesca si ravvisa ancora nel Settecento e sono ben pochi i paesaggisti nostrani e stranieri che non abbiano ripreso, magari sotto forma di stilemi, alcune delle sue invenzioni, una quinta di alberi, una cascina lontana, il verde spessore di un bosco.

Quanto alla ritrattistica tizianesca, di rado vi viene individuato un nuovo, inedito aspetto della realtà umana; quando ciò avviene, lo è a un grado di assoluta compiutezza, per un contrasto tra l'ambiente aulico, coltivatissimo, dei suoi patroni ed estimatori e l'intima essenza della sua persona. I continui, lunghi contatti con i più prestigiosi personaggi dell'epoca, monarchi o letterati, non pervennero a convertire o deviare gli interessi, i modi e gli affetti del pittore, di una semplicità quasi rustica, quale ci appare attraverso gli spiragli sulla sua vita privata. Al solenne, insuperabile repertorio di ritratti (che è alla base del modulo *internazionale* della fine del Cinquecento) fa riscontro, in pochi esempi memorabili, una percezione eccezionalmente acuta e profonda dell'alta cultura; così vivace e spietata come soltanto un *outsider*, perfettamente conscio della propria estraneità, può rendere. Entrano così nel campo delle arti figurative due tra le più tipiche varietà della *intelligencijs* italiana, il ruffiano e il parolaio, esemplificate in Jacopo da Strada e in Pietro Aretino. Prossenetà, Jacopo da Strada, in quell'attività di trame, colpi bassi, menzogne e prevaricazioni che è l'alto commercio di cose d'arte. Tiziano l'ha fissato nell'atto di spiare il momento opportuno per insinuarsi nella fiducia del cliente, con una maschera che si carica del valore di simbolo. Simbolo di quella varietà di intellettuale nostrano per il quale l'immediato raggiungimento del «particolare suo» giustifica ogni indecenza, qualsiasi trasformismo; ed è una varietà che la pittura non ha mai più notato, forse per essere divenuta sempre più comune col passar del tempo. Quanto a Pietro Aretino, la lunga, intima amicizia non

ha indotto il pittore ad attenuare il significato della sua maschera facciale; forse Tiziano stesso non l'ha voluto per un senso di soggezione, o forse anche i segni erano troppo forti per poter essere cancellati o, almeno, diluiti. Qui è la forza conferita dalla padronanza della parola e della penna là dove pochi sanno leggere e scrivere; è l'arroganza svergognata del moralista nutrito di vizio, la tronfia gestualità di un potere costruito sul ricatto, il cinismo impunito di chi ha i mezzi per formare l'opinione pubblica. L'immagine tizianesca dell'Aretino concretizza il filone dell'intellettualità nostrana che è poi confluito nel giornalismo (un genere di attività del quale proprio l'Aretino è considerato inventore e padre) e nei ranghi del potere universitario.

Questi del Cinquecento avanzato sono del resto i tempi in cui l'immagine degli italiani sortisce in pittura, e specie oltralpe, quei tratti di licenziosità, condotta ambigua, tradimento, secondo cui essi sono stati a lungo, e sono ancora noti un po' ovunque. Il periodo del dramma elisabettiano, dei suoi loschi, sanguinosi imbrogli, così spesso localizzati a Venezia o Verona, a Napoli o Roma, coincide con la diffusione in Europa della commedia dell'arte: anche questa contribuisce a rifinire la tipologia eterodossa dell'Italia e dei suoi abitanti. E ancora, viaggiatori e pittori venuti dal Nord, affascinati da certi aspetti, singolari ai loro occhi, della vita italiana, cominciano a estrarre dalla trama complessa del reale certi dati, sui quali comincia a cristallizzarsi un cliché irreal e persino assurdo, ma non per ciò privo di una lunghissima vitalità. Fu specialmente Venezia a venir sottoposta a questo processo di mitizzazione, quale scenario di perenne godimento sensuale, di balli e di festini, di evasioni dalla norma di condotta; e in ciò, l'Europa del Nord trovava una conferma all'immagine a tinte forti che dell'Italia, rimasta cattolica e poi controriformata, era stata già da decenni fornita dal protestantesimo. Anche i repertori di usi e costumi ' eseguiti da artisti nordici, furono un mezzo per cui l'immagine degli italiani venne diffusa con accenti spesso esotizzanti; repertori che, pur nascendo come obiettivi resoconti, divisi per classi sociali, per usi e per abiti, non sono del tutto esenti da quel sapore di inattesa rivelazione che, per contrasto con i costumi e i modi di comportamento dei popoli «civili», traligna nel Sette e nel primo Ottocento dalle *planches* dei volumi di viaggi ed esplorazioni attraverso i continenti non europei. Sempre a Venezia, uno di questi *pe-tits-mâitres*, accuratissimi nel fissare gli aspetti della società locale, nei suoi diversi strati, fu il poco noto Louis de Caullery, autore di varie serie di disegni, poi presi a modello nel Nord anche da altri artisti; una di

esse, nel Museo Bottacin di Padova, è inclusa come anonima in questa *Storia d'Italia*, vol. II, tomo 2.

Ancora nella repubblica veneta: verso lo scadere del Cinquecento la voga del ritratto individuale toccò il culmine, e furono pochi i funzionari e i possidenti che si sottrassero al suo imperativo. Gli innumerevoli personaggi fissati nelle tele dei Tintoretto, padre e figli, dei loro seguaci e imitatori restano però normalizzati da una frettolosa formula pittorica, che alle varianti delle singole fisionomie non accompagna un adeguato interesse per i risvolti sociali. È una schiera di effigi che per noi resta anodina, provvista al più di un qualche interesse storico quando un'iscrizione sul dritto o sul rovescio della tela consente l'identificazione anagrafica della persona, o quando, nei ritratti femminili, registra le oscillazioni delle mode, nelle acconciature, nelle vesti e nei gioielli.

Una rappresentazione meno anonima del modello, con aperture talvolta su ceti meno rarefatti, si coglie nei centri minori del Veneto, specie a Vicenza, a Bassano e altrove. In tale zona va probabilmente riportato il singolare doppio ritratto che mezzo secolo fa passò in una vendita all'asta londinese sotto il nome di Sofonisba Anguissola; singolare per essere la rappresentazione di un individuo della classe media (come suggerisce anche l'abito, e ancora la mancanza di uno stemma) seduto al tavolo di lavoro e al quale una donna reca una matassa di seta appena filata. L'assenza di un reale rapporto, anche affettivo, tra i due personaggi sembra escludere la consueta coppia di marito e moglie; piuttosto, questo è un negoziatore, col denaro pronto in un sacchetto sul tavolo, colto nell'atto di acquistare e di segnare sul registro il prodotto quotidiano di un'impresa a carattere privato, domestico, gestita dalla donna. Come che sia, colpisce l'accento da cui è condizionata la figura maschile, che, con un anticipo di quattro secoli, preannuncia il tono di rispettabilità, d'obbligo nei ritratti borghesi dell'aristocrazia bancaria e imprenditoriale dell'Ottocento.

Un'opera del genere, sebbene condotta con pennellata veneta, non è concepibile senza il riflesso della contemporanea ripresa del naturalismo lombardo, la cui radice quattrocentesca fiorisce ora con nuovo vigore, anche quando si riveste di sovrastrutture colte, manieristiche. Nel catalogo della pittrice cremonese Sofonisba Anguissola uno dei risultati più significativi è il *Ritratto di tre fanciulli* nella Collezione di Lord Methuen a Corsham Court; l'effetto di palpitante, immediata freschezza è dovuto alla limpida resa di quel tanto di vivo, di sincero e di spigliato che l'educazione controriformistica non è ancora riuscita a soffocare nei tre nobili fanciulli, già serrati nei costumi del loro alto rango. Ma quan-

to a Controriforma, lo specchio piú nitido e sfumato della società che ne andava ricevendo l'impronta morale e di vita è il bergamasco Giovanni Battista Moroni: un artista dunque lombardo per la specie di ricezione visiva, e di quella provincia che per ortodossia cattolica è stata tra le piú solide ed omogenee dal Cinquecento in poi. Una campionatura della folta serie di immagini moroniane è impresa particolarmente ardua, il risultato ne è sempre manchevole: ad un livello costante di splendida qualità pittorica, i personaggi del Moroni sono tutti attori comprimari di una storia che coinvolge l'intero tessuto sociale, plasmandolo in uno stampo immobile, privo di alternative, e in cui l'orizzonte del futuro si chiude sempre eguale. È un repertorio di volti e, al contempo, di pensieri, dove si incontrano gli ultimi testimoni, oramai presso la fine, di un tempo tramontato, chiusi nel ricordo di speranze e di lotte inutilmente sostenute; oppure è l'intima preoccupazione di prelati, responsabili di un grado gerarchico sentito come missione, ignara di cedimenti o di compromessi. Accanto alle effigi di un clero gravato di un nuovo senso di responsabilità, accanto ai riflessi di coscienze che cercano riparo negli atti di misericordia e di pietà cui tra non molto sarà affidata la loro salvezza eterna, il pennello del Moroni non ignora l'altro aspetto della normalizzazione che si è avviata col concorso della Chiesa e dell'Impero. È la faccia composta dalla *jeunesse dorée*, fiera ed impettita nei suoi scintillanti costumi; da gentiluomini e capitani d'arme che si vantano del servizio al seguito di Carlo V, o che ostentano motti spagnoli: tutti campioni di vanità e di arroganza (da cui li salva talvolta una punta di bonario, popolare umorismo), ma tutti compresi del valore esemplare delle loro effigi per il presente e per il futuro, l'uno e l'altro privi di mutamenti e di svolte. Intesa come dovere di grado nella gerarchia sociale, la dignità sostenuta è il comun denominatore di nobili e prelati, di badesse e militari; lo è anche per il trentino *Gian Federico Madruzzo* (meno illustre dello zio, cardinale Cristoforo), dove essa si sposa con i segni di una quasi equivoca eleganza (nella chioma a frangetta e nei sonagli del cagnolino) tali da farci chiedere se l'alta posizione del personaggio non abbia permesso di accettare quel che la discriminazione morale dell'epoca avrebbe bollato come vizio infame, a livelli sociali inferiori. In quell'*unicum* del catalogo del Moroni che è il *Sarto* della National Gallery di Londra si è notato come l'abito non sia quello né della nobiltà né dell'artigianato, ma risponda alla moda della classe media verso il 1570. Senza l'appoggio di dati certi, è impossibile rispondere al quesito posto dall'inatteso scambio di costume; ma è probabile che il pittore, sceso per una volta al disotto degli abituali patroni e commit-

tenti, abbia voluto riscattare l'umile lavorante, facendolo evadere in effigie dalla sua condizione sociale, ma non dal suo mestiere.

Accanto ad una curiosità così viva per l'immagine dell'uomo, anche limitata ad una sola porzione del tessuto sociale, la pittura lombarda non mostra, praticamente, interesse alcuno per la realtà ambientale e geografica; se tuttavia questa realtà si innesta sul quadro generale della maniera italiana e della sua struttura socio-mentale, non si può valutarla senza tener nel debito conto i pittori nordici, fiamminghi e olandesi, che sempre più di frequente giungevano in Italia, attirati dai grandi monumenti d'arte, antichi e anche moderni, e dall'aspetto fisico della penisola. Spicca, tra molti nomi, quello di Peter Brueghel; ma la sua *Veduta di Napoli* (Roma, Galleria Doria-Pamphilij) resta isolata, fuori dal cliché partenopeo che col tempo diverrà di prammatica. Il Brueghel maggiore è un caso che ha del polemico, nel rigetto ostentato del filtro antichizzante (o di quello agitato dai fantasmi di Raffaello e di Michelangelo) per cui l'Italia passava prima di giungere agli occhi e al pennello dei nordici. A Napoli, la sua percezione del golfo sceglie il momento del mare grosso, del vento impetuoso, del temporale che si sta per sciogliere; e a Roma, del tutto indifferente ai segni della passata grandezza, senza assorbir nulla dalle Stanze o dalla Sistina, preferisce applicarsi alla descrizione di Ripa Grande e del suo movimentato disordine. Il Brueghel rimane dunque fuori della norma, e già prima di lui l'immagine dell'Italia oscillava, per coloro che giungevano dalle Fiandre o dai Paesi Bassi, dal travestimento archeologizzante alla resa minutamente descrittiva. I due poli sono presenti nell'opera di Marten van Heemskerck (a Roma tra il 1532 e il 1536): accanto ad esemplari tra i più elaborati di un'Italia gremita di rovine e reperti, egli ci ha lasciato nei disegni il più fedele e prezioso rendiconto di ciò che restava della Roma antica, mescolata alla Roma moderna. Non mancano in altri *romanisti* brani di vedute dipinte durante il loro soggiorno italiano, o desunte più tardi da taccuini e libri di appunti eseguiti allora; ma si tratta di accenni o di dettagli, situati quasi sempre nei fondi, dietro figure che molto spesso riecheggiano i moduli di Raffaello o di Michelangelo, come a garantire, grazie ad un riconoscibile angolo romano, che costoro erano stati visti sul posto, sugli originali, e non attraverso le stampe. Anche Jan Massys, nella *Flora* del 1561 (Stoccolma, Nationalmuseum) ha situato una veduta italiana nel fondo; ma il dipinto è singolare, sia per la scelta della città, che è Genova (una scelta motivata dalla assai probabile presenza del pittore sul luogo), sia perché la descrizione è condotta secondo modi intima-

mente fiamminghi, di esigente minuzia. Non passerà molto tempo prima che questo tipo di analisi ottica si innesti sulla prospettiva ragionata degli italiani. Ciò è realizzato nella *Veduta del Belvedere Vaticano* eseguita nel 1589 da Hendrick van Cleef (Catton Hall, Derbyshire, Collezione Anson); oltre i palazzi pontifici e la basilica di San Pietro in costruzione, la città di Roma si stende sino alla chiusura dei Monti Sabini, con un'impostazione eccentrica del fuoco prospettico che denuncia l'entusiasmo curioso di chi sperimenta un nuovo strumento tecnico e ne assaggia le possibilità. Nello stadio successivo, i due tipi di veduta (quella di fantasia antiquaria e quella reale) si fondono sulla falsariga prospettica, e senza che gli aspetti basilari delle due tendenze si riducano o vengano sensibilmente alterati per il prevalere dell'una sull'altra. Nel confluire dei due livelli di percezione, i singoli elementi di cui è composta la veduta sono reali, e descritti spesso con accuratezza assai fedele; ma del tutto immaginario, poeticamente arbitrario è il loro accostamento topografico, con risultati quasi sempre di insolita efficacia evocativa. La scena di queste sintesi è Roma, gli oggetti singoli ne sono i monumenti antichi, che, salvo poche eccezioni, si presentavano verso la fine del Cinquecento nel numero e nell'aspetto odierno; in questo tipo di veduta (che culminerà nei *souvenirs* di Gian Paolo Panini ad uso e consumo del *Grand Tour* settecentesco) si distinguono il fiammingo Paul Bril e i suoi seguaci, specie i due Wilhelm van Nieulandt, chiamati fra noi Guglielmo Terranova. Ma il percorso del Bril, presente a Roma dal 1582 almeno sino alla sua morte (1626) non è comprensibile se non al lume dei grandi fatti d'arte di cui la città fu teatro a partire dal 1590 circa; la sua formula iniziale, cifrata in una geografia verde e azzurra di foreste, porti e castelli *senza luogo* (che gli derivava dalla formazione in Anversa) subisce una svolta, riflettendo il nuovo, grande capitolo della cultura artistica italiana, quando la maniera viene superata e il discorso figurativo riprende il filo interrotto tra il 1520 e il 1527, subito dopo la morte di Raffaello.

Protagonisti di questa nuova fase del Rinascimento (che avviene in una mutata atmosfera politica, per l'allentarsi del rigore controriformistico) sono quattro artisti che ad un certo momento saranno presenti tutti insieme a Roma, Michelangelo da Caravaggio, Annibale Carracci, Adamo Elsheimer e Pietro Paolo Rubens. Il portato di questa straordinaria congiunzione è vario, molteplice, di risonanza europea, e la fucina di idee allora accesa resterà vivissima sin verso il 1630; per la rappresentazione dell'Italia, l'avvio a nuove rese percettive viene segnato dall'arrivo a Roma di Annibale Carracci nel 1595. Già a Bologna, nei

giovanili affreschi di Palazzo Fava (1583-84) e di Palazzo Magnani (1588-1590) la tendenza alla riscoperta della natura, una riscoperta diretta e senza schemi di stratificazioni e convenzioni culturali, era stata proposta da Annibale in modi istintivi, anche se una spinta in tal senso gli veniva dallo studio dei paesaggi di Dosso Dossi e di Niccolò dell'Abbate, per cui tramite egli era risalito sino a Tiziano e ai veneziani del primo Cinquecento. A Roma, la presenza dei grandi capolavori tizianeschi (dall'*Amor sacro e Amor profano* alle tele asportate dal Castello di Ferrara) veniva a chiarire in lui la formulazione di un nuovo tipo di paesismo, che appare compiutamente definito nella *Veduta col fiume* della Galleria di Berlino-Dahlem. Solennemente classica ma anche idillica, di rigoroso impianto ma di forte accento naturalistico, calibrata con una bilancia quasi astratta di rapporti compositivi ma nello stesso tempo episodica, questa veduta immaginaria (i cui connotati regionali oscillano tra Lazio e Val Padana) è un archetipo, che racchiude *in nuce* i successivi capitoli della percezione pittorica dell'Italia secondo il parametro classico, quello dell'arte (e nel caso specifico della veduta) intesa come storia. Nel principale allievo di Annibale a Roma, il Domenichino, lo svolgimento se ne avverte nella diversità di timbro e di specificazione topografica. In lui l'impegno razionale, senza attenuarsi, si applica alla resa di un territorio che è laziale, presentato quale scenario di grandi avvenimenti della mitologia classica e della storia sacra: uno scenario solennemente architettato nelle sue quinte di alberi e rupi tufacee, dal quale i piccoli personaggi in primo piano vengono esaltati. Osservati con occhio di immediatezza senza pregiudizi, armenti, capanne e guadi arricchiscono questo paese di un sapore fresco, tra georgico e bucolico, antico e moderno nello stesso tempo; passato e presente confluiscono così nella percezione di questo brano d'Italia inteso come teatro di una storia senza interruzioni. La torre medievale non vi cede in dignità al tempio classico, anzi lo sostituisce, e i pastori odierni sono gli stessi che assistevano alla lotta tra Ercole e Caco, alla fuga in Egitto o all'arrivo di Erminia, rifugiata tra i pastori.

A sollevare il paesaggio classico al grado dell'assoluto, è il rigore morale di un immigrato di origine francese, Nicolas Poussin. La sua visione pittorica si esprime grazie ad un repertorio classico di inaudita vastità, dove la conoscenza capillare dei testi figurativi antichi è ampliata dallo studio del potenziale classico implicito nelle opere dei cinquecentisti veneziani, risalendo sino a quelli del secolo xv, specie a Giovanni Bellini. È stato osservato come le composizioni paesistiche più solenni e austere del Poussin nascano sulla ripresa delle strutture compositive del Bellini, nella prevalenza quasi ascetica del reticolo di ortogonali sul-

la cui trama i segni della storia si contrappongono a quelli della natura, in un equilibrio che soltanto la ragione dell'uomo sa conservare. E così, mentre nel Bellini la meditazione sui valori essenziali del cristianesimo aveva condotto, per via analogica, alla riscoperta della religiosità antica, nella sua accezione virgiliana, poetica, georgica, nel Poussin invece il portato cristiano si riduce, e, se non scompare del tutto, resta quale semplice apparenza di un fatto religioso, anch'esso classico ma infinitamente piú antico. Anche per l'amorevole, minuziosa osservazione degli aspetti piú diversi della natura, da quelli vegetali e dalla luce a quelli atmosferici e meteorologici, il Poussin esprime come nessun altro la sacralità pagana nei suoi aspetti piú essenziali e universali. L'accento di religiosità orfica di alcuni dei suoi paesaggi si tramuta altrove nel messaggio morale della filosofia stoica e cinica; e il teatro di queste altissime visioni intellettuali è il paesaggio romano, trasfigurato, sublimato, dove edifici e monumenti della Roma moderna si intravedono attraverso le fronde di una vegetazione pronta a sommergerli, o si rispecchiano nelle acque di fiumi la cui calma non è mai idillica.

Del tutto diverso è l'approccio al volto fisico dell'Italia nell'opera di Adamo Elsheimer, giunto a Roma nel 1600. Nella sua cultura, di estrema complessità, la tradizione tedesca e in genere nordica, dal Dürer all'Altdorfer e al Brueghel, viene mediata attraverso la razionalità figurativa italiana; nascono così, in superfici di pochi centimetri quadrati, immagini paesistiche di vertiginosa lucidità, microcosmi dal respiro immenso, quali la pittura aveva raggiunto una sola volta con Leonardo e quali non si realizzeranno mai piú. In Adamo Tedesco l'Europa del Nord e quella del Sud si accordano in chiave di altissima poesia; i tentativi che nello stesso senso si ripeteranno periodicamente nei secoli successivi saranno tutti votati al fallimento, avvilenando il volto dell'Italia ad un'immagine di cartapesta, o per eccesso di mestiere o per difetto di scienza; perché nell'Elsheimer la pittura è condotta (al pari di Leonardo) come fatto scientifico. Nella *Aurora* del Museo di Braunschweig protagonista è il paesaggio laziale (l'identificazione del sito preciso ne è tuttora incerta), la stagione è la prima estate, l'ora è quella dell'alba: e la veduta si trasfigura, comunicando la serena, totale partecipazione degli attimi di estasi.

Il paesaggio come storia e il paesaggio come scienza: all'ombra e al seguito di Annibale Carracci e di Adamo Elsheimer i pittori nordici presenti a Roma esplorano la città e i suoi dintorni, interpretandoli con una ricchissima gamma di sfumature. Si diceva innanzi del Bril: nel suo tempo maturo la sua sensibilità si schiude, e la resa dell'Agro romano, anche nei suoi angoli piú deserti e abbandonati, rivela i castelli le torri e i

casolari, cresciuti in una lunghissima stratificazione di storia e di stagioni, entro la cerchia dei monti azzurrini. È ancora la campagna romana a fornire lo scenario nei dipinti di Johann König, di Moyses van Uyttenbroeck, di Jan e di Jacob Pynas, di Pieter Lastman, e di tanti altri, venuti da noi per qualche tempo, e importatori poi nel Nord di un'immagine dell'Italia, dove tra colli boscosi, ruderi antichi e ville si muove un'umanità felice, allegra, oppure rivivono i bacchanali della mitologia greco-romana. Questa filiazione del paesaggio italiano (alla quale partecipa, entro certi limiti, Agostino Tassi) si ricongiungerà poi, per strade complicate, al giovane Rembrandt; e continuerà a svolgersi, specie in Olanda e nelle Fiandre, con risultati non indifferenti, anche in artisti la cui effettiva presenza nella penisola non è accertata. Fra costoro spicca il misconosciuto Jacobus Sibrandi Mancadam, delicato osservatore dell'agonia delle rovine classiche, degli intonaci sgretolati dalle radici dei rovi, della silente solitudine di un passato i cui segni sono troppo disfatti, illeggibili per poter riemergere come storia. Ma tra coloro che conobbero di persona luoghi e gente d'Italia meritano un cenno speciale Bartholomeus Breenbergh e Cornelis van Poelenburgh. Nel loro vasto catalogo, Roma e il Lazio appaiono sotto aspetti maestosi e miserabili, luoghi di solenni monumenti tra i quali si muove un'umanità di straccioni, con i segni di un passato sublime ignorati da chi vive tra loro – se non fosse per l'artista che cerca tra le muraglie sfasciate il punto adatto a ritrarle. Specie nel Breenbergh i dati di luce e di atmosfera contribuiscono alla resa dell'insieme con particolare accentuazione, anticipando l'aspetto basilare di uno dei sommi interpreti dell'Italia, Claudio di Lorena.

Il paesaggismo nordico, dell'Elsheimer e dei suoi seguaci, e il classicismo del Carracci, del Domenichino e del Poussin trovano il loro accordo nella pittura di Claudio, dove l'Italia appare sotto specie trasfigurata, quasi di sogno. È il paese dei cieli limpidi, delle albe risplendenti, dei tramonti lunghissimi, fiammeggianti, dorati. Ed è altresì lo scenario ideale per i fatti della mitologia o della storia antica, del Vecchio o del Nuovo Testamento, sciolti nella dolce atmosfera di una natura eternamente calma, accogliente, di serena comprensibilità. Ora, anche questa di Claudio è una visione fondata su di un accordo tra Nord e Sud Europa; ma non vi agisce l'assillo di ricettività panica, universale, che vive nelle immagini dell'Elsheimer. E anch'essa un'espressione dell'ideale classico, ma ignora la profonda norma morale del Poussin. In effetti, la splendida poesia di Claudio è quella che definisce l'immagine dell'Italia presentandola sotto gli aspetti del *locus amoenus* dell'Europa, l'*amoe-*

nissimus Italiae ager di Tito Livio; ed è una formula di evasione dalla realtà, la stessa che, tra tutte, avrebbe poi sortito la più lunga fortuna.

Accanto alle ricchissime sfumature secondo cui veniva interpretato il volto dell'Italia (in chiave di storia, scienza, morale e poesia), la percezione dei suoi abitanti non si realizzava con altrettanta varietà, in questi decenni del secondo Rinascimento. Se è sempre più ovvio che la presenza a Roma e a Genova di Pietro Paolo Rubens e le poche opere da lui dipinte nel suo breve soggiorno hanno avuto una risonanza enorme per la nascita dello stile che la storiografia artistica chiama il Barocco; se si deve ammettere che la sua intuizione dello spazio *infinito* è quella che ha determinato il dirottamento del linguaggio figurativo italiano, a cominciare da Gian Lorenzo Bernini (e con un'azione di cui non si è voluto riconoscere la profondità e l'ampiezza); è anche vero che i ritratti italiani del Rubens riguardano una cerchia assai limitata degli aristocratici di Genova e di Mantova, costituendo però un fondamentale repertorio di modelli per la ritrattistica seicentesca, italiana ed europea. Già all'epoca del suo giovanile soggiorno italiano il Rubens si muove *en grand seigneur*, a metà pittore a metà diplomatico, ospite di alcune tra le più illustri casate della penisola; la vita che si svolge fuori dei sontuosi palazzi che lo albergano non gli interessa, ma la sua descrizione dell'alta società di Genova fissa (in una serie di opere che rimane in gran parte da scoprire) il codice di comportamento delle dinastie locali, che da bancarie si stanno trasformando in terriere, acquistando titoli e posses- si nel regno di Napoli. Per comprendere la portata dei prototipi del Rubens è indispensabile rivedere al loro fianco la numerosa ritrattistica eseguita in Italia, tra il 1621 e il 1627, dal suo maggiore allievo, Antonio van Dyck, che li riprese e li ampliò. Nelle immagini dei Lomellini, dei Cattaneo, dei Brignole Sale e degli Adorno, il van Dyck definisce compiutamente i paradigmi dell'iconografia aulica, che sarà poi quella adottata da Carlo I d'Inghilterra e dei monarchi di tutta Europa; ma taluni rappresentanti dell'aristocrazia genovese sono da lui visti non senza intuire certi aspetti psicologici, nel senso, schiettamente locale, di costume, di modo di vivere. In ciò, il *Ritratto del doge Gian Vincenzo Imperiali* è un documento visivo unico, che racchiude tutte le sfumature di astuzia, di riserbo, di malfidata vigilanza proverbialmente attribuite alla mentalità genovese. E quando a Roma van Dyck dipinge il cardinale Guido Bentivoglio (Firenze, Galleria Pitti) sarà un esemplare di una specie sempre più rara a venir fissata con insuperabile lucidità, quella dell'italiano coltissimo, di intelligenza aperta, di respiro mentale non già di parrocchia, ma europeo nel senso più lato.

Accanto alla diffusione *ad infinitum* dei modelli del van Dyck (dai quali deriva, con aderenza e secondo livelli assai vari, una buona parte delle immagini seicentesche degli italiani al potere) le arti figurative non sembrano essersi interessate gran che di coloro che, situati ad un livello inferiore, non contavano socialmente nella prima metà del Seicento. Quando questi compaiono in pittura, lo è come fatto accessorio, e secondo accenti che dicono ben poco al di là della loro apparenza esteriore. Lo stesso Annibale Carracci, che da giovane a Bologna aveva osservato con vivace spigliatezza la *Bottega di macellai*, in aperta opposizione alle formule della maniera, si converte poi, nel suo tempo romano, ad una rappresentazione della figura umana nei modi di un idealismo classico, impeccabilmente statuario, quasi da cammeo ricoperto di colori. E quanto al grande genio del realismo, Michelangelo da Caravaggio, le sue figure sono (come in tutti i grandi inventori visivi) archetipi universali, che non scendono mai alla specificazione in senso regionale; il Caravaggio ha mostrato *come* si dipinge l'uomo, e non ha mai deluito i suoi tipi sulla falsariga della vita quotidiana, né secondo il repertorio fisionomico o di costume di Roma, di Napoli o di Malta. Neppure il cosiddetto *Ritratto della cortigiana Filide*, ora perduto e già nel Museo di Berlino, scende, nonostante il vestito in costume romano, al disotto del livello proprio ai valori assoluti, alle matrici potenziali di infinite specificazioni di luogo geografico o di momento storico. Si potrà semmai riconoscere nella *Cestina* dell'Ambrosiana la sola immagine in cui il Caravaggio riflette l'Italia, anche se in modi indiretti e quasi allegorici, evocandone, nei frutti e nelle foglie, il clima, la luce e le stagioni. Strano a dirsi, ma proprio i pittori caravaggeschi – i presunti «pittori della realtà» – sono quelli che restano più estranei alla descrizione dell'ambiente reale in cui essi stessi vivevano; ma è che la grammatica caravaggesca (quella autentica e non tale per affinità di apparenze) venne subito accademizzata in un mero fatto di *atelier* e di genere con Bartolomeo Manfredi, Antiveduto Gramatica e altri artisti. I gruppi di suonatori di chitarra e di cortigiane, di bari e di indovine di cui è composta la loro monotona produzione non possono in nessun modo venire accolti come riflesso della vita italiana o romana. Quanto alla seconda generazione di caravaggeschi, composta soprattutto da stranieri, i suoi meriti d'arte sono non di rado assai alti, ma la sua percezione del tessuto sociale del paese che li ospitava è nulla. E ben difficile reperire nelle innumerevoli «scene a lume di candela» una qualsivoglia apertura sulle persone del tempo, sui loro affetti, sui loro umori: a meno di non prendere come documenti validi della realtà italiana l'estrazione di un dente in mezzo

ad una folla stupefatta, o la ricerca notturna di una pulce finita tra le pieghe della camicia da notte.

Ben diversa è invece la sorte toccata all'eredità del Caravaggio a Napoli, dove è ancora uno straniero, questa volta di nascita spagnola, ad osservare la realtà locale secondo una prospettiva nuova, efficacissima: Jusepe de Ribera. Questo grande pittore (del quale non si può ripercorrere qui la vicenda personale, mista di *bohème*, avventura, successi e crolli) è stato il solo a partire dalla sintetica visione del Caravaggio per approdare a modi lucidamente analitici, senza perder per strada le più autentiche implicazioni morali e umane del grande modello. Spesso ci si chiede davanti alle sue tele se, scegliendo i suoi modelli tra gli umili, i disgraziati e i derelitti di Napoli, il pittore non sia spinto da una polemica di rivolta contro l'ordine stabilito, i suoi gusti, le sue preferenze; ma è innegabile che molto spesso questa miserabile umanità è presentata con accenti più o meno umoristici, a volte persino grotteschi, caricaturali. Che il Ribera non sia riuscito a sottrarsi alla vetusta dicotomia del discorso, nobile o ignobile a seconda del soggetto? O che sia questo il portato di un compromesso fra l'artista e se stesso, per far accettare ai clienti un prodotto talmente indigesto travestendolo sotto la maschera del divertimento? Certo è che per la prima volta, col Ribera, entra nel campo della pittura l'aspetto più ignorato e dimenticato della realtà italiana, la massa del popolino calpestato, affamato, la folla di mendicanti e di storpi da cui veniva colpito l'occhio dei viaggiatori al loro arrivo a Napoli. In taluni esemplari dei *Filosofi*, per i quali il Ribera è giustamente famoso, il modello è presentato con un tale accento di dignità umana offesa e ferita che ben se ne deduce da quale parte stia il pittore spagnolo nel trattare queste vittime del potere spagnolo. E di tanto in tanto le sue tele minori scoprono il tipo fisico napoletano, nel suo livello più umile, dimesso, trattandolo con affettuosa partecipazione, come nella *Vecchia filatrice* che fu già della Collezione Van Bergh di New York.

A paragone del Ribera, molti dei più celebri pittori napoletani del tempo sembrano restar indifferenti alla realtà circostante; e anche quando la percepiscono tendono a vestirla dei panni di un più digeribile classicismo: come ad esempio Massimo Stanzione nella sua *Contadina in costume* (San Francisco, De Young Museum). Un caso a parte è quello di Aniello Falcone, la cui lenta riscoperta lo sta rivelando per uno scrupoloso, impassibile interprete della Napoli situata a due passi dalle sontuose residenze vicereali, ma socialmente separata da abissi. Il breve capitolo del naturalismo napoletano può serbare sorprese: è un campo infatti che attende ancora non dico lo storico che ne interpreti le vicende, ma persino il filologo che ne classifichi i testi pittorici. Accanto ai pro-

dotti per il mercato corrente, vi emergono spiragli su quella che fu la vita quotidiana al tempo del predominio spagnolo: un misto di miseria e di brutalità, di degradante superstizione e (in qualche mente più riflessiva) di odio e disperazione per uno stato di cose privo di una visibile via di uscita. In questo clima va considerata la persona di uno degli artisti la cui resa dell'Italia e dei suoi abitanti ha avuto un'eco tra le più vaste e durature fuori della penisola, Salvator Rosa. A comprendere nel modo giusto la sua formazione e il significato delle sue opere è indispensabile accostare agli effetti catastrofici del rapinoso malgoverno vicereale, quelli non meno deleteri provocati dal nuovo corso della Chiesa cattolica, in concomitanza con gli avvenimenti europei, dalla guerra dei trent'anni al nascere degli Stati assoluti, dalla rinnovata minaccia turca in Oriente alla presenza in casa di allarmanti episodi di libertinaggio, l'espressione cioè di anarchica protesta che gli italiani adottano in epoche di oscurantismo clericale. È stato detto dal Gombrich che se Nicolas Poussin rende l'aspetto fisico dell'Italia secondo la falsariga della vitruviana *scena tragica*, Claudio di Lorena ne è l'interprete in chiave di *scena comica*, e il Rosa di *scena satirica*: tutto sommato, il parallelo è da accogliere, non fosse che per la luce che esso riflette sul carattere polemico, aspro, di rivolta, che traspare nelle opere del terzo. L'Italia che il Rosa produce nelle sue tele è agli antipodi del solenne paese del Poussin o del sognato paradiso terrestre di Claudio; è una regione desolata, sconvolta, di rupi scheggiate e di alberi rotti, un luogo di frane, di cupe forre silvestri, entro i cui anfratti ombrosi si raccolgono scherani, banditi, disperati, per spiare, ordire trame, prepararsi all'agguato. E gli abitanti: già nelle cose del primo tempo il Rosa, riprendendo il discorso di Aniello Falcone, si rivolge ai popolani che giocano a carte sull'orlo della strada, ai miserabili pescatori di corallo della sponda vesuviana, ai braccianti e contadini presi nella morsa di un lavoro sempre eguale e senza speranza di cambiamenti. Più tardi, gli italiani da lui effigiati (si tratti di se stesso, dell'amico Giovanni Battista Ricciardi o di altri, anonimi conoscenti) sono altrettanti esemplari di introversione, protesta muta, rimprovero morale, rinuncia solitaria; compagni cioè dei filosofi che nelle tele del Rosa appaiono meditabondi tra ossami e rovine, che rinunciano ai portati della vita civile per ritirarsi a discutere in boscosi romitaggi. Resta, come ultima arma contro una situazione intollerabile, la via irrazionale delle arti magiche: streghe, fatture, necromanzie ed evocazioni sono tra i più tipici soggetti nella sua produzione. E resta infine la via razionale del pamphlet politico, genere espresso dal Rosa nella *Fortuna* (Malibu, J. P. Getty Museum), un dipinto che, rimasto let-

tera morta da noi, doveva trovare seguito tra i disegnatori politici del regno d'Inghilterra.

E davvero, l'Italia, a partire dal secondo processo di Galileo (1632) sta assumendo tutti i tratti e i connotati di un paese emarginato dalla storia; privo di uno svolgimento sociale, respinto (dalla superficialità di un conformismo sempre piú pesante) al grado di lazzaretto religioso, culturalmente fossilizzato, in un'Europa il cui centro vitale si stava sempre piú spostando dal centro del cattolicesimo. Nelle arti figurative, l'immagine degli italiani di questo spento periodo si limita a quella di sommi pontefici, di cardinali impeccabilmente eleganti, di granduchesse bigotte, di principesse ingioiellate, di nobili grandi e piccoli, tutti rappresentanti di un'aristocrazia terriera appoggiata ad un reddito assicurato e che non pensa neppure di sortire dal proprio guscio. I moduli per questa iconografia di casta sono soprattutto quelli forniti dal Rubens e dal van Dyck: ora essi vengono ripresi, modulati, variati e innestati in modi a volte stupendamente aulici, pittoricamente ammirevoli, in realtà avulsi da un contesto sociale che non sia quello esclusivo, ristretto, sempre piú angusto delle dinastie regnanti e della corona di famiglie, immensamente ricche, ad esse legate.

Accanto alle variazioni tematiche sull'aspetto fisico di questa sgarriante e risplendente frazione (il cui peso nel contesto europeo stava divenendo irrilevante) non manca, sino a circa il 1660, una ripresa in tono minore del naturalismo caravaggesco. Questo, fondendosi con la pittura di genere dei nordici, dà luogo all'episodio dei bamboccianti, nelle cui opere appare l'altra faccia dell'Italia, quella modesta, della vita sulle strade, nelle osterie, dei piccoli artigiani e dei divertimenti dei poveri. È un repertorio questo di estremo interesse, dove compaiono non pochi aspetti di una realtà altrimenti dimenticati da cronisti e storiografi, o al massimo sepolti tra le pagine di qualche diario personale. Accanto a colpi d'occhio di rara evidenza e freschezza (e anche su aspetti tra i piú miserevoli nella vita condotta dalla stragrande maggioranza della popolazione) nei bamboccianti è molto spesso assente una reale comunicazione tra il significato dei quadri e i loro autori. Specie in Michelangelo Cerquozzi (forse il piú prolifico dell'intero gruppo) i personaggi, anche nelle scene piú drammatiche, sono caratterizzati da un'espressione stereotipa, a mezza via tra l'ilarità e la sciocchezza, che pone l'interrogativo circa le intenzioni del pittore, e circa il registro di lettura delle sue opere. Ci si chiede spesso se l'intera produzione dei bamboccianti non sia una filiazione figurativa del romanzo picaresco spagnolo e, come tale, venata di un filo umoristico, anche nei momenti tragici; a meno che tutto non vada risolto nel classico rapporto tra tono discorsivo e

soggetto (un rapporto che in Italia è stato ed è duro a morire) o nel lenocinio del Pittore di *quadri di galleria* verso i suoi ricchi clienti, in temi quali la vita del popolino e dei poveri. Resta ugualmente che alla vista di molte «bambocciate» non si riesce ad evitare un sapore di bozzetto e di macchietta, con un anticipo sulla pittura *turistica* dell'Ottocento; anche perché con Jan Miel il repertorio tematico scende verso il caratteristico e il pittoresco, con la ripetizione di mascherate, balli e carri carnevaleschi. È ovvio che il grado dei bamboccianti varia a seconda della statura dei singoli pittori; tra loro emerge l'olandese Michael Sweerts, il solo che guardi la minuta realtà romana con un'intenzione di nobile serietà, di affetto umano, che in alcune immagini di vecchi e di poveri sfiora l'amore evangelico.

Nella generale sclerosi culturale che si avverte nell'Italia del Seicento avanzato non mancano le immagini di città e campagne, di rado sollecitate da interessi che non siano meramente descrittivi o anagrafici. A Venezia prevale, ad uso dei visitatori stranieri, una scelta pittorica di alcuni angoli della città colti nel tempo di famose feste annuali; riprendendo il filo di Louis de Caullery e di altri dell'ultimo Cinquecento, Joseph Heintz il giovane, da Augusta, contribuisce a diffondere, sulla metà del secolo, l'immagine della Venezia gaudente, che invece a Roma viene sostituita, ad opera di altri artisti minori, dalla rappresentazione di memorabili processioni, ingressi di ambasciatori, tornei e sfarzosi balletti all'aria aperta. Il pittore che ha rappresentato il paesaggio urbano secentesco senza orpelli e in momenti non di eccezione è Viviano Codazzi; tagli e angolature delle sue rare vedute di Napoli sono accompagnati da una messa a fuoco di ammirevole nitidezza, che non viene meno quando, trasferitosi a Roma, diverrà il collaboratore del Cerquozzi e di altri bamboccianti dedicandosi anche ad un'attività di prospettico. Le fantasie del Codazzi tardo (architetture moderne e rovine antiche accostate con inesauribile, capricciosa invenzione) sono esemplari per lucidità ottica e per evidenza figurativa; esse contribuiranno alla definizione di uno dei grandi capitoli della pittura settecentesca, quella del vedutismo veneto.

Dopo il 1640, la corrente più viva nel descrivere il paesaggio italiano è quella classicista, con l'attività del cognato di Nicolas Poussin, Gaspare Dughet, seppure sia lecito collocare sotto l'etichetta del puro classicismo opere come la *Veduta della campagna romana da Tivoli*, già nella Collezione Cook e oggi nel Louvre, un autentico miracolo di equilibrio tra appercezione e razionalizzazione, tra realtà oggettiva e memoria, cultura e storia. Ma fuori d'Italia si moltiplicano le variazioni sul «bel paese», il luogo dagli ampi orizzonti e dai cieli limpidi, vera e propria Ar-

cadia, i cui abitanti vivono in una rinnovata età dell'oro, tra greggi, amori, tramonti e splendide rovine. Vario di qualità artistica, spesso assai alta, questo cliché finisce con il cristallizzarsi nello stereotipo: nei dipinti di Jan Baptiste Weenix, Nicolaes Berchem, Abraham Begeijn e moltissimi altri fiamminghi e olandesi, manca qualsiasi accenno alle reali condizioni della penisola e dei suoi abitanti, questi ridotti a perenni comparse di un teatro dove *scena tragica*, *scena comica* e *scena satirica* tendono a mescolarsi e a sovrapporsi l'una sull'altra. È che l'Italia, assente dal rapporto internazionale se non come merce di scambio, strangolata culturalmente, congelata socialmente (salvo la rivolta improvvisamente accesa, divampata e spenta), l'Italia sta ora diventando il paese turistico per eccellenza; i suoi abitanti, gli *indigeni*, vengono osservati dagli europei con il medesimo, indifferente distacco per la loro condizione umana con cui i viaggiatori ottocenteschi si volgeranno ai cinesi dell'Impero manciú.

Da queste immagini di una geografia luminosa ma artificiale e priva di qualsiasi appiglio con la realtà, si distacca l'opera di un artista danese, Eberhard Keyl, detto Monsú Bernardo. Allievo per un certo periodo del Rembrandt, e poi operoso a lungo a Roma, il Keyl è l'interprete dei ceti contadineschi, popolari o anche i piú miserabili, di Roma, della Sabina e della Ciociaria: braccianti, pastori, calderari, arrotini, maestre di scuola, bambine indaffarate in lavori domestici, sfilano nelle tele (purtroppo assai alterate) di questa pittura, che non si solleva mai per improvvisi colpi d'ala, ma che esprime un calore affettivo non esente, tuttavia, da una certa punta di quell'atteggiamento mentale noto, due secoli appresso, sotto il nome di populismo. Quale che ne sia l'esegesi lecita, immune da forzature *a posteriori*, l'arte del Keyl rimane l'indizio di una sensibilità nuova che si sta schiudendo nella seconda metà del Seicento; anche le arti figurative partecipano alla ripresa della vita culturale italiana che si intreccia al declino del potere spagnolo e, in rapporto a quello, all'allentarsi della morsa della Chiesa. I centri vivi delle idee d'Europa sono ora a Parigi, a Londra, in Olanda, e gli italiani cominciano lentamente ad aggiornarsi: sono i tempi della formazione di Giovanni Battista Vico (nato nel 1668), e coincidono, in pittura, all'interesse per certi aspetti della realtà sociale ora osservati con un progressivo allentamento dell'antico rapporto tra soggetto e tono discorsivo. Contadini, popolani, accattoni compaiono nei quadri di diverse scuole locali, in differenti modi di formula pittorica e con una varia intensità di accenti realistici, patetici, bonari. Nel Veneto questa fase si nota in alcune tele di Antonio Carneò (morto nel 1692) dal soggetto di vecchie filatrici, girovaghi, mendicanti; secco e pedante, un realismo epidermi-

co viene realizzato da Pietro Bellotti (morto nel 1700), che introduce nelle sue opere monocordi e spente i contadini della Terraferma veneta nel loro costume di sempre, contando con pazienza le rughe infinite dei loro volti, bruciati e riarsi dal sole. Ben diverso è a Bologna il livello con cui Giuseppe Maria Crespi (nato nel 1665) esprime un nuovo umore in modi di alta pittura. Venati di arguzia popolaresca risultano in lui temi mitologici e sacri; e in talune tele il suo pennello fissa un'umanità di pienezza sanguigna, della piú schietta e vivace varietà felsinea, bolognese. A Roma un analogo ampliamento tematico non tarda a penetrare nella roccaforte del classicismo accademizzato e degli estremi, spericolati virtuosi del Barocco; ma non è nelle tele di Antonio Amorosi che se ne ritrova il portato piú valido. In queste, il ripetitivo, meccanico susseguirsi di bambini, contadinelle, mendicanti (non di rado sotto il riflesso dei precedenti del Keyl) appare melenso, scipito, venato di un'inzuccherata arcadieggiate, al confronto con i rari prodotti di Pier Leone Ghezzi (1674-1755) in cui è descritto l'ambiente inferiore della società romana, con toni forti, obiettivi, convincenti. Anche la *high-life* della nobiltà pontificia viene osservata dal Ghezzi con occhio disinvolto (che nel contesto dell'epoca può apparire persino spregiudicato) negli affreschi della Villa Falconieri a Frascati (1727); vi si coglie una punta di quella scoperta del comico, del grottesco (implicito in molti tipi di quella società chiusa e senza scambi) cui lo stesso Ghezzi dette sfogo nella sua lunga attività di caricaturista, con risultati monotoni ma di grande interesse ambientale.

È ancora la Lombardia a partecipare nei modi piú alti a questa fase nuova del rapporto tra arti visive e abitanti dell'Italia. La tradizione naturalistica locale non vi era mai tramontata, neppure nei decenni piú oscuri del Seicento vicereale; in tono minore essa era rimasta viva nei ritratti di Luigi Miradori, il Genovesino, innestandosi a modi spagnoli sino a rasentare (come è accaduto non di rado) lo scambio filologico con i prodotti iberici. A Bergamo un naturalismo robusto è quello che sostiene l'arte di Carlo Ceresa, attivo sino al 1679; la piccola nobiltà della provincia emerge dalle sue tele con accenti di severo autocontrollo, senza sorrisi o moti d'animo, perfetti esemplari dell'educazione contro-riformistica, cui l'ipocrita etichetta spagnola ha smussato, se pur ve ne restavano, le ultime velleità di autonomia personale. Realismo è anche quello di fra Vittore Ghislandi, ma realismo programmatico (nonostante le apparenze e malgrado alcuni risultati ammirevoli) e pretesto a un tempo per lo sfoggio della «bella pittura» e per dar corso col pennello alle inclinazioni sessuali del prete pittore. È innegabile che i ritratti piú

memorabili del Ghislandi sono quelli di soggetto femminile, specie se di età avanzata; quanto agli uomini, l'intensità qualitativa delle singole tele diminuisce in rapporto con le loro età, e i molti esemplari di giovinetti e ragazzi si muovono in orbite concentriche, attorno ad un ideale modello dai grandi occhioni e dalle labbra carnose e ricurve.

A breve distanza geografica, ma su un piano mentale del tutto diverso, si svolge, quasi negli stessi anni, l'attività di Giacomo Ceruti. Accennando, anche a sommi capi, a questo grande artista non ci si può sottrarre ai quesiti che nascono al rivedere le opere che oggi passano sotto il suo nome. Sull'insieme del catalogo pesa il dubbio che l'attuale etichetta relativa alla sola persona del Ceruti vada in realtà distribuita ad almeno tre distinti artisti, e che il gruppo accettato dalla presente storiografia artistica condensi in un solo fascio un maestro e i suoi seguaci ed allievi; ma questo è un aspetto della questione poco rilevante ai fini della presente rassegna. C'è poi la domanda sulle intenzioni che sollecitavano i committenti a procurarsi opere di soggetti simili, talvolta in gran numero: la rappresentazione dei poveri era richiesta come spunto di meditazione caritatevole o come una sorta di *memento*, quasi ad oggettivare un senso di colpa? Oppure il fine ultimo era di sollazzo, per la vetusta identificazione di ignobile e di ridicolo? Tutti interrogativi cui non si riesce a trovare una risposta che, sebbene probante, non venga poi negata subito da differenti considerazioni. Infine, l'atteggiamento del pittore: c'era in lui una sacralità del povero, drammaticamente sofferta? O la sua era soltanto l'impassibile, indifferente registrazione di una realtà, orrenda ma oggettiva, da descrivere con la medesima, esatta precisione di un ritratto nobiliare? Questa seconda alternativa appare improbabile, o almeno attenuata dal calore umano, sincero e inesauribile, per cui le immagini del Ceruti crescono spesso sino al grado di denuncia drammatica e aperta; per giunta, nel superamento di qualsiasi retorica visuale, di qualsiasi lenocinio, esse paiono recuperare il significato più vivo e perenne del racconto evangelico. In una sorprendente varietà di tagli compositivi, di atteggiamenti, di sfumature l'infinita miseria del contadino lombardo si alterna, in queste tele, a mendicanti disumanizzati, a un sottostrato urbano cui è negata la felicità degli anni giovanili, a filatrici, artigiani, soldati, fattorini. Negli esempi più intensi e atroci, i volti di questi personaggi sono degradati al livello di maschere fisse, indifferenti, o appaiono segnati e sconvolti dalla disperazione sotto il cui segno è trascorsa un'intera vita. In taluni casi, le fisionomie anticipano quelle del neorealismo del cinema dei nostri giorni; esemplari cioè di quel sottoproletariato di borgata, riscoperto da un Pier Paolo Pasolini, la cui presenza nelle tele del Ceruti ne accerta una validità non

di esclusiva arca lombarda, ma documentaria di una realtà italiana in senso lato, dalle Alpi alla Sicilia. Documento anche, le opere del Ceruti, al cui lume andrebbe riveduta la favola di una presunta età dell'oro, ingentilita dalla convivialità, in cui, prima dell'avvento della borghesia, si sarebbe svolta la vita delle masse sotto l'ordinamento feudale, come ci raccontano certi inquinatori della ricerca storica.

Il caso del Ceruti resta unico: gli italiani osservati dai pittori di Napoli, ad esempio, sono sempre descritti passandoli al filtro di norme discorsive classiche, aggiornate e variegiate dagli interessi fisiognomici del secolo XVIII. Nei quadri di Gaspare Traversi non mancano brani di sostenuta obiettività, in cui per avviarsi la definizione di un repertorio caratteristico di accezione regionale; ma d'abitudine, la vita napoletana, sia dei gentiluomini, sia dei poveri, è da lui presentata con accenti umoreschi, che nei seguaci, sul tipo di Giuseppe Bonito, scadono nel lepido e nel ridanciano. Non è poi da sottovalutare, in queste scene di vita napoletana, quanto di origine francese o veneta agisca, per ragioni di moda, nella componente arguta, elegante con cui vengono condite certe riunioni di aristocrazia provinciale; rilevanti, per l'ampliarsi dell'accento di percezione, le tele di Nicola Maria Rossi (attivo fino a circa il 1755) dove è proprio questa pretesa di cosmopolitismo *blasé* a venir sottoposta alla verifica umoristica.

In un certo senso, la resa piú viva e piú efficace della classe dominante italiana del Settecento non è quella dei pittori realisti, ma di coloro che si esprimono con una ripresa (realizzata non piú col disegno ma col colore) delle sigle e dei morfemi del manierismo internazionale, dell'ultimo Cinque e del primo Seicento. Uno di tali artisti dalla pennellata stenografica, neocallottiana, è Alessandro Magnasco, e la sua *Veduta di Genova da Albaro* racchiude passi davvero emblematici per comprendere la realtà sociale dell'aristocrazia genovese del Settecento. Dame, preti, monaci e gentiluomini vi appaiono scattanti come automi, come sigle disincarnate che continuano a recitare meccanicamente, quasi per inerzia, un ruolo avulso dalla vita, dalla cultura, dal percorso della storia.

L'episodio del Magnasco rientra in un quadro piú generale, quello della frattura che l'immagine dell'Italia e degli italiani subisce nel corso del Settecento. Di essa, un ramo, quello vivo, è naturalistico, antiretorico, demitizzato, esente dalle remore di superfetazioni e sovrastrutture culturali la cui ragion d'essere è in via di estinzione. L'altro ramo, ad uso sia di clienti locali, sia di stranieri, continua ad annebbiare la realtà, imbellettando l'immagine dell'Italia e dei suoi abitanti col cero-

ne classico-turistico, oppure ricorrendo agli ingredienti dell'Arcadia letteraria, o anche esprimendosi con una scrittura rapida, cifrata, stenografica, elusiva, quella che appunto caratterizza il Magnasco.

Alle facili ricette dell'Arcadia fece ricorso Francesco Zuccarelli, toscano di nascita, veneziano di educazione e attivo a lungo in Inghilterra. Ammirabili per impasto pittorico, e costruite con grande abilità di mestiere, le sue scene di vita campestre risultano di dolciastro conformismo ideologico; la realtà del ceto contadino veneto e italiano (una realtà ben evidente nel suo squallore per innumerevoli testimonianze e documenti) vi è travisata, per la gioia dei salotti, in una successione di pacate pastorelle, balli, idilli campestri, entro un paesaggio perennemente primaverile, sereno. Tra i moltissimi esemplari di questa Italia arcadizzante, che il pittore diffuse per gran parte d'Europa, spicca la *Festa dei contadini*, dove a rilevare la concordia sociale di cui gode questa rusticità edulcorata, non mancano alla festa dei villici il padrone e la padrona, ambedue in vesti popolari, lui con corpetto attillato e cappello a piuma, lei pudicamente coprendosi il volto.

In una sfera mentale completamente diversa si muovono alcuni vedutisti settecenteschi, tra cui spicca Antonio Canal, detto il Canaletto. Nella sua formazione agisce l'esempio del vedutismo nordico, noto attraverso l'olandese Gaspard van Wittel che, oltre a Roma e a varie città del Centro e del Nord Italia, era stato operoso anche a Venezia. Accanto a questa radice è però necessario ammettere anche una profonda conoscenza delle opere di Viviano Codazzi: sono alcuni dati tecnici a suggerirlo, collimando con la ricerca dei precedenti di una lucidità prospettica e ottica altrettanto calibrata. E poi, a valutare quanto sia intensa nel Canal la ripresa del naturalismo seicentesco, proprio quello di specie quadraturista, non bisogna rivolgersi solo alle vedute di luoghi celebri e di feste che il pittore eseguiva su commissione di clienti e viaggiatori inglesi: cose splendide, di rigore impeccabile, ma che non raggiungono l'intensità di taluni pezzi giovanili o di alcune riprese di angoli meno noti di Venezia. Tra queste eccelle la *Veduta di Campo San Vidal*, nata, sembra, intorno al 1730, dove la città viene resa con la sottile, intima sensibilità che in letteratura appare soltanto alla fine dell'Ottocento: una città in silenzioso disfacimento, un po' ammuffita, scrostata, dove gli odori si mescolano alle grida dei popolani, la città insomma di Henry James degli *Aspern Papers*. Un sapore di Ottocento *ante litteram* si avverte anche in altri momenti del pittore, quando il suo occhio penetrante si rivolge ad altri e meno celebrati aspetti del paesaggio veneto, come la Torre di Marghera o il confine tra Laguna e mare, battuto dalla risacca con un pigro sciacquo.

In Bernardo Bellotto, nipote del Canaletto, questa speciale sensibilità riceve un raffinamento durante un soggiorno lombardo, toccando risultati che già contengono *in nuce* quello che un secolo piú tardi sarà il vedutismo romantico di Lombardia. Così è in alcuni brani delle vedute di Vaprio e Canonica d'Adda e della Gazzada presso Varese, eseguite nel 1744, o in due riprese di un villaggio, visto dalla parte dei cortili o degli orti: nate anche esse attorno a quell'anno, esse sono un vero prodigio di precocità. Al confronto con i nitidi, precisi documenti del Canaletto, le vedute di Francesco Guardi acquistano un significato evasivo; condotte sulla falsariga di una formula *rococò* (e in definitiva neo-manieristica), la Venezia che vi appare è non reale ma sognata, irrealmente remota, abitata non da uomini ma da sigle e cifre in forma umana, con le quali ogni comunicazione è preclusa.

A Roma, l'altro grande centro del vedutismo e del paesaggismo, la presenza di Gaspard van Wittel aveva sollecitato una ripresa della tradizione della veduta reale, che nel corso del Seicento era stata affidata soprattutto all'opera degli incisori. Le minuziose descrizioni del Vanvitelli (giunto a Roma nel 1674) seguono infatti i *Palazzi di Roma* e il *Teatro delle Fabbriche* di Giovanni Battista Falda, morto nel 1678, e costituiscono un fedele, indispensabile resoconto dell'aspetto della città, già ferma sin da allora nei lineamenti che sarebbero restati identici sino alle mostruose devastazioni dell'ultimo Ottocento. Il tipo di veduta vanvitelliana, scrupolosa ma modesta, continuò per tutto il secolo, specie ad opera di altri artisti nordici; un altro tipo, di piglio diverso, piú pittorico e di maggior respiro, inizia con Gian Paolo Panini, attivo a Roma sin dal 1711. Nel suo repertorio i luoghi piú celebri della Città Eterna si alternano ai *reportages* visivi delle feste, dei cortei, celebrati anche grazie ad un inaudito sfarzo di macchine pirotecniche e di monumenti posticci; il tutto reso con variopinta nitore e con scrupolo quasi ossessivo per il dettaglio, anche il piú minuto, ma senza restringere la liquidità del pennello al dato disegnativo, come nei contemporanei nordici. Ma nell'attività del Panini la resa del vero si alterna a quella della veduta fantastica, molto piú richiesta dai clienti, soprattutto stranieri, a giudicare dalla quantità di esemplari giunti sino a noi. Nei suoi *capricci* i monumenti antichi della città vengono accostati in base a ragioni di pittoresco scenografico, quale condensata guida mnemonica ad uso dei visitatori del *Grand Tour*, secondo una formula visiva di stampo puramente fantastico, già pubblicata in precedenza (lo si è visto nei nordici del primo Seicento), ma descrivendo ora i ruderi romani con scrupolo irreprensibile. In altri *capricci* sono monumenti del tutto immaginari a venire ideati entro una scenografia di stampo quasi teatrale, con risul-

tati di grande efficacia evocativa, ma completamente avulsi dal rapporto con la realtà. Anche al Panini spetta la riesumazione del tradizionale tema, di origine fiamminga, della *Galleria di quadri*, da lui riveduto e arricchito ambientandolo nelle sontuose prospettive del Barocco romano; in alcuni esemplari eseguiti a coppie, i dipinti appesi alle pareti sono rispettivamente dedicati ciascuno ai luoghi celebri della Roma antica e della Roma moderna. Come nel restante della vastissima produzione vedutistica eseguita a Roma nel corso del Settecento (ad uso sia delle grandi famiglie romane che dei visitatori stranieri) non sono reperibili nel Panini i segni di un interesse verso aspetti che non siano quelli topografici e celebrativi; verso cioè la città integrata dai suoi abitanti, nello svolgersi della vita quotidiana. I romani dell'epoca sono introdotti quali comparse il cui ruolo è di far massa, o quali indispensabili e anonimi complementi del colpo d'occhio. Quando il tema del dipinto si dedica a personaggi del popolo, è inevitabile che il timbro ne scenda verso la definizione della macchietta caratteristica, o del costume locale, di pittoresco aspetto, descritto con elegante caratterizzazione; così nelle piccole tele del francese Jean Barbault giunto a Roma nel 1747. Fanno eccezione a questa regola alcuni rarissimi esemplari di Peter van Bloemen e di Paolo Monaldi, come la *Veduta di via Margutta* del primo (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire) e, nel secondo, una o due tele dove la *couche* degli staffieri e degli osti appare secondo accenti di verità, e non secondo l'abituale, sdolcinato susseguirsi di arcadici saltarelli, di altalene o di bevute con o senza suono di zampogna. Si direbbe che sia il van Bloemen *Stendardo*, sia il Monaldi risentissero gli stimoli verso aperture meno chiuse e provinciali, di respiro più vivo e attuale nel senso della contemporanea cultura europea, ma li respingessero per motivi di economia di mercato. Un sospetto analogo viene suggerito dalle opere di Jan Frans van Bloemen, *Orizzonte*. Nella schiera delle sue tele Roma e il Lazio vengono percepiti con una formula di sapore elegiaco, i cui ingredienti derivano sia dal Poussin che da Claudio, e che si ripete invariata grazie ad un eccellente mestiere; ma nella *Veduta di Albano e di Castel Savelli* (Albano, Collezione Schanzer) per una volta tanto il paesaggio viene reso in stretta unità con il momento meteorologico, osservato con straordinaria lucidità nei suoi aspetti di luce e di passaggi atmosferici, con un netto distacco rispetto alle tempeste e ai temporali pubblicati nel Seicento dallo Swanevelt e dal Dughet, precedenti che al confronto assumono un sapore di artificiosa convenzione. Questo assaggio nel campo meteorologico, benché unico nel van Bloemen (morto nel 1749), è di grande rilievo, e chissà se non riflette l'indagine degli illuministi francesi (a cominciare dal Montesquieu) sugli aspetti e le varianti

del clima, in senso fisico e in quello visivo, e il loro rapporto con il carattere dei vari popoli, le loro tendenze e i loro umori. Comunque, questo è un dato da tener presente in Claude-Joseph Vernet (a Roma dal 1734), che interpreta le coste italiane in fantasie pittoresche, con uno studio dell'atmosfera forse più attento di quello rivolto al paese. I suoi dipinti (e le ammirabili incisioni che ne furono subito tratte) sono altrettanti ritratti dei cieli italiani e delle loro nubi, colti di giorno o di notte, col sereno e in tempesta, sotto il sole o al raggio di luna. Nella *Gara sportiva sul Tevere* (Londra, National Gallery) eseguita nel 1750, il rapporto tra nubi e luce accerta l'ora mattutina; ma per il resto la tela segue, ad alto livello, l'abituale cliché dell'Italia festaiola e turistica comune alle arti figurative del Settecento. Oltre ad essere il *locus amoenus* per eccellenza dell'Occidente, la penisola è anche il luogo dei grandi monumenti architettonici e plastici la cui conoscenza è indispensabile all'uomo di cultura: vi convengono da tutta Europa principi, Lords, letterati e avventurieri, gli artisti vi compiono il tirocinio, moralisti e storici ne studiano il carattere e gli usi, rapportandoli alle vicende del passato o all'influsso del cattolicesimo. Il ritratto eseguito durante il viaggio in Italia diviene *a must*; e già in Pompeo Batoni e in Nathaniel Dance il visitatore giunto dal Nord è raffigurato contro lo sfondo del Colosseo, dell'Arco di Costantino o accanto a qualche celeberrimo gruppo statuario delle raccolte romane, pubbliche o private. Con la scoperta degli avanzi di Ercolano e di Pompei (scoperta che avviene in concomitanza con l'affermarsi del gusto neoclassico) la schiera dei visitatori si moltiplica, l'interesse per le antichità del Centro-Sud si fa febbrile, anche perché la neonata scienza archeologica non aveva ancora scoperto la Grecia: la pubblicazione delle *Antiquities of Athens* di Stuart e Revett ha inizio nel 1762, per proseguire sino al 1816. Bisogna riconoscere che questo afflusso di visitatori e le moltissime commissioni di paesaggi e di vedute, in quadri e in album, a colore o a disegno, ha contribuito in modo non indifferente alla conoscenza della penisola, spesso nei suoi aspetti minori e nascosti. A Roma il fiammingo Hendrik Frans van Lint (morto nel 1763), a fianco ad immagini di un paesaggio idealizzato (in cui i grandiosi temi di Claudio di Lorena ritornano a passo ridotto, per l'uso dei turisti di secondo ordine), descrive la città in punti di vista inediti, e il suo tratto lineare, a punta di pennello, si spinge a fissare scrupolosamente Torre Nuova o il Borghetto di Civita Castellana, luoghi mai beneficiati sinora dall'ingresso nel campo della pittura. Anche a Napoli, le vedute del Vesuvio in eruzione dipinte dal cavalier Pierre-Jacques Volaire dal 1769 circa al 1802, indicano un interesse verso aspetti della realtà fisica italiana prima d'ora trascurati; e il tema

dei fenomeni vulcanici trova un finissimo descrittore in Pietro Fabris, i cui *Campi phlegrei*, del 1776, furono pubblicati da Sir William Hamilton, ambasciatore d'Inghilterra presso la corte di Napoli. E l'elenco potrebbe continuare a lungo, nella straordinaria quantità di quadri, stampe e disegni che il Settecento avanzato ha prodotto sul tema italiano o italianeggiante, vuoi come semplice *souvenir d'Italie*, vuoi per la spinta di interessi scientifici, storici e archeologici, campo quest'ultimo nel quale i disegni e le incisioni di Carlo Labruzzi sono spesso di insostituibile valore documentario.

Accanto a questo aspetto positivo, la congiunzione italo-europea del secolo XVIII ne presenta uno meno risplendente, per ciò che concerne l'Italia e gli italiani. Eccettuato un sottile strato superficiale, committenti e fruitori di quelle opere figurative erano stranieri, e, in esse, la realtà italiana era ignorata, nei suoi aspetti di miseria, ignoranza e malgoverno. Al riguardo, non si dimentichi che il Settecento è il secolo che, in Inghilterra, vede l'avvio della rivoluzione industriale; e, al contempo, l'Italia è ridotta allo scenario di un costume e di un modo di vivere, adeguata a complemento di una cultura ricca ma aliena al locale tessuto di società, un fondale insomma, bellissimo e divertente, contro i cui profili pittoreschi la élite europea si stacca, quasi a dichiarare: *hic fuit*. Uno degli esemplari scelti di questa iconografia topografizzata è del 1790, un anno dopo la convocazione degli Stati Generali di Francia; e combina due nomi di eccezione, nel soggetto e nell'esecutore. Questi ne fu la pittrice francese Elisabeth Vigée Lebrun, la ritrattista di grido della *high-life* europea, applauditissima da Parigi a San Pietroburgo; e l'immagine, che spicca contro il Vesuvio, è quella del più stravagante, prodigo ospite dell'Italia *fin de siècle*, Frederick Hervey, vescovo di Derry, quarto conte di Bristol, gran collezionista d'arte tra il lancio di una terrina di spaghetti contro la processione del Santissimo Sacramento (fatto realmente avvenuto a Siena) e tentativi di acquisto di famosi monumenti tra cui il Tempio di Vesta a Tivoli, da rimontare in Inghilterra.

Questa società, la sua cultura e il suo rapporto figurativo con l'Italia vengono a mancare con la Rivoluzione francese; ma il contraccolpo che ne ricevono le due immagini del «bel paese» (quella naturalistica e quella idealizzata) è davvero singolare. Il repertorio classicheggiante, una delle più tipiche espressioni figurative dell'*ancien régime* non declina affatto: depurata dai connotati arcadici e turistici, essa ritorna dapprima quale espressione del rigoroso moralismo rivoluzionario, per poi scadere ad arma di retorica propaganda nella mascherata sotto cui il Bonaparte riscopriva il ritorno all'ordine. L'eredità del Poussin e di Claude confluisce così nella struttura del linguaggio visivo neoclassico, in

un'accentuazione parossistica di temi e di motivi. In Pierre Pequignot, operoso a Napoli sino al 1817, l'irreale, struggente bellezza di un paese, i cui tratti alludono ad un mitico Meridione, emerge dalle brume verso un sole perennemente basso, dalle ombre lunghe, come nell'indefinita stagione dei Campi Elisi; simile dunque alla sovranaturale luminosità che avvolge gli Eroi di Anne-Louis Girodet-Trioson, col quale il Pequignot ebbe a collaborare.

L'autentico riflesso culturale di ogni grande mutamento storico e di ogni nuovo rapporto nella trama della società si avverte soltanto dopo più di una generazione, e non è mai sincronico con i fatti da cui prende inizio – a meno di non volerlo confondere con il fracasso propagandistico e con i clamori di cui si avvolgono le dichiarazioni programmatiche. Anche il portato della Rivoluzione francese nella percezione dell'Italia non nasce di colpo, tra il 1789 e il 1794; semmai in quegli anni andranno rintracciate le radici e le prime origini di quel che sarà il successivo capitolo del paesaggismo e del vedutismo di varietà italiana, identificandole in quanto di più valido era contenuto nell'eredità settecentesca. Si è visto come già prima del 1763 il van Lint si fosse rivolto a luoghi secondari o malnoti della regione laziale, tendendoli con accurata esattezza; qualcosa di simile avviene anche a Napoli, con Philipp Hackert, di nascita tedesco, morto nel 1807. Anche nel suo catalogo, accanto a una produzione di paesaggi ideali, di un classicismo gessoso e secco, include una vasta serie di vedute del reame: posti non celebri (ma noti soltanto agli abitanti, non battuti dai visitatori stranieri) sono presentati dallo Hackert con una scrittura dimessa ma onesta, descrivendo spesso anche la vita che vi si svolge. Accanto a questo vedutismo in tono minore, l'altra radice settecentesca che agisce ora in modo valido è quella di sensibilità meteorologica, la stessa che, già tralignante in Jan Frans van Bloemen, aveva sortito un interprete grandioso nel Vernet. Due artisti stranieri, presenti a Roma negli anni cruciali della Rivoluzione, o ambedue espulsi in seguito ai tumulti antifrancesi che agitarono Roma agli inizi del 1793, sono esemplari per lo svolgimento di tale attenzione per i cieli della penisola, la sua luce, le sue nuvole, il variare dei colori nel corso delle stagioni: lo svizzero Abraham-Louis-Rodolphe Du Cros e il francese Louis Gauffier. Ritiratosi negli Abruzzi e a Napoli, poi in Sicilia e a Malta, il primo (che rientrò definitivamente in patria nel 1807) ha lasciato almeno un esemplare in cui la resa dell'Italia fisica in chiave meteorologica è deviata in modi di accentuato drammatismo, di irreale sbattimento, nel quale par di cogliere l'esatto parallelo visivo di certa letteratura, anch'essa a sfondo italiano. Il suo *Temporale notturno a Cefalù*, grandioso scenario da incubo, bene figurerebbe in

un'edizione illustrata di un qualche *Gothic Romance* inglese tra il Sette e l'Ottocento, quelli di Mrs Radcliffe ad esempio, *A Sicilian Romance* (1790), *The Italian* (1797), o l'orripilante *The Mysteries of Udolpho* (1794); ma sia letteratura che pittura lasciavano presto cadere l'Italia quale teatro di orrori agghiaccianti, e altre parti d'Europa sarebbero state prescelte per i natali di Frankenstein, Dracula e Carmilla. Il Gouffier, esule da Roma, si stabiliva a Firenze, alternando l'attività di ritrattista con le riprese di luoghi dell'Appennino occasionalmente visitati. E in questi paesaggi la percezione del luogo italiano si apre con un respiro del tutto nuovo, combinando il paesaggismo dimesso con l'indagine dell'involucro aereo e acquoso, delle luci e dei riflessi. Nella *Veduta di Vallombrosa*, eseguita nel 1797 (e parte di una serie ripetuta due volte dal pittore) la montagna boscosa e l'Abbazia non prevalgono sull'insieme, e accanto ad esse partecipano, con un ruolo decisivo per l'effetto totale, anche le ombre delle basse nuvole, che macchiano il prato su cui giocano i collegiali. L'infinita gamma di toni verdi suscitata dalla varia incidenza della luce si fonde con la presenza storica dell'uomo, antica e moderna, in un insieme che non è piú classico ma non ancora romantico, qualcosa di solenne e di sereno, segno di una perfetta concordia tra l'uomo e il suo ambiente naturale.

Accanto a questa posizione percettiva (che implica il superamento della metafisica religiosa e del mito storico) è un altro aspetto dell'eredità settecentesca a restar vitale in questo momento di trapasso. A Napoli, tra il 1778 e il 1780, l'inglese Thomas Jones aveva eseguito una serie di quadri di piccolo formato, dal soggetto relativo alle case della città; semplici, modesti brani di facciate e di cortili, sia nel centro urbano che della periferia, individuati nel loro luogo geografico dalla speciale intensità della luce, e realizzati con un impasto di sicuro effetto pittorico, nei cui piani giustapposti la densità atmosferica locale stempera l'asprezza dei profili. Incerto resta il rapporto tra Jones e il francese Pierre-Henri de Valenciennes, che fu una prima volta a Roma e a Napoli tra il 1778 e il 1780, e poi di nuovo a Roma a piú riprese sino al 1817; osservatore tra i piú attenti della fisionomia del cielo (i suoi studi di nuvole sulla città sono di una compiutezza esemplare), nelle sue tele la vibrazione della luce nel suo rapporto atmosferico si amplia, abbracciando la Roma delle antiche chiese isolate, delle ville secolari, delle rovine emergenti dalla vegetazione in un equilibrio tra aspetto fisico e scorrimento del tempo: secondo l'accordo cioè che trova il suo piú alto interprete in Jean-Baptiste-Camille Corot, al tempo del suo primo viaggio italiano, tra il 1826 e il 1828. Le vedute dipinte dal Corot a Genova, Firenze,

Roma ed altri luoghi sono altrettanti poemi sull'Italia vista *sub speciem aeternitatis*, un'Italia avvolta nel silenzio assoluto entro i suoi lontani, tremuli orizzonti; un'Italia dove cielo e luce ricoprono il teatro di vicende oramai remote e spente, il luogo della *poussière humaine* del Lamartine (1825). In effetti, gli italiani non appaiono neppure in questa formula squisitamente pittorica sin dal Jones e dal Valenciennes; e nel Corot, la loro presenza è in funzione del potenziale caratteristico, nella fisionomia o negli abiti tradizionali, colorati e pittoreschi. Nel corso del secolo XIX, la percezione dell'Italia ad opera di artisti stranieri oscilla tra il repertorio di luminosi, splendidi paesaggi e il repertorio di usi e costumi curiosi, arcaici, singolari, di tipi fisicamente ammirevoli ma privi di un tessuto sociale vivo, esenti da una qualsiasi problematica che non sia di accentuazione romanzesca, favolosa. Oppure, l'alternativa passerà da un'Italia vista quale teatro di vicende storiche, assai spesso lontane, all'Italia in chiave di scenario per drammi potenziali, suggeriti dal suo aspetto, maestoso e movimentato, mutevole e variopinto, spesso forzato ricorrendo alla mitizzazione in chiave esotizzante.

Già in Joseph Turner, che fu tra noi nel 1819, Venezia, Orvieto e altri luoghi sono resi in immagini inafferrabili, nella liquefazione di luci, forme e colori di trasognata evanescenza; e in Richard Bonington i dipinti di soggetto veneziano (ispirati da un soggiorno sul luogo nel 1826) declinano lo studio del Canaletto e del Bellotto esasperando l'impianto prospettivo dei modelli, e tingendoli di un accento mediorientale nelle figure; sí che, guardando queste, i moli di Venezia verrebbero scambiati con quelli di Galata o di Tripoli di Siria, se poi, leggendo piú in alto, il Palazzo Ducale o la Salute non ci avvertissero dello scambio. Ma i pittori inglesi in Italia sfuggono ad una precisa classificazione del tipo che qui importa: accanto ad un'Italia ora neoquattrocentesca ora neotizianesca, romanticizzata sempre in accenti da romanzo storico, non mancano vedute di città e campagne obiettive e precise, come i disegni di Edward Lear, noto piú per i suoi *Books of Nonsense* che per la sua infaticabile attività di ritrattista degli angoli piú remoti e meno percorsi della penisola.

La rosa piú ampia di interpretazione dell'Italia e di timbro spetta certo ai francesi. In Théodore Géricault il ricordo del *Voyage en Italie* (1816-17) si condensa nel *Paysage classique* (Parigi, Petit Palais); ricordo o anticipazione, perché la data pare caderne verso il 1815. I moduli del Dughet appaiono qui composti con una severità poussiniana, ma tutto nuovo è l'accento drammatico che sconvolge l'intera veduta, dal Monte Soratte alla Tomba di Cecilia Metella, in un disfarsi, quasi onirico,

della norma prospettica. Quest'Italia evocatrice di un clima eroico, tragicamente sublime, scade, nella resa piú diffusa e corrente, verso la cifra dell'Italia quale terra di focose passioni, di vendette, violenze, ribellioni disperate ma individuali. Del 1824 è la tela di Louis-Léopold Robert, *I briganti sorpresi* (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire); la scena (che si può localizzare sul Monte Gennaro a due passi dal paese di Monte Flavio) racchiude in germe tutti gli spunti del repertorio dei *poveri ma belli* che, nel cinema, fu ripreso poco tempo fa ai livelli secondari del neorealismo: l'avvenenza fisica dei protagonisti, il piglio virile del bandito e del suo impugnare la canna del fucile, il misto di patetismo e di *suspense*... La tela del Robert è uno dei vari documenti visivi di un'immagine che, negli stessi anni, si andava formando diffondendosi nei romanzi «italiani» dello Stendhal; e il tema dell'italiano passionale, violento ma tenero, è stato di quelli piú duraturi. Passando per i balletti *Second Empire* di Daniel Auber, se ne ravvisano le propaggini nel giornalismo sul bandito Giuliano, per innestarsi infine nel filone gangsteristico americano, nello zibaldone best-seller del *Padrino*. Altro luogo comune della recezione dell'Italia è quello a sfondo religioso, cui dà l'avvio, molto presto, un oriundo di Aix-en-Provence, François-Marius Granet. Una delle innumerevoli versioni del suo *Coro della Chiesa dei Cappuccini a Roma* nel Metropolitan Museum è datato 1815; e il tema dell'Italia quale luogo di conventi e monasteri, processioni e santuari verrà ripreso e modulato in diversi registri, in modi analoghi a quelli che sortí la Spagna, sebbene il religioso nostrano descritto dagli stranieri appaia in aspetti piú seri, mai divertiti come quelli sotto cui il prete iberico appare nei dipinti dell'inglese John Phillip.

Anche comune è l'Italia delle feste popolari, un tema che, sin dai bamboccianti secenteschi non era mai scomparso dal repertorio tematico. Ora sono i balli e le cantate che accompagnano il ritorno dei contadini dal pellegrinaggio ai santuari, oppure a Roma la Corsa dei Barberi. In quest'ultima vengono insistiti i lati piú coraggiosi della gara, accentuandoli sino all'eroico, nei volti rudi e maschi dei partecipanti; ed è ancora un aspetto della trasfigurazione del reale nella sfera letteraria, o pretesto per applicare all'Italia i risvolti visivi di certi rimpianti, certe nostalgie che l'Europa dei *restaurati* voleva imporre, esaltando in un paese retrogrado come il nostro quegli aspetti dell'*ancien régime* che, altrove, il corso della storia aveva definitivamente spazzato.

Ci fu anche chi si adoperò a rendere l'immagine dell'Italia vera; ma su di loro è oggi difficile imbastire un discorso che non sia un semplice elenco di nomi, e per giunta lacunoso. Quel grande, prolifico movimento che fu il naturalismo ottocentesco nelle sue varie correnti attende an-

cora la riscoperta dei testi e la loro sistemazione filologica, e ogni tentativo attuale di storicizzarlo cadrebbe inevitabilmente nell'arbitrio estemporaneo. Il manicheismo ideologico, con cui la storiografia artistica del secolo XX ha trattato l'Ottocento, ha intenzionalmente sepolto in un ossario comune tutto ciò che non quadrava con il ristretto, falso parametro di giudizio imposto da una sedicente posizione progressista e impegnata, ma in realtà al servizio di interessi ben precisi, di stampo mercantile o nazionalistico. E perciò non si vorrà qui annoiare il lettore con la lista di quei pittori sin qui noti nelle cui opere l'Italia e i suoi abitanti appaiono in modi che meriterebbero una migliore conoscenza, da Joseph Rebell a Martin Rico Ortega, da Thomas Cole a Henri Arpignies a David Roberts. C'è da dire che il naturalismo ottocentesco, sia nei suoi precedenti, sia nel momento del suo apice e nel suo declino, posto davanti all'Italia scade spesso nel bozzetto, nel pittoresco e nella macchietta popolare; specie dopo il 1860, serenate, tarantelle, carri impennacchiati e contadine che pregano davanti agli argenti di un altare si moltiplicano, assieme ad altri temi di maniera, nel quadro a sfondo italiano. E anche in casi di più sincero impegno morale e sociale, l'italiano viene osservato non senza una qualche venatura distortiva, alternata tra la forzatura tipologica e l'esotismo ambientale. Tra gli innumerevoli esempi, uno dei più curiosi e significativi è dovuto al norvegese Eilif Peterssen, che lo eseguì nel 1880 a Sora, nel Frusinate, e rappresenta l'interno di una bettola, con i miserabili braccianti raccolti per il pasto meridiano (Oslo, Galleria Nazionale). A dispetto delle intenzioni di forte impegno veristico (venate, come al solito, di populismo) accade che, un po' per le fisionomie dei due sovrastanti e un po' a causa dei loro cappelli di paglia, la Ciociaria par virare verso regioni remote, tra Panama e Cuba. Da notare poi come in questa varietà del naturalismo scandinavo si preannunci la nascita di altri miti italianeggianti tuttora vivi e operosi: nel primo bracciante di sinistra si incontra il tipo fisico che, abbandonata la campagna e trasferitosi nelle periferie urbane del nostro secolo, diverrà il *latin lover*, atletico e irresistibile, di innumerevoli libri da aeroporto e film prodotti a Hollywood, ma ambientati tra Roma, Capri e il Lido di Venezia. Ci sia consentito di affermare che nella percezione della società italiana gli stranieri non riescono mai ad esprimersi visualmente con la medesima, spontanea sincerità di cui danno prova nel rendere il paesaggio agreste e la veduta; piccoli brani talvolta, ma di non comune penetrazione, e che rendono l'essenza del luogo, come il mischiarsi di lussureggiante vegetazione e di scricchiolio di foglie secche con cui Claude Monet ha individuato un angolo di *Bordighera*.

Un cenno particolare, anche per il seguito che avrebbe poi trovato presso gli artisti nostrani, è la sorte toccata al classicismo nel corso del secolo XIX, da parte di coloro che vennero in Italia per soggiorni di varia durata. Tralasciando le innumerevoli tele di soggetto antico reso «al vero» (uno dei cavalli di battaglia dell'accademismo ottocentesco, specie in Francia, Germania e Spagna), la verifica dei registri ambientali, archeologici e tipologici effettuata da Anselm Feuerbach suona falsa; le sue elaborate composizioni in cui Raffaello è riveduto sulle statue ercolanesi o i suoi festini greco-romani, gremiti di citazioni erudite, realizzano l'ideale classico col metro di un professore di scuola media abituato alle visite all'Altes Museum di Berlino. Capita poi che persino il paesaggio italiano venga da lui accademizzato, descrivendolo sí con fedeltà, ma quale sfondo di episodi della letteratura antica; una analoga immagine pretestuosa toccava alle montagne tra Sermoneta e Sezze, contro il cui profilo avanza Gesù Cristo nella immensa tela del Museo Tret'jakov di Mosca, il *Lebenswerk*, dalla lunghissima gestazione, del russo Aleksandr Andreevič Ivanov.

E tuttavia, accanto a questi sterili tentativi di mantenerlo in vita, il classicismo doveva evolversi con un processo piú intimo, meno artato, non dissimile dalla metamorfosi che alla fine del mondo antico avevano percorso gli dèi pagani, alla cui ombra la forma classica era nata e cresciuta. A giudizio dei cristiani, la loro apparenza visiva si era deleguata, e il loro spirito, demonizzandosi, si era celato nei fenomeni naturali, dalle acque ai boschi alle costellazioni, da dove continuavano ad influenzare gli umori degli uomini. Nella pittura di Arnold Böcklin, che venne a Roma tra il 1850 e il 1857, e poi di nuovo fu in Italia a due riprese, il paesaggio italiano racchiude, nei suoi lineamenti, lo spirito della classicità, emanando una *Sehnsucht* solenne, quasi disperata, nel triste dolore di forme la cui linfa vitale, seppur presente, resta esiliata, incomunicabile. I dipinti piú significativi del Böcklin non sono infatti quelli dove appaiono le antiche immagini mitologiche di Pari, delle Sirene o dei Centauri (la cui esemplificazione sull'ideale di canone fisico della Germania di Guglielmo I e Guglielmo II ci fa sorridere); ma là dove il paesaggio italiano cela nella sua essenza la numinosità pagana, esprimendone l'afflato misterioso, la sua recondita entelechia, e non per simboli scoperti, ma per una sorta di percezione intuitiva. La lunga vicenda del paesaggio classico italiano si chiude con il Böcklin, per riaprirsi, sotto il segno del suo precedente, in un'altra sfera, nel corso del nostro secolo.

A questo punto c'è da chiedersi come gli italiani dell'Ottocento abbiano percepito se stessi e il loro paese; un argomento questo la cui premessa è l'immenso vuoto lasciato dal crollo dell'*ancien régime* italiano. Vuoto non di strutture, perché la vecchia impalcatura sociale restò praticamente immutata nello Stato pontificio, nel regno delle Due Sicilie e nei ducati, con qualche nuovo innesto di estrazione bancaria o mercantile in Val Padana; ma vuoto economico, per il mancato aggancio al processo della rivoluzione industriale che, dalla sua culla inglese, cominciava a diffondersi nell'Europa del Centro e del Nord; e vuoto di cultura, soprattutto di cultura figurativa. La Rivoluzione francese aveva scalzato una tradizione di prestigio plurisecolare, ma già in precedenza esaurita, disseccata, agonizzante; scrollando l'esigua minoranza aristocratica che la condizionava e ne fruiva, l'intera sovrastruttura era precipitata per sempre. Quanto al neoclassico, lo stile attuale al momento della frattura, pur essendo nato in Italia quale movimento a sfondo morale, sorretto da una razionalità rivista sui modelli figurativi antichi, così scoperta e assoluta ne era stata la strumentalizzazione nell'Impero del Bonaparte da tramontare assieme a lui, nonostante una certa sopravvivenza inerte che, per qualche decennio, continuò tra noi in architettura. La partecipazione, anche se ristretta e indiretta, dell'Italia alla vita culturale europea grazie al veicolo del *Grand Tour* era anch'essa cessata; finite le guerre napoleoniche, i nuovi arrivi da fuori eran quelli di artisti, scrittori, uno strato economicamente irrilevante, sui cui mezzi non poteva più sostenersi la produzione dei paesaggi e delle vedute che prima del 1797 partivano ogni anno in massa verso i luoghi di origine dei ricchi committenti. Ora è l'aristocrazia russa a scoprire l'Italia; ma, giunti da San Pietroburgo e Mosca con enormi somme, i vari principi e conti spendono, e molto, nell'acquistare i segni dell'aggiornamento culturale, statue cioè e quadri di buona epoca con cui porre l'immenso Impero al passo con l'Europa più civile; ma quanto all'Italia contemporanea, sarà sufficiente qualche quadretto a buon mercato, a ricordo dei luoghi visitati.

In tale isolamento, gli italiani entravano in una fase di ricerca della propria identità. Nella ridotta produzione di quei decenni tra il 1815 e il 1840 circa, sono evidenti i tentativi di *revival* sollecitati dalla Restaurazione: i ritratti dell'Agricola e del Podesti, del Coghetti o del Bezzuoli sono spesso appoggiati a modelli della vecchia iconografia settecentesca, mutati gli abiti e le pettinature. Sono tele, queste (cui vanno accostati i marmi di Lorenzo Bartolini e di Pietro Tenerani), in cui è palese l'intento di recuperare posizioni di prestigio, compromesse o diminuite tra

il 1789 e il 1815; e a volte il tono sostenuto, *collet monté*, viene accentuato sino ad una rigidità quasi prussiana, come in certi gruppi di famiglia del torinese Pietro Ayres, o nei personaggi, di un perbenismo austriacante, del goriziano Giuseppe Tominz. Ma c'è da notare che il modo di esprimersi in arte degli italiani dell'Ottocento tra Restaurazione e 1848 non è più visuale, e il mezzo più consono all'espressione che non sia puramente verbale (parlata o scritta) è ora la musica; sono questi i decenni della grande *opera* italiana, da Vincenzo Bellini a Gaetano Donizetti, cui presto farà seguito il grande genio del romanticismo italiano ed europeo, Giuseppe Verdi. Le arti figurative risentono della musica e, sulla scia dei libretti e delle scene in costume, si moltiplicano i dipinti che esplorano i fatti della storia italiana, del Medioevo comunale, delle repubbliche mercantili, di episodi anticipatori dello spirito di indipendenza: e anche questo del ripensamento storico è un modo di percepire se stessi, nel riandare al passato nei suoi aspetti esemplari per moralità civica o quale origine delle componenti su cui si forma il presente. In tale autoscrutinio pittorico realizzato un po' ovunque nell'Italia della prima metà dell'Ottocento c'era il grave rischio che, dimenticati i moventi oggettivi da cui esso aveva tratto inizio, la revisione in chiave storica finisse col precipitare nell'esaltazione retorica: spingendo troppo all'indietro l'esame del passato, Roma, con i suoi sette colli e l'Impero, avrebbe contribuito a trasformare il nazionalismo razionale, che sostiene il Risorgimento, nel nazionalismo a sfondo irrazionale che avrebbe poi contagiato anche l'Italia, facendola passare dal campo degli oppressi appena liberati a quello degli oppressori della libertà altrui.

Anche in questi tempi di ripresa non mancano i segni di un'amplificazione percettiva del paesaggio italiano; soprattutto a Napoli, dove l'ininterrotta tradizione locale continua a svolgersi, e l'ambiente, sia della città che del territorio, viene reso senza voli né impennature nei dipinti dell'olandese Antonio Pitloo e del fiammingo Frans Vervloet. E sarebbe troppo lungo riandare qui sulle variazioni di registro, dai colori atmosferici a quelli urbani, dalla flora alle stagioni, che si leggono nelle opere, raccolte e intense, di Giacinto Gigante e della scuola di Posilipo, nei suoi componenti e fiancheggiatori.

Anche la società italiana contemporanea comincia ad entrare in pittura; non la società dei «Circoli dei Nobili» e «dei Possidenti», ma quella di reddito normale, la media e piccola borghesia dei centri maggiori o di provincia, presentata nel suo reale aspetto da un'ottica di varia estrazione culturale. Il momento più significativo di questo capitolo è nei macchiaioli; e dai dipinti del Fattori, del Lega, del Signorini e del Cioni ci viene incontro una società di livello assai modesto, un ambien-

te umano di polveroso provincialismo, asfissiante nei suoi angusti limiti ideali, persino squallido nella sua cornice disadorna e spenta di pareti a guazzo e stoffe scolorite. Superato il senso sgradevole suscitato dalla produzione di questi pittori (anche per la povertà, spesso ostentata, della tecnica e del supporto materiale), bisogna riconoscere che merito non piccolo è l'aver ritratto la zona media della società italiana (nella fattispecie quella toscana) per ciò che era, con un approccio onesto, libero di orpelli e immune da pregiudizi. Senza contare poi che nei macchiaioli l'apertura sul paesaggio (realizzata ad un livello artistico quasi sempre assai alto) è anch'essa schietta, sincera, e condotta rivolgendosi verso aspetti sinora emarginati o ignorati: piccole strade di periferia urbana, osterie, spiagge frequentate da pescatori, aie dove si asciugano covoni e panni di bucato. A confronto con questa efficace, impegnata scoperta della Toscana minore, certi tentativi di aggiornare la gamma di sensibilità percettiva a rimorchio degli esempi del paesaggismo francese suonano incrinati: e questo deprime molte delle vedute del Fontanesi, lutulento e pasticciato sottoprodotto del *Barbizon*.

Con il maturarsi del capitolo naturalistico della pittura ottocentesca, l'Italia trova una serie di interpreti di non comune lucidità, e, non di rado, di respiro ammirevole. Il giorno che l'insieme del naturalismo potrà essere giudicato nelle sue componenti europee, russe e americane, il posto di Guglielmo Ciardi, di Pietro Fragiaco, di Francesco Lojaco o di Giuseppe De Nittis (il De Nittis della scuola di Resina) non sarà certo tra gli ultimi; e sono questi pochi nomi di un elenco che non è davvero esiguo. La pittura di questi artisti va considerata come una vera e propria esplorazione del territorio nazionale; se alcuni di, essi scendono, nel tempo maturo, verso il pittoresco, l'idillico o l'impressionante, resta il fatto che l'unificazione visiva dell'Italia la si deve a loro. Sotto l'aspetto documentario l'opera dei pittori naturalisti è di valore insostituibile per le condizioni del regno uscito dalle guerre d'indipendenza: nell'aspetto di città e campagne, nel costume, nei modi di vivere di uno Stato unito dall'alto, ma, in basso frazionato in infinite isole di cultura popolare e contadina. Così, certe tele condotte da Giovanni Battista Quadroni in Sardegna sono autentici reportages; ed è ancora oggi che le regioni meno note d'Italia (come il Molise, la Lucania o la Calabria ionica) sono le medesime dove non si svolse l'attività dei pittori naturalisti. Tra questi sono anche i due ultimi, grandi nomi della scuola veneta, Giacomo Favretto e Luigi Nono, ambedue deviati nel periodo tardo della loro carriera, il secondo per amor di contenuti di effetto facile, il primo per un viaggio a Parigi, origine di un impressionismo bozzetti-

stico male assimilato. Ma le opere del Favretto prima del 1878 sono sostenute da una lucidità netta, impassibile, che nel render certi aspetti della vita veneziana tra i piú momentanei e meno esposti fa pensare, anche per taglio compositivo, a un James Tissot a passo ridotto, nostrano.

Anche il realismo italiano (una varietà del naturalismo, rispetto al quale i confini sono assai incerti) è un capitolo che oggi si conosce a brani, travisato e vilipeso sovente proprio per quei suoi aspetti che sono tra i piú validi, non ultimi quelli di denuncia sociale. Così in Teofilo Patini: la discontinuità del suo svolgimento e il tono, troppo spesso a forti tinte, delle sue indagini nel sottofondo della miseria, non debbono pesare negativamente sulla sincerità dei suoi intenti e sul grande merito che gli va riconosciuto, che è quello di aver fatto entrare nella pittura, e quindi negli occhi di un pubblico meno ristretto, la vita del contadino abruzzese, piú cupa e tragica certo di qualsiasi eccesso descrittivo. Ed è ancora il realismo ad ammettere nella percezione visiva la città italiana negli angoli meno nobili e illustri: stazioni ferroviarie, mercatini di cibarie, ospizi di vecchi e invalidi, manicomi, assieme all'infimo gradino dei sottoccupati, dei questuanti, degli sfruttati precoci. È indubbio che molto spesso il realismo è inficiato da una vena di populismo di maniera, e che la sua scelta dei personaggi del *Lumpenproletariat* non sfugge a volte dal vezzo del caratterismo bozzettistica, una sorta cioè di pittoresco alla rovescia. Ma è innegabile che esso ha contribuito alla conoscenza degli italiani con un'ampiezza di metro sinora ignota, ponendo in evidenza fatti e problemi della realtà sociale taciuti o travisati, dissolvendo cortine fumogene e smascherando ricette edulcoranti.

Non ancora diffusa comunemente, né perfezionata sino alla meccanica anonimità dello scatto (bensí realizzata grazie alle interpretazioni, spesso personali, di profonde conoscenze tecniche) la fotografia fiancheggiava la pittura in quest'opera di indagine; e oggi, a ogni ritrovamento dei fondi di negativi scampati all'incuria e alla distruzione, si scopre il portato di un interesse verso gli aspetti piú dimenticati della vita e della società. Era un interesse comune a tutto il secondo Ottocento europeo (basti pensare all'opera dei fotografi vittoriani), ma che da noi colpisce e per la drammaticità dei fatti fissati e per la sincerità, quasi impietosa, di chi manovrava obiettivi e lastre. E si comincia appena ora a indagare quanto sia appoggiata alla fotografia certa pittura veristica, di autori grandi e piccoli, noti o misconosciuti: Angiolo Tommasi, Ruggero Focardi, il Toma o Luigi Serra.

Non tutto, in questa enorme produzione oggi in gran parte dispersa o svanita, era valido; ma lo svolgimento del naturalismo e della sua varietà veristica si andava realizzando parallelamente e in opposizione, an-

che aspra, a tutta una serie di movimenti artistici e di interessi ostili alla rappresentazione *tel quel* della realtà sociale italiana. Così, alla nuova borghesia industriale e bancaria cresciuta e rafforzata a Milano (e che cercava una patente di nobiltà nel tradizionale *status symbol* del ritratto) ripugnava di venir rappresentata in modi giudicati accademici e terra terra; alla nitida, obiettiva ritrattistica di Francesco Hayez e di Giuseppe Bertini si preferiscono le dissolvenze e le fumate di un romanticismo ritardato sotto cui Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni tentano di accreditare, confondendone i tratti, una *high-life* velleitaria e priva di solide radici. C'era poi, a render sempre più difficile la via del naturalismo, la sua stessa posizione storica nell'arco della pittura occidentale; giunto sino a confondersi con le riprese dell'obiettivo fotografico, il suo era il punto di arrivo, finale e senza ulteriori accrescimenti, della vicenda avviata alla fine del Duecento, della resa cioè della realtà secondo il portato della vista a tre dimensioni e con l'ausilio della prospettiva. Ad evitare i rischi di un mestiere, oramai questione di padronanza tecnica, o la ripetizione *ad infinitum* di un repertorio di temi praticamente inesauribili ma livellati, nella resa, da una ristretta oscillazione di accenti, nasce l'esigenza di una stilizzazione personale, espressiva di soggetti allegorici o intimisti, simbolici o fantastici, irreali o metafisici. In talune parti d'Europa, ad esempio in Inghilterra, questa tendenza si era fatta vivace assai presto, già prima del 1850, anche per reazione estetica agli orrori dell'industrializzazione; ma dopo il 1870 il fantasma della Comune di Parigi e delle sue *pétroleuses* aveva contribuito a rafforzare (in una classe media che aveva non pochi interessi materiali da difendere) l'ostilità verso ogni aspetto della cultura e del costume che sentisse, e sia pure per vie indirette, di eguaglianza livellatrice. In Italia questa tendenza si rafforzava nella situazione sociale e politica, per il risveglio di larghi strati popolari, specie nel Sud e in Sicilia, che, già narcotizzati dai miti dell'unità e dell'indipendenza, si rendevano ora conto della truffa in cui il Risorgimento si era risolto ai danni del ceto contadino; e sin dai tempi di quella atroce guerra coloniale chiamata repressione del banditismo non restavano dubbi sulla strada presa dallo Stato sabaudo, a sfondo militare, e dei suoi clienti in politica e in cultura. Comincia così il *trasformismo*, questo avvulente fenomeno della vita politica italiana di cui ancor oggi non si è visto l'ultimo atto; e comincia, sotto vari registri, la mascherata della realtà italiana nei suoi livelli bassi, medi e alti, e con ricca gamma di risultati. A riscontro dell'orribile realtà denunciata da Teofilo Patini, la rusticità abruzzese viene captata in chiave di un folklorismo variopinto, caratterizzato nei tipi, nei quadri di Francesco Paolo Michetti, le cui doti di autentico pittore avrebbero meritato di

venir sorrette e guidate da aperture mentali e da un sostrato sociale meno angusti e monocordi. Altro artista provvisto di innegabili doti è Antonio Mancini; ma la sua vicenda è sconcertante, per il passaggio dal mondo dei bambini poveri e degli scugnizzi (descritti con accenti sentimentali, ma delicati e toccanti) a quello della società alta o media, internazionale o nostrana, sostituendo all'icastico segno delle cose giovanili (dove si coglie il riflesso di quel grande erede della più alta tradizione ellenistica e italiana che fu lo scultore Vincenzo Gemito) una tecnica pseudoimpressionistica, in cui i colori, adoperati a ettogrammi, si adoperano a spacciare per cosmopolita una visione che resta irrimediabilmente casareccia. Più paradigmatico è il dirottamento di Giovanni Boldini. Anche nel suo catalogo gli esordi in chiave naturalistica sono di splendida messa a punto; taluni dei suoi ritratti eseguiti intorno al 1870, o quello di Giuseppe Verdi nel 1886, fanno deplorare la formula, falsamente *moderna* e stucchevolmente *stylish*, delle sue cose più tarde e più famose, dove lo stenografismo di maniera delle pennellate circonda volti di essenza ancora realistica, nonostante il modulo cifrato. Il mondo di questa ritrattistica del Boldini è quello delle celebri bellezze internazionali d'Europa e di America, cui si alterna la cultura di seconda scelta di Francia e d'Italia; per noi, oltre a rivelarci l'ambiente in cui vivevano e a cui si appoggiavano nomi di grido (Lina Cavalieri o Ruggero Leoncavallo) esso segna l'ingresso, in pittura, della *femme fatale*, la cui varietà italiana fu poi determinante anche per certi aspetti del repertorio cinematografico, al di qua e al di là dell'Oceano.

La crisi del naturalismo italiano (in genere occidentale) si intrecciava con la crisi del positivismo e dell'agnosticismo religioso; nelle immagini dell'Italia, questa congiuntura si riflette nei dipinti di Giovanni Segantini, che passa dal solare, aperto cantore della Brianza, in *Alla stanga* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna) al simbolismo misticheggiante, per nulla persuasivo, di opere come *L'Angelo della vita* (Milano, Galleria d'Arte moderna), dove i principi del divisionismo sono manomessi in senso del tutto opposto al rigoroso enunciato del Seurat.

In filosofia, l'ascesa del mito nazionalistico coincide con le fortune dell'idealismo crociano; è anche l'epoca dei romanzi e dei poemi di Gabriele d'Annunzio, supremo esempio di conversione all'irrazionalismo dei miti del sesso, del sangue e dei destini imperialistici. In pittura, è il momento dell'ascesa di Aristide Sartorio e di Adolfo De Carolis, un nome quest'ultimo che si ritroverà più tardi in quel pasticciaccio brutto della Reggenza del Carnaro, quando a Fiume eseguirà intestazioni per carta da lettere e francobolli (graficamente ineccepibili) per l'«orbo veg-

gente». Quanto alla percezione dell'Italia, se ne può esemplificare il percorso nel tema della Campagna romana che, nel passare da Enrico Coleman a Onorato Carlandi e ad Aristide Sartorio, viene resa secondo accenti sempre più solenni, gravi di significati nebulosi, dove il richiamo allo sbarco di Enea o ai *sacri destini* di Roma resta ancora nella fase di incubazione.

L'immagine più viva e profonda degli Italiani in questi tempi di imminente rottura è quella lasciata da Giacomo Balla: le sfumature di pensiero e di sentimento che si susseguono nei suoi ritratti passano dal rimpianto affettuoso per una società oramai vecchia, di cui si avverte l'imminente declino, all'interrogativo verso se stessi e verso le scelte da assumere; questo secondo aspetto dell'intima problematica del Balla viene oggettivato, a un grado persino inquietante, in una tela del 1902, *Nello specchio* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. A volte analoga a quella del Balla è la tematica del primo tempo di Umberto Boccioni; in taluni ritratti femminili, specie in quelli della madre, la tecnica divisionista accentua il sapore elegiaco, quasi nostalgico con cui sono descritte le immagini di un'Italia modesta e provinciale, ma fiduciosa nei risultati di una norma di progresso civile. In altre opere del Boccioni la città italiana è colta nei suoi nuovi quartieri, ancora in fieri; il senso di queste vedute urbane non è tuttavia quello di una vicenda costruttiva, né suggerisce l'allargarsi del tessuto sociale, sollecitando invece un che di misterioso e di rarefatto, l'attesa di un evento indeterminato eppure assai prossimo, come nell'Autoritratto del 1908 (Milano, Brera) in cui l'immagine del pittore si stacca, cupa e tormentata, contro l'estrema periferia oltre cui c'è lo spazio aperto da definire e da inquadrare. A breve distanza sia il Balla che il Boccioni avrebbero preso la via dell'irrazionale, con l'adesione al futurismo, un movimento antiborghese a parole ma, nei suoi intimi moventi, autentica provocazione antisocialista: la più chiassosa anche se non la più temibile delle azioni volte a bloccare lo sviluppo civile sociale dell'età giolittiana. Di lì a poco, il Patto Gentiloni avrebbe segnato il rientro dei cattolici nella vita politica del paese; né erano da tempo mancate le voci che suggerivano la guerra quale mezzo più efficace per arrestare l'avanzata del ceto contadino, lo strato cioè sulla cui emarginazione e sulla cui miseria avevano potuto prosperare le fortune dell'Italia dei potenti e dei loro sicofanti, gli intellettuali.

Il risultato primo della «Grande guerra» (la cui tragedia fu di proporzioni assai più vaste di quel che non prevedevano i suoi fautori) fu la resurrezione degli antichi miti millenaristici, sia nei loro vecchi aspet-

ti metafisici e religiosi, sia in quelli, piú nuovi, connessi alla mitologia profana della Rivoluzione, dei capi carismatici, delle evoluzioni sociali imposte dall'alto a tempi forzati. E mentre l'enorme progresso tecnico e scientifico (il segno piú duraturo lasciato dall'illuminismo e dalla sua filiazione positivista) cambiava radicalmente il modo di vivere, di comunicare e di apprendere la realtà esterna, in arte, soprattutto in pittura, era tramontata la concordia di intenti che avevano guidato i naturalisti ottocenteschi, sostenuti da un impegno comune e ubbidienti a un'identità di condotta formale che a volte rende persino ardua la separazione delle diverse individualità. Ciascuno segue ora le proprie visioni, le proprie leggi di scrittura, il proprio repertorio; ad un'arte estroversa e volta ad ampliare la conoscenza della realtà oggettiva si sostituisce una rosa di introversioni. E queste vengono spesso presentate, nel periodo fascista, sotto le insegne e le etichette piú impensate e, rivedute oggi, sorprendenti. Certo è che il fascismo non pervenne a realizzare un'immagine canonica degli italiani e dell'Italia secondo uno *stile* autonomo e rispondente alle sue ideologie. Tralasciando le squallide banalità dei vari Premi Cremona (che toccano del resto al periodo finale della vicenda, quando il regime mussoliniano era già decaduto al rango di satellite della Germania nazista) il classicismo del «Novecento», così esaltato dallo stesso «capo», si rivela, visto a distanza, per un episodio locale di un piú vasto movimento internazionale, quello del «ritorno all'ordine», dagli analoghi moventi e dai risultati assai simili a Parigi come a Mosca, nel Rockefeller Center come nel Municipio di Oslo. Curiosamente, uno dei patriarchi del movimento fu Pablo Picasso, il cui viaggio in Italia nel 1917 segna il ritrovamento dei valori classici nella versione «pompeiana», entro il cui solvente l'artista scioglie quelli della versione cubista, l'aspetto cioè assunto dal razionalismo classico in tempi di avanguardia storica. Sono proprio i dipinti e disegni di soggetto italiano a segnare l'oscillazione delle due facce, quella moderna nella *Belle Italienne* della Fondazione Bührle di Zurigo, quella antica nei vari disegni, equidistanti tra Raffaello, Ingres e la pittura vascolare, delle *Napoletane*, e dei *Ciocciari*; ma in ambedue gli aspetti l'italiano viene ignorato nella sua realtà vivente, e preso quale simbolo di una tradizione figurativa, quale spunto tematico e non come essere che partecipa alla realtà della vita.

Ma, tornando alla resa del ventennio fascista nelle arti figurative, il documento visivo piú genuino di quel periodo va letto per vie traverse nelle opere di due artisti schiettamente (anche se a volte casualmente) fascisti, Mario Sironi e Ottone Rosai; casualmente, perché il senso di quegli anni nei loro momenti piú tetri, squallidi, angosciosi viene reso

dal Sironi non già nelle sue macchinose allegorie celebrative, vacuamente neoromaniche, ma nei piccoli *Paesaggi urbani*, nati ad esaltazione di una società ordinata, operosa, senza tensioni né dialettiche. E quanto al Rosai, il suo mondo di osterie, vicoli e popolani, lunghi dall'esaltare i valori di una cultura di *strapaese*, della tradizione, del retaggio dialettale, si trasforma nel simbolo dell'inane provincialismo, della rozzezza piccolo-borghese, ignorante e benpensante, che sostiene l'Italia tra il 1922 e il 1945, anche in certe frange che non conviene definire fasciste.

Quanto all'antifascismo nostrano, la sua appercezione nelle arti figurative è molto scarsa, quasi inesistente; quella, s'intende, nata durante l'epoca del regime, e non *a posteriori*. Manca all'opposizione italiana una tematica visuale ricca e varia come quella che l'espressionismo tedesco produsse per combattere il dilagare dei torbidi miti hitleriani, i loro sostenitori e la loro presa di potere; e tra coloro che lasciarono l'Italia dopo il 1922 non vi fu l'artista capace di esprimersi non dico nei roventi termini di Picasso, ma persino secondo il grottesco di cui dette prova l'americano Peter Blume nella *Città eterna*, che è del 1934-37 (New York, Museum of Modern Art). E tuttavia, l'Italia non fascista, i suoi umori e i suoi sentimenti sono ben vivi nelle opere di molti artisti, esprimendosi per via indiretta nei paesaggi di Giorgio Morandi, dove il preappennino bolognese è descritto come luogo di intimo, raccolto rifugio, solitario e silenzioso; oppure nelle *Demolizioni* di Mario Mafai, vere e proprie elegie sul tema dei quartieri di Roma distrutti e squarciati dall'urbanistica littoria; o in taluni ritratti di Renato Guttuso, tra cui quello di Antonino Santangelo, da cui si sprigiona l'angoscioso interrogativo che piagava le coscienze degli italiani ancora pensanti e responsabili in quegli anni oscuri. Accanto a questa resa dell'Italia e dei suoi abitanti condotta sotto il mediato riflesso degli eventi, non mancarono le appercezioni figurative ignare della realtà storica e sociale; la loro rosa è anzi molto varia, e va dal formalismo programmatico all'evasione capricciosa, all'innesto letterario. Ma sia il neogiottismo smorto e gesso di Carlo Carrà, sia la sfarfallante stenografia di Filippo De Pisis (in cui le antiche sigle guardesche vengono rivissute con la pennellata dell'impressionismo), sia le oniriche visioni romane di Scipione – per non menzionare che alcuni episodi – rivelano, lette a distanza di decenni, che la resa pittorica dell'Italia in modi oggettivi era sulla via dell'estinzione; sia il *revival* verso le origini, sia il ricorso alla tematica della poesia o all'appunto estemporaneo, non possedevano né la linfa né i mezzi per sollevarsi dal tentativo velleitario o dal fatto di cronaca, come risulta con sempre maggiore evidenza una volta che si stanno spegnendo i fuochi accesi dai corifei della critica improvvisata e della spe-

culazione mercantile. Il fatto è che il ciclo figurativo apertosi alla fine del Duecento e poi con la scoperta della prospettiva ragionata si era definitivamente concluso: nel secondo dopoguerra, mentre la rappresentazione degli italiani ricade sempre nel compromesso tra il cadavere del realismo ottocentesco (nella sua versione postuma del realismo socialista) e le ultime faville delle avanguardie (anch'esse diluite nel repertorio accademico), la resa del paesaggio italiano non esce, negli esempi piú validi, dal nostalgico, affannoso rincorrere una visione tramontata di un mondo perduto, come si legge in taluni tra i dipinti piú intensi di Ennio Morlotti. Un estremo residuo di veduta italiana, reso nei termini dell'astrattismo degli inizi degli anni '70, è quello leggibile in Piero Dorazio, nei suoi frammenti azzurri, gialli, verdi assoluti, cantabili, schegge cioè dei mari, dei cieli, delle campagne e delle terre della penisola.

Ma la resa in chiave oggettiva dell'Italia e degli italiani non era scomparsa; dalla pittura, il mezzo espressivo ne era passato ad un'altra arte, di nascita recente, il cinema, secondo un processo di cui è ancora arduo specificare i singoli capitoli. Tuttavia, gli aspetti essenziali di quello che è stato chiamato il neorealismo cinematografico risultano definiti in *Osessione* di Luchino Visconti (1942), piú ancora che nella *Terra trema* (1948); e in quell'archetipo il repertorio di personaggi, inquadrature, scelte topografiche, spunti visivi è radicato in un terreno di vastissima cultura figurativa, dove la Francia cinematografica di Jean Renoir e quella pittorica degli impressionisti e dei postimpressionisti si alterna e si mescola all'Italia dei pittori naturalisti dell'Ottocento nostrano. Questa è però un'indagine che la critica d'arte deve ancora condurre; e la vicenda successiva che ha origine nel Visconti e nella sua percezione dell'Italia in chiave cinematografica si sta svolgendo sotto i nostri occhi, con ricchezza e varietà tali da far riconoscere nel cinema l'odierna arte guida, cosí come la musica operistica lo era stata nel periodo romantico o l'architettura nei tempi del primo Rinascimento. E se non fosse per una questione di spazio, sarebbe qui il luogo per indicare i diversi punti di aggancio che, rispetto alla pittura naturalistica e veristica del tardo Otto o del primissimo Novecento, si ravvisano in molte immagini del paesaggio italiano dovute a Michelangelo Antonioni, a Pietro Germi, a Federico Fellini, e ad altri registi comprimari; per non dire della ripresa in chiave caravaggesca che si dichiara nell'*Accattone di* Pier Paolo Pasolini (1961). Basta affermare la continuità, senza soluzioni intermedie, che lega il cinema neorealista italiano al realismo pittorico fiorito nell'Italia laica, socialista, umilmente impegnata, del tempo postrisorgimentale; e sarà sufficiente sottolineare come la percezio-

ne visiva dell'Italia e dei suoi abitanti ha sortito nel cinema un mezzo di amplissima diffusione, su scala davvero nazionale, a tutti i livelli sociali, con un raggio d'azione del tutto nuovo in un paese come il nostro. Tuttavia lo storico non mancherà di notare come i primi albori, quasi contemporanei al movimento futurista e al declino del naturalismo in pittura; e contemporanei anche al fatto più alto della pittura italiana di questo secolo, come è la pittura metafisica di Giorgio De Chirico, che segna la rinascita, in una sfera mai esplorata, dell'Italia percepita secondo l'accezione classica, col metro cioè della più vetusta e illustre tradizione. In Arnold Böcklin erano ancora gli antichi dèi pagani a celarsi nel paesaggio, che ne esprimeva la disperata nostalgia, il doloroso richiamo verso un impossibile ritorno; nelle *Piazze d'Italia* di De Chirico le divinità dell'Olimpo sono morte, scomparse, ma il clima di mistero si sprigiona con inquietante intensità dalle arcate dei portici, dalle ombre, dal silenzio rotto dal fischio del treno o dal correre della bambina che gioca col cerchio. E quando, nei *Paesaggi romani* eseguiti intorno al 1921-22, i simboli degli dèi appariranno sotto forma di statue nel fastigio degli edifici o abbandonate sul terreno, il loro rapporto col paese risulta capovolto: essi sono ora parte di una lunghissima stratificazione geologica e poi storica che parte dalle rocce del fondo, i cui tratti alludono alla collina dei Parioli, un luogo cioè estraneo alla carta geografica della Roma mitizzata e pretestuosa cantata da Petrarca a D'Annunzio. Esorcizzata e depurata dalle scorie retoriche (e specie da quelle, estremamente nocive, di accezione nazionalistica), la percezione dell'Italia secondo l'accordo classico è riemmersa in una nuova sfera visiva, quale pittura di puro pensiero, in associazioni diacroniche di immagini evocative o in quelle sincroniche tra i simboli della razionalità classica e le loro risonanze nel profondo dell'inconscio: le sottili quintessenze di Fabrizio Clerici sui temi di Roma e di Palermo sono esempi non trascurabili di questa riscoperta dell'Italia classica, antichissima, l'*Italia* di Cimabue, ora resa di nuovo in modi simbolici, nell'instabile giuoco tra razionale e irrazionale.