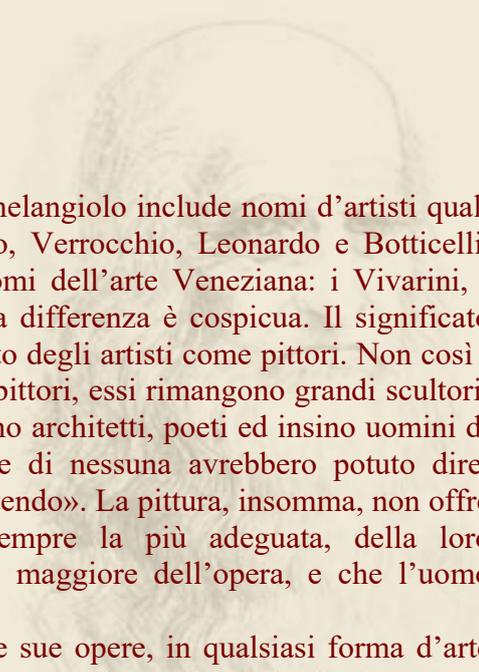


**Bernard Berenson**



**Pittori fiorentini**

In: "I pittori italiani del Rinascimento", Firenze, 1965



La pittura Fiorentina da Giotto a Michelangiolo include nomi d'artisti quali Orcagna, Masaccio, Fra Filippo, Pollajuolo, Verrocchio, Leonardo e Botticelli. Mettiamo accanto a questi i più grandi nomi dell'arte Veneziana: i Vivarini, i Bellini, Giorgione, Tiziano e Tintoretto. La differenza è cospicua. Il significato dei nomi veneziani s'esaurisce nel significato degli artisti come pittori. Non così i Fiorentini. Quando si dimentichi che furon pittori, essi rimangono grandi scultori; e dimenticando che furon scultori, rimangono architetti, poeti ed insino uomini di scienza. Non lasciarono forma intentata; e di nessuna avrebbero potuto dire: «questa esprimerà pienamente quello che intendo». La pittura, insomma, non offre che una manifestazione parziale, non sempre la più adeguata, della loro personalità; e noi sentiamo che l'artista è maggiore dell'opera, e che l'uomo giganteggia sull'artista.

L'immensa superiorità dell'artista alle sue opere, in qualsiasi forma d'arte maggiore, significa che la sua personalità non era determinata che limitatamente dalla particolare arte in questione; e che l'artista tendeva a dominare cotesta arte piuttosto che ad esserne dominato. Ma allora sarebbe assurdo considerare un pittore fiorentino come un semplice anello che congiunge due termini in evoluzione. La storia dell'arte Fiorentina non riuscirà mai, come la Veneziana, lo studio di uno sviluppo regolare. Ogni uomo di genio impegnava nella propria arte il suo forte intelletto; ma non accettando di limitarsi a dare un mero piacere, cercava instancabilmente di concretare i propri concetti della vita in forme che li manifestassero nel modo più acconcio: e in questo sforzo era obbligato a creare forme essenzialmente sue proprie. E siccome la pittura Fiorentina fu soprattutto un'arte di grandi personalità, essa affrontò problemi del massimo interesse, offrendone soluzioni che non perderanno mai il loro valore. Quello cui i Fiorentini tendevano, quello che conseguirono, formano oggetto delle pagine seguenti.

## II

Giotto fu la prima grande personalità della pittura Fiorentina. Egli non fa eccezione alla regola che i grandi Fiorentini adoperarono per esprimersi tutte le forme. Ma, celebrato come architetto e scultore, famoso come uomo di spirito e versificatore, differisce dalla maggior parte dei successivi toscani in quanto egli fu specialmente portato verso ciò che è essenziale nella pittura *come arte*.

Prima, frattanto, di poter apprezzare il vero significato di Giotto, noi dobbiamo accordarci intorno a ciò che è essenziale nella pittura di figura (il mestiere in senso stretto ha leggi tutte sue proprie); poiché la pittura di figura, diciamolo subito, non fu soltanto la principale vocazione di Giotto, ma anche l'oggetto predominante in tutta la scuola Fiorentina.

La psicologia ha dimostrato come la sola vista non sia sufficiente a fornire un senso preciso della terza dimensione. Fino dall'infanzia, prima assai d'esserne

consapevoli, col senso del tatto aiutato dalle sensazioni muscolari di movimento, noi impariamo a valutare la profondità, la terza dimensione, negli oggetti e nello spazio che li circonda.

Negli stessi anni inconsci, impariamo a fare, del tatto e del senso della terza dimensione, la pietra di paragone della realtà visiva. Il bambino non ha che una vaga idea dell'intimo rapporto fra il tatto e la terza dimensione. E dell'irrealtà di quanto egli vede dentro allo specchio, non sa persuadersi finché non abbia toccato dietro il vetro. Più tardi, ci scordiamo completamente di questo rapporto; benché non sia men vero che ogni volta che i nostri occhi decifrano la realtà, noi attribuiamo valore tattile alle impressioni della retina.

Ora, la pittura è un'arte che cerca d'offrire una convincente impressione di realtà estetica servendosi soltanto di due dimensioni. Il pittore deve, insomma, ottenere consapevolmente quello che tutti facciamo inconsciamente: deve costruire la terza dimensione. E non può conseguire tale effetto che allo stesso modo nel quale noi decifriamo visivamente la realtà; dando, cioè, valori tattili alle impressioni della retina. occorre, prima di tutto, ch'egli sia capace di eccitare il senso tattile; poiché io devo aver l'illusione di toccare una data figura, devo aver nella palma della mano e nelle dita, l'illusione di stimoli muscolari corrispondenti alle varie proiezioni di questa figura stessa, prima che io possa assumerla come reale, e riceverne una impressione efficace e tenace.

Ne consegue che nell'arte della pittura – in quanto distinta, si osservi bene, dall'arte del colorire – quello che conta è stimolare in qualche modo la coscienza dei valori tattili; affinché il dipinto valga almeno l'oggetto rappresentato, nella capacità di stimolare l'immaginazione tattile.

Giotto fu appunto un maestro supremo nello stimolare la coscienza tattile: in quello cioè che mi sono avventurato a chiamare l'essenziale pittorico. Questo è il suo immortale titolo di grandezza: e farà della sua opera una fonte d'altissimo piacere estetico, finché segni riconoscibili del suo pennello resteranno su una tavola tarlata o su una parete cadente. Per quanto grande nell'immaginazione poetica, avvincente nei racconti, e splendido e maestoso nella composizione: in tali aspetti, egli fu soltanto superiore in grado a molti fra i maestri che operarono nelle diverse regioni d'Europa, durante i dieci secoli che corrono fra la decadenza dell'antico e l'origine, nella sua stessa persona, della pittura moderna. Ma nessuno di cotesti maestri ebbe il dono di stimolare l'immaginazione tattile; e perciò, nessuno di essi dipinse mai una figura che avesse esistenza artistica in senso assoluto. Le loro opere vivono in qualità di simboli, elaborati ed eloquenti, che servono a comunicarci qualcosa; e perdono ogni valore superiore non appena abbiamo capito quello che dovevano dirci.

Tutto al contrario i dipinti di Giotto, specialmente nelle figure umane; che non solo valgono a stimolare l'immaginazione tattile quanto le figure reali ma anche più; coll'effetto inderogabile d'aver suscitato nei contemporanei di Giotto una *più intensa* impressione di realtà e somiglianza col vero che non la realtà stessa! Oggi le nozioni correnti d'anatomia sono assai cresciute: nella figura umana ci aspettiamo maggiore articolazione e scioltezza. A dirla in breve, oggi

vediamo troppo meno ingenuamente dei contemporanei di Giotto; e i suoi dipinti non saprebbero apparirci più vivi del vero. Malgrado ciò, li sentiamo intensamente reali, in quanto eccitano potentemente la nostra immaginazione tattile; e, come tutte le cose che con la propria presenza visiva stimolano il nostro senso tattile, ci convincono della realtà della loro esistenza. Che è l'unica condizione alla quale un oggetto dipinto può cominciare a darci un piacere genuinamente artistico: separato cioè dal suo interesse come simbolo.

A rischio di sembrare d'andar vagando nei regni sconfinati dell'estetica, dobbiamo un po' approfondire questo ultimo punto; e metterci d'accordo sul significato della frase «piacere artistico», almeno in quanto adoperata in rapporto alla pittura.

Quando è che le comuni emozioni si trasformano negli specifici piaceri derivati dall'una o l'altra delle varie parti? Il nostro giudizio circa i meriti d'una determinata opera d'arte, in larga misura dipende dalla risposta a tale questione. Quelli che ancora non sanno distinguere fra gli specifici piaceri pittorici e i piaceri letterari, facilmente cadranno nell'errore di giudicare una pittura dalla sua presentazione drammatica, d'una data situazione o dalla sua interpretazione del carattere; chiederanno insomma che una pittura sia, prima di tutto, una buona *illustrazione*. Altri, che cercano in pittura quello che solitamente si cerca nella musica: di comunicare emozioni piacevoli, preferiranno opere più graziosamente evocative, con fisionomie attraenti, scene amene, bei paesaggi. In molti casi, questa mancanza di chiarezza ha relativamente poca importanza; perché una determinata opera può contenere tutti questi elementi gradevoli, in aggiunta alle qualità peculiari alla pittura. Ma nel caso dei Fiorentini la distinzione ha importanza capitale; ché in tutta Europa essi furono gli artisti che si applicarono più risolutamente ai problemi specifici della pittura di figura; e più d'ogni altra scuola evitarono di ricorrere all'aiuto di elementi complementari. Con essi sappiamo che cosa ci tocca. E se veramente vogliamo apprezzarli al loro merito, dobbiamo lasciar da parte il desiderio di vedere tipi graziosi, piacenti; situazioni interpretate drammaticamente; non aspettarci «suggestività» di sorta. Quel ch'è peggio: dobbiamo anche rinunciare al piacere del colore, ch'è spesso un piacere genuinamente estetico; perché i Fiorentini non sfruttarono mai sistematicamente tale elemento, e molte delle loro migliori opere hanno un colorito crudo, aspro. I grandi Fiorentini concentrarono i loro sforzi sulla forma, e la forma soltanto; e così dobbiamo ritenere che, almeno nella loro pittura, la forma sia la principale sorgente del nostro godimento estetico.

Ma in che modo la forma pittorica può darmi una sensazione di piacere, diversa dalle comuni sensazioni che ricevo dagli aspetti reali delle cose? In che modo un oggetto, che non mi dà nessun piacere a riconoscerlo nel vero, diventa, in pittura, l'origine d'un godimento estetico? E in che modo un oggetto, piacevole in natura, mi dà un piacere più e più intenso, a ritrovarlo in un'opera d'arte? La risposta, a mio vedere, dipende dal fatto che l'arte esalta ad insolita attività i comuni processi psichici, da cui derivano tutti, o quasi, i nostri piaceri; e li immunizza da sensazioni fisiche disturbatrici, che ingenerano stanchezza.

Supponiamo che io sia solito realizzare un dato oggetto con intensità 2. Realizzando improvvisamente lo stesso oggetto con intensità 4, proverò il piacere immediato d'un raddoppiarsi della mia energia mentale. Né la cosa si ferma qui. Chi è capace a cogliere diretto piacere da un'opera d'arte, generalmente è portato agli ulteriori piaceri dell'analisi e della riflessione. Dal fatto che il processo psichico di realizzazione s'è svolto con la intensità insolita di 4 a 2, ci deriva il senso di disporre d'una capacità doppia di quella di cui ci credevamo dotati; l'intera personalità è esaltata; ed associandosi tale esaltazione all'oggetto in parola, noi continuiamo qualche tempo a prendere in tale oggetto un interesse cresciuto, e a realizzarlo con questa nuova intensità. Ciò ottiene appunto la forma, in pittura; prestando un più alto coefficiente di realtà all'oggetto rappresentato: con il conseguente godimento che s'accompagna a processi psichici resi più rapidi, e con il senso festoso d'un accrescimento delle nostre capacità. (Dove, anche, il maggior piacere che prendiamo nell'oggetto dipinto che nell'oggetto vero).

Ricordiamoci che, a realizzare la forma, noi dobbiamo con ferire valori tattili alle sensazioni della retina. Mettere in rilievo questi valori tattili, non è senza notevole difficoltà; e quando essi attingono la nostra coscienza, hanno ormai perduto gran parte della loro energia. Somministrandoci questi valori tattili più rapidamente di quel che ce li offra l'oggetto reale, l'opera d'arte ci dà anche i piaceri connessi ad una più vivida realizzazione dell'oggetto medesimo, nonché quelli che provengono da un senso della nostra accresciuta capacità.

E non basta. L'eccitamento della nostra immaginazione tattile ci rende consapevoli dell'importanza del senso tattile nel nostro funzionamento fisico e mentale; e facendocene sentire: meglio provvisti che non avremmo creduto, accresce il senso delle nostre capacità. Il che ci riporta, di nuovo, alla prima affermazione: che la cosa artisticamente essenziale per il pittore di figura è di stimolare l'immaginazione tattile.

Le proporzioni di questo scritto mi vietano d'approfondire un tema al cui pieno trattamento occorrerebbe più dell'intero spazio a mia disposizione. E mi contenterò del crudo esposto già dato; aggiungendo soltanto che io non intendo dedurre, che da una pittura non si tragga godimento se non attraverso l'immaginazione tattile. Al contrario: la composizione porgerà molto diletto, e più il colore, e forse più ancora il movimento; a parte tutti i possibili piaceri associativi ai quali ogni opera d'arte offre occasione. Intendo dire che, *a meno* di appagare la nostra immaginazione tattile, un dipinto non possederà il fascino d'una realtà perennemente intensificata; in primo luogo consumeremo le idee che esso dipinto ci manifesta; poi la sua carica emotiva; e la sua «bellezza» intrinseca non ci apparirà affatto cresciuta nei propri significati, la millesima volta che guardiamo questo dipinto, in confronto alla prima.

Ripeto che il mio bisogno d'insistere deriva dal fatto che sebbene questo principio abbia peso anche per altre scuole, la sua importanza è assoluta, nei riguardi della scuola Fiorentina. Senza riconoscere tale importanza, è impossibile render giustizia alla pittura Fiorentina. Ci perderemmo in ammirazione per i suoi

«insegnamenti», o *forse* pel suo valore storico (quasi che esso equivalga al significato estetico); e non c'investiremmo mai dell'idea artistica che abitò le menti di quei grandi, e non capiremmo mai perché quella pittura diventò accademica a una data tanto precoce.

Ma torniamo, ormai, a Giotto, per vedere in che modo egli soddisfa alla prima condizione della pittura in quanto arte; condizione che, abbiamo convenuto, è di stimolare la nostra immaginazione tattile. Ce ne renderemo conto senza difficoltà, posando l'occhio su due opere, all'incirca dello stesso soggetto, appese una vicino all'altra, agli Uffizi di Firenze: una eseguita da «Cimabue», l'altra da Giotto. La differenza è marcatissima; e non è tanto una differenza d'aggruppamento e di tipi, quanto di realizzazione. Decifrando pazientemente le linee e i colori del «Cimabue», si finisce per concludere che essi sono intesi a rappresentare una donna seduta, con intorno uomini ed angeli in piedi o genuflessi. Ma ad identificare tali raffigurazioni, abbiamo dovuto fare uno sforzo assai maggiore di quello che le cose e persone effettive ci avrebbero richiesto; e in conseguenza il nostro senso di capacità vitale non solo non è convalidato ed esaltato, ma è umiliato. Che respiro, invece, che senso d'un rapido affluire di vita, volgendoci a Giotto! L'occhio ha appena avuto tempo di posarsi sul suo dipinto, che già lo realizza in ogni parte: il trono che occupa uno spazio concreto, la Vergine assisa in modo convincente, gli angeli in bell'ordine intorno al trono. La nostra immaginazione tattile entra subito in gioco. Le palme e le dita accompagnano l'occhio più agilmente che in presenza agli oggetti reali; le sensazioni variano di continuo con le varie proiezioni dei volti, dei torsi, dei ginocchi, confermando in ogni guisa la nostra confidenza a trattare le cose: a vivere, insomma. Poco importano certi difetti nella pittura che sa darci tal impressioni. E se i tipi raffigurati non corrispondono al mio ideale di bellezza, e se i corpi son troppo massicci, quasi inarticolati; tutto questo si perdona, ché abbiamo da far di meglio che calcare sui difetti.

In che modo Giotto compie il miracolo? Con i mezzi semplicissimi d'un chiaroscuro quasi rudimentale e della linea funzionale: fra tutti i possibili contorni, e tutte le possibili variazioni di luce ed ombra in una data figura, egli isola e rende, soltanto quelli sui quali porteremmo la nostra speciale attenzione se cercassimo di realizzare nel fatto quella figura stessa. Ed a ciò informa la sua tipologia, e i suoi schemi coloristici ed anche la sua composizione. Giotto tende a tipi semplici, tanto nella massa che nel volto; corpulenti, di grande ossatura; quali nella vita reale fornirebbero il più intenso stimolo all'immaginazione tattile. Obbligato a trarre il massimo partito dal suo rudimentale chiaroscuro, tien quanto più leggeri gli schemi coloristici, onde ne risultino più forti contrasti. Quanto alla composizione, egli ricerca bella chiarezza negli aggruppamenti in modo che ogni figura importante abbia valori tattili adeguati. Nella «Madonna» prima ricordata, si osservi come le ombre ci fanno realizzare ogni concavità, e le luci ogni rilievo; e come dal gioco chiaroscurale, guidato dalla linea, emergano le parti significative di ciascuna figura, siano esse vestite o scoperte. Nulla che non abbia una ragione architettonica. Soprattutto, ogni linea è funzionale; cioè a dire carica di significato.

L'esistenza e la direzione d'ogni linea rispondono assolutamente all'intento di rendere i valori tattili. Vediamo, per esempio, nell'angolo genuflesso a sinistra, come ogni linea contorna e modella le forme e ci fa realizzare la testa, il torso, i fianchi, le gambe, i piedi; come la sua direzione e tensione son sempre determinate dall'azione. Non esiste frammento autentico di Giotto che non abbia queste qualità e a un tal grado che il peggio trattamento non ha potuto guastarle. Testimoniano gli affreschi a Santa Croce.

Riconosciuto che il rendimento dei valori tattili è la suprema qualità, specificamente artistica, dell'opera di Giotto, e il suo personale contributo allo sviluppo della pittura, possiamo meglio valutare meriti più palesi anche se men peculiari; meriti, debbo aggiungere, che non sembrerebbero talmente insigni, se non fosse l'alto livello di realtà al quale Giotto sa sollevarci. In questa facoltà di trasporto sul piano d'una realtà superiore, che cosa agisce se non il dono geniale d'impadronirsi del significato reale delle forme e comunicarlo? Come il rendere i valori tattili di un oggetto: che altro è se non comunicarne il significato materiale? un pittore che, dopo generazioni e generazioni di meri fabbricanti di simboli, illustrazioni e allegorie, seppe così esprimere il significato materiale delle cose, deve aver avuto, come uomo, un profondo senso dei significati spirituali. E qualunque sia il tema che egli tratta, Giotto sente cotesti significati; comunicandone almeno quanto gli permettono le generali limitazioni della sua arte e della sua abilità. Si tratti di storia sacra; ed occorre appena mettere in rilievo la gravità processionale, la dignità jeratica, la sacramentale intensità di cui egli la investe; l'eloquenza dei maggiori critici ha qui trovato pane pei suoi denti. Ma consideriamo, un istante, cenì simboli all'Arena di Padova: l'«Incostanza», l'«Ingiustizia», l'«Avarizia». «Quali sono, nell'aspetto e nei gesti – sembra essersi domandato Giotto – i tratti significativi d'una persona tiranneggiata dall'uno o l'altro di questi peccati? Rappresentata una persona con cotesti tratti, avrò dato, allo stesso tempo, una figura che necessariamente evocherà il peccato in questione». Così egli raffigura l'«Incostanza» come una donna dal viso scialbo, le braccia stese a vuoto, il torso cadente all'indietro, i piedi sul filo d'una ruota; da far venire il capogiro soltanto a guardarla. L'«Ingiustizia» è un uomo di gran membra, nel vigore dell'età, che indossa toga di giudice; la sinistra aggrappata all'elsa, la destra che regge negli artigli una lancia uncinata. L'occhio crudele vigila torvamente; l'attitudine è d'uno pronto a scagliarsi sulla preda con tutta la sua forza da gigante. Siede come in trono su una roccia, torreggiando su alti alberi che oscillano, e là sotto i suoi scherani trucidano e spogliano un viandante. L'«Avarizia» è una vecchiaccia cornuta, con orecchi simili a trombe. Il serpe che le esce di bocca si rivolta a morderla in fronte. Con la sinistra stringe la borsa dei quattrini, e avanza d'un passo ladro; pronta la destra ad afferrare qualsiasi cosa le capiti sotto. Non c'è bisogno di metterci l'etichetta a queste figure; finché esisteranno tali peccati, Giotto ne ha estratta e presentata tutta l'essenza visibile.

Altro esempio dell'istinto di Giotto per il significativo ci fornisce il suo modo di trattare il movimento e l'azione. Aggruppamenti, gesti, risultano infallibili nel dirci quanto più rapidamente ciò che hanno da dire. Così, con la

linea funzionale, con l'evidenza del chiaroscuro, il gioco degli sguardi, il vigore dei gesti: con mezzi, tecnicamente, semplicissimi e, giova rammentarlo, senza nozione di anatomia, Giotto ci dà la perfetta impressione del movimento; si veggano i freschi padovani della «Resurrezione dei Beati», e dell'«Ascensione»; l'Eterno Padre nel «Battesimo», o l'Angiolo nel «Sogno di Gioacchino».

E concludendo: è questo il titolo di Giotto a perenne fama, come artista: il suo istinto dei significati del mondo visibile lo fa capace di rappresentazioni che noi realizziamo più rapidamente e completamente delle cose vere, derivandone una esaltazione delle nostre facoltà, ch'è fonte di genuino piacere estetico.

### III

Per un centinaio d'anni dopo Giotto, non apparvero artisti in Firenze egualmente capaci d'estrarre e dominare gli elementi significativi nella pittura. I seguaci immediati casi poco capivano in che cosa consistesse la forza di Giotto, che, alcuni, la ricercarono nei suoi tipi massicci, altri nell'agilità della sua linea, altri ancora nella chiarezza del colorito; e nessuno si accorse che la forma massiccia, senza significati materiali, cioè a dire, senza valori tattili, è un sacco senza garbo né grazia; che la linea, se non è funzionale, è pura e semplice calligrafia; e che, per sé solo, il colorito luminoso può appena macchiare una superficie graziosamente. I migliori fra cotesti artisti sentivano la propria inferiorità ma senza conoscerne rimedio; e tutti lavoravano accanitamente a copiare Giotto e fraintenderlo, finché artisti e pubblico furono stanchi nel profondo del cuore. Era indispensabile un mutamento; e fu un mutamento semplicissimo. «Perché andar cercando a tastoni il significativo, quando abbiamo l'evidente, l'ovvio, a portata di mano? Dipingiamo l'ovvio, che è sicuro di piacere sempre»; così disse qualche astuto innovatore. E dipinse begli abiti, bei visi e azioni banali; col risultato previsto: di piacere, come allora piacque e come anche oggi piace. Anche oggi la gente s'affolla nel Cappellone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella, a celebrare il trionfo dell'ovvio e dell'insignificante. Bei visi, bei colori, begli abiti e azioni banali! Nell'affresco del «Trionfo di San Tommaso», è una sola figura che incarna l'idea simboleggiata, e che, senza un arnese, uno strumento da servirle come etichetta, abbia un senso qualunque? Una graziosa donnina regge un globo e una spada, e questo dovrebbe farmi sentire la maestà del suo imperio; un'altra reca dipinti un arco e una freccia sulle vesti, e io dovrei esserne indotto a pensare con sgomento ai terrore della guerra; una terza ha un organo posato su quello che dovrebbe essere il ginocchio e la sola vista dello strumento dovrebbe trasportarmi al settimo cielo nell'estasi musicale; eccone infine un'altra con le mani sui fianchi, ma per sapere a che sorta d'edificazione m'invita. Sono obbligato addirittura a leggere un cartiglio. Siede, ai piedi di queste dame graziose, un certo numero di maschi quant'è possibile nobilitati nell'aspetto dagli abiti e dalle barbe; ed uno, dall'aria sostenutissima di vecchio gentiluomo s'assorbe con tutta l'anima a guardar la punta della sua penna. Identica mancanza di significato e identica gratuità caratterizzano l'affresco della «Chiesa Militante e Trionfante». Per

indicare *la* Chiesa, quale simbolo più ovvio dell'edificio di *una* chiesa? E per indicare le vittorie teologiche di San Domenico, che cosa di meglio dello scorbacchiato filosofo maomettano che strappa una pagina al proprio libro, con gesto inequivocabile quanto ingegnoso? Ho discusso il valore di questi due affreschi, soltanto come allegorie. Ma, per non dire della vuotaggine dell'uno e della confusione dell'altro, ai riguardi compositivi: in entrambi non è una sola figura con i suoi valori tattili; cioè a dire che esista, artisticamente.

Non intendo inferirne che, fra Giotto e Masaccio, tutta la pittura fu invano. Anzi, furono fatti progressi notevoli, quanto al paesaggio, alla prospettiva ed all'espressione faciale; ma è certo che, eccettuate le opere di due o tre pittori, non uscì un solo capolavoro d'arte. Questi che apparvero, i primi due intorno alla metà, e l'altro alla fine del periodo che stiamo trattando, furono gli Orcagna e Fra Angelico.

Difficile parlare degli Orcagna. Di Andrea resta soltanto un dipinto in buone condizioni: la pala d'altare a Santa Maria Novella. Andrea vi si mostra ottimamente dotato; abbiamo come in Giotto, e i valori tattili e i significati materiali; le figure esistono artisticamente. Se questo dipinto non rivela nessun interesse particolare per la bellezza dei volti e delle espressioni, gli affreschi di Nardo, nella stessa cappella, specie quello che rappresenta il Paradiso, hanno invece volti d'una grazia incantevole. Assai guasti, questi affreschi serbano tuttavia i segni della piena esistenza artistica; insieme a gran dignità di austeri movimenti ritmici e splendidi aggruppamenti. Anche oggi vibrano d'alta ispirazione; mentre il tabernacolo scolpito da Andrea a Or Sanmichele ci delude; il senso dei significati materiali e spirituali, in cotesto tabernacolo, è molto scaduto.

Fortunatamente con l'Angelico, siamo in condizioni di gran lunga migliori; e di sue opere ce ne son giunte abbastanza a documentare non solamente le qualità dell'artista ma il carattere dell'uomo. Assoluta sicurezza d'intenti, illimitata dedizione al proprio compito, ardore religioso nell' eseguirlo: ecco che cosa testimoniano la quantità e la qualità delle opere di questo pittore. È vero che egli ebbe negato il profondo istinto di Giotto per i significati materiali e spirituali, e che non si dà compenso possibile a tale difetto; ma benché più debole, il suo senso di vita si estende a campi che Giotto non aveva esplorati. Come tutti gli artisti supremi, Giotto non era portato ad occuparsi del suo proprio atteggiamento in confronto al significativo, né dei propri sentimenti a riguardo: gli bastava impadronirsi dei significati ed esprimerli. In una personalità più debole, il significato, percepito vagamente, si converte in emozione; è sentito invece d'esser realizzato. Fra Angelico fu il primo gran maestro in quest'ordine d'emozioni. «Dio è nel suo cielo e tutto va bene nel mondo»; questo egli sentì con tale slancio da impedirgli di vedere e capire il male. Obbligato a dipingere il male, la sua immaginazione lo tradiva ed egli diventava come un bambino; il suo Inferno è un paese da folletti; le sue storie di martiri sembrano recitate da ragazzi che solennemente fanno le parti del santo e del boia; e poco manca ch'egli guasti una delle scene più commoventi che mai siano ostate dipinte: la grande

«Crocifissione» a San Marco, con la puerile violenza delle lacrime di San Girolamo. Tutte le risorse della sua arte, le impegnò a rappresentare la felicità e l'estatica fiducia nella bontà divina. E non erano piccole, coteste risorse. A una facoltà di rendere i valori tattili e ad un senso del significativo nella composizione, certamente inferiori a quelli di Giotto, ma superiori a quelli d'ogni altro pittore intermedio, Fra Angelico aggiunge il fascino della grande bellezza faciale, l'interesse dell'espressione quanto mai intensa, l'attrattiva del colore più delicato. Nel mondo dell'arte, che cosa più perennemente giovine della sua «Incoronazione» agli Uffizi<sup>1</sup>; con quella beatitudine che irradia dai volti, con la grazia floreale della linea e del colore, con la infantile semplicità e l'indefinibile bellezza della composizione? E tutto ciò in valori tattili che conferiscono alla scena completa realtà; anche se la scena si svolge in un mondo dove gente tangibile e vera sorge, siede, si genuflette, non sappiamo, e non cerchiamo di sapere, sopra a che cosa. Vero è che il significato dell'avvenimento è sfiorato appena; ma l'Angelico, come riesce a comunicarci l'emozione di cui lo penetra quel significato! Per quanto semplice come persona, e semplice e unilaterale il suo messaggio, nel suo insieme l'Angelico fu singolarmente complesso. Fu il tipico pittore della transizione fra il Medioevo e la Rinascita. Le fonti delle sue emozioni stanno nel Medioevo; ma egli *gode* di queste emozioni a un modo che è quasi moderno; come quasi moderni sono i suoi mezzi espressivi. Appunto perché ci avviene troppo facilmente di dimenticare il suo carattere di transizione e di collocarlo fra i moderni, noi portiamo a suo carico le eventuali incertezze dell'azione e qualche minor scioltezza delle sue figure. Eppure, sia nell'azione che nella scioltezza delle figure egli aveva fatto grandi progressi sui predecessori; tanto che se non fosse Masaccio, il quale lo sorpassò completamente, dovremmo considerarlo un vero innovatore. E non soltanto fu il primo italiano a dipingere un paesaggio riconoscibile sul vero (la veduta del Trasimeno da Cortona), ma fu il primo a parteciparci un senso delle gioie naturali: vedete come esalano freschezza e gaudio primaverile i suoi giardini, negli affreschi della «Annunciazione» e del «Noli me tangere» a San Marco!

#### IV

Giotto rinato, che ripiglia il lavoro al punto dove la morte lo fermò; che immediatamente fa suo quanto era stato trovato durante la sua assenza; che approfitta delle nuove condizioni e delle nuove richieste: – immaginate questo miracolo, e capirete Masaccio.

Di Giotto abbiamo detto; ma che cos'erano queste nuove condizioni, queste nuove richieste? I cieli medioevali s'erano stracciati, e un nuovo cielo e una nuova terra erano apparsi, che gli spiriti più alerti già abitavano e godevano. S'erano affermati nuovi interessi, nuovi valori. Quello che supremamente contava, era la facoltà di dominare e creare; ogni curiosità si concentrava su ciò che giovasse

---

<sup>1</sup> ora al Museo di San Marco.

all'uomo per rendersi conto e del mondo nel quale ora si trovava a vivere, e della propria capacità a soggiogarlo. Tale mutamento apriva all'artista un campo di più libera attività. Sempre fu ufficio dell'artista rendere un'età consapevole dei propri ideali. Ma per la scultura e la pittura, il cui primo intento è farci realizzare l'essenza plastica delle cose, quale posto c'era nel mondo medioevale, che al corpo umano negava ogni intrinseco significato? In una simile età; l'artista poteva, come Giotto, fiorire soltanto a dispetto, e come un fenomeno isolato. Tutt'al contrario, nella Rinascenza; allorché all'artista di figura si chiese quanto non gli era stato più chiesto dai grandi giorni della Grecia: gli si chiese, cioè, che ad una generazione convinta del potere dell'uomo a dominare e possedere il mondo, egli rivelasse i tipi fisici meglio adatti a tale scopo. E tanto questa richiesta era in India imperiosa e insistita, che non uno ma sorsero cento artisti; ciascuno a proprio modo capace di soddisfarla, e nel complesso delle opere degni di rivaleggiare con l'arte greca.

Già nella scultura Donatello aveva dato corpo ai nuovi ideali, quando Masaccio iniziò la sua breve carriera; e nella formazione e nell'ispirazione del giovane, l'esempio di Donatello deve essere stato di forza incalcolabile. Un tipo guadagna largamente, presentandolo in azione con altri tipi affini. Ma qui Donatello, piuttosto che a trarre profitto, era portato a scadere, col discendere all'ovvio; lo provano i suoi bassorilievi a Siena, a Padova, e Firenze. Masaccio non corse cotesto pericolo. Tipi in se stessi fra i più virili, li presenta con un intuito del significato plastico che ci fa investire al massimo grado della loro dignità e della loro forza; e i valori spirituali così conseguiti, li adopera a dar rilievo all'evento che egli narra; dal quale evento, a sua volta, s'accresce la suggestività dei singoli tipi; e sia che dedichiamo la nostra attenzione ai tipi o all'avvenimento, l'opera ci solleva alla sua grande altezza di realtà e significato. Nella pittura successiva facilmente troveremo maggior scienza, maggior mestiere, una cresciuta perfezione nei particolari; oso dire che non troveremo maggior pienezza di realtà e di significati. Logori, mangiati dalla polvere, gli affreschi della cappella Brancacci non li rivedo mai senza la più violenta partecipazione della mia coscienza tattile. Sento che potrei toccare ciascuna figura; valuto la resistenza ch'essa opporrebbe al mio contatto, lo sforzo che dovrei fare per smuoverla; sento che potrei camminarle tutto intorno. Non so immaginarmi che la potrei realizzare con più intensità; e nella vita vissuta non la realizzerei certo così appieno, perché allora l'attenzione è portata a concentrarsi su qualche qualità dinamica, anche prima che abbiamo afferrato tutto il significato plastico della persona che ci sta dinanzi. Che vigoria nei suoi giovani; che gravità ed imperio nei vecchi. Una razza simile, in un lampo si impadronirebbe della terra; e non tollererebbe a rivali se non le stesse forze della natura! Tutto quello che questi personaggi fanno, solo per il fatto che sono essi che lo fanno, è impressionante e importante; ogni loro movimento, ogni gesto può cambiare il mondo. Nella stessa cappella, se le confrontiamo alle figure di Masaccio, quelle del suo predecessore Masolino appaiono puerili; quelle del successore, Filippino, non ci convincono e restano senza significato, perché senza valori tattili. Anche Michelangiolo, in gara

con Masaccio, deve contentarsi del secondo posto, sia nei riguardi della realtà plastica che in quelli del significato. Paragoniamo con quella di Masaccio la «Cacciata dall'Eden» alla Sistina. Le figure di Michelangiolo hanno più equilibrio, ma son troppo meno tangibili e possenti; e mentre egli non ci dà che un uomo che si para un colpo di spada e una donna che grida d'ignobile spavento, l'Adamo e l'Eva masaceschi fuggono dal Paradiso, spezzato il cuore dall'onta e dal rimorso; udendo, forse, ma senza vederlo, l'angelo librato che scorta verso l'esilio i loro passi.

Come Giotto un secolo prima, ed egli stesso il Giotto d'un mondo artisticamente più propizio, Masaccio, in quanto artista, fu un grande maestro del significativo; in quanto pittore, fu dotato al massimo grado del senso dei valori tattili e della capacità di concretarli. Nella sua carriera di pochi anni, dette alla pittura fiorentina l'impulso ch'essa seguì fino all'ultimo. In molti aspetti ci fa pensare al giovane Bellini. Se fosse vissuto quanto il Bellini, potrebbe forse aver dato i fondamenti ad un'arte altrettanto gustosa ma ben più profonda della veneziana. Comunque, subito i suoi affreschi divennero (e così restarono fino a che furonvi artisti veri a studiarli) la scuola dove si formavano i pittori Fiorentini.

## V

La morte di Masaccio lasciò la scuola Fiorentina alle mani di due pittori più vecchi di lui e di tre un po' più giovani; tutti di gran talento, se non di genio; ciascuno dei quali subì la sua influenza: i giovani incondizionatamente; gli altri, quanto poteva consentire la formazione già avanzata. Gli anziani che, se non era Masaccio, sarebbero stati le sole individualità artistiche determinanti nell'epoca, erano Fra Angelico e Paolo Uccello; i giovani erano Fra Filippo, Domenico Veneziano e Andrea del Castagno. Siccome, durante tutta una generazione dopo Masaccio, questi cinque rimasero alla guida dell'arte, formando il gusto del pubblico e trasmettendo agli allievi le proprie tradizioni tecniche e le proprie aspirazioni, non possiamo far meglio che tracciando un'idea di ciascuno, e delle tendenze generali ch'essi rappresentarono.

Già conosciamo Fra Angelico come il pittore che consacrò la vita a celebrare le dileguanti visioni medioevali. Nulla di più alieno agli spiriti di Paolo Uccello e Andrea del Castagno. Per quanto diversi fra loro, d'importante ebbero questo a comune, che nelle opere che di essi ci rimangono, e che datano, è vero, dalla loro maturità, non è traccia di sentimento medioevale, e nessun residuo della transizione. Come artisti appartennero completamente all'era nuova; e sulle soglie del Rinascimento, personificarono le due tendenze destinate a prevalere in Firenze per tutto il secolo decimoquinto; tendenze che integrano in parte, in parte contraddicono, l'insegnamento di Masaccio.

Paolo Uccello ebbe senso dei valori tattili e gusto del colore; ma non adoperò questi doni che ad illustrare problemi scientifici. La sua vera passione era la prospettiva; e per lui la pittura non fu che l'occasione a risolvere problemi di questa scienza, ed esibire la sua maestria a sormontarne le astrusità. A tale

oggetto, egli compose dipinti nei quali quanto più linee è possibile avviano l'occhio nel senso della profondità spaziale. Cavalli riversi, guerrieri morti o morenti, lance rotte, campi arati ed arche di Noè, gli servono, con appena un'ombra di dissimulazione, per i suoi impianti di linee matematicamente convergenti. Nel suo zelo egli dimenticò la convenienza del colore (gli piaceva dipingere cavalli verdi o rosa); dimenticò l'azione, la composizione e, se occorresse aggiungerlo, dimenticò i significati. Nei suoi quadri di battaglie, non è un'azione coerente, di qualsiasi sorta; ma si ha il senso d'assistere ad uno schieramento di automi, i cui gesti meccanici ad un tratto son rimasti paralizzati per via di qualche inceppamento dell'ordigno. Nell'affresco del «Diluvio», talmente ha gremito lo spazio con ostentazioni d'abilità nella prospettiva e nello scorcio, che in luogo di suggerirci i terrori d'un cataclisma, ottiene, al più, di farci pensare alla pescaia d'un mulino. E nel contiguo affresco del «Sacrificio di Noè», mentre alcune figure superbamente costruite quasi riescono a farci realizzare artisticamente la scena: la possibilità d'ogni piacere estetico è distrutta allo scorgere in aria un oggetto che poi solo a fatica si riconosce per un essere umano precipitante a capofitto dalle nubi. Questa figura rappresenta nientemeno che il Padreterno; ma invece di farla scendere verso di noi, il pittore ha preferito farla cadere dalla parte contraria, verso l'interno del dipinto, mostrando così, ancora una volta, la sua grande abilità nella prospettiva e gli scorci; ed al tempo stesso acquistandosi il titolo di capostipite di due famiglie artistiche che da allora hanno prosperato: quella degli artisti della bravura, poco importa se bravura intellettuale o manuale soltanto; e quella dei naturalisti. Siccome tali famiglie subito moltiplicarono in Firenze; e, sia per il bene che per il male, influirono su tutto il corso successivo dell'arte Fiorentina; avanti di proseguire, dobbiamo metterci rapidamente d'accordo su che cosa intendiamo per bravura e naturalismo, e sulle loro relazioni con l'arte.

In pittura, specialmente quella di figura, riconoscemmo che l'essenziale è cogliere i valori tattili delle forme presentate; perché così, e così soltanto, l'arte ci fa realizzare tali forme, meglio di come facciamo nella vita. Il gran pittore è dunque, principalmente, un artista con un gran senso dei valori tattili e una grande capacità di concretarli. Questo senso dei valori tattili, benché possa crescere quanto più uno diventa consapevole di se stesso, è qualche cosa che un gran pittore possiede dall'inizio, e magari senza essersene accorto né punto né poco. Lo sforzo cosciente dell'artista riguarda unicamente i mezzi di espressione. È di cotesti mezzi che egli discorre con gli altri; e siccome i suoi successi son duramente guadagnati e pienamente consapevoli, la sola cosa della quale egli inorgoglisce è la sua abilità espressiva. Quanto maggiore l'artista, tanto meno probabile ch'egli si renda conto di qualcos'altro, nella sua arte, all'infuori dei problemi espressivi; proprio mentre egli dà quello che la forza del suo genio gli fa cogliere senza ch'egli lo cerchi, e quasi senza saperselo: il significato materiale e spirituale delle forme. I suoi famigliari non lo sentono ragionare che di bravura, d'abilità: si direbbe ch'egli non pensi ad altro e naturalmente essi concludono, come poi tutto il pubblico, che in questa bravura sta tutto il suo genio, e che la

bravura è l'arte. Tale, purtroppo, fu in tutti i tempi l'idea predominante dell'arte; e le diversità d'opinione non riguardano il principio in sé, ma lo speciale tipo d'abilità da doversi pregiare: ciascuna generazione, ciascun giudice, avendo un particolare criterio, basato sui diversi problemi e le diverse difficoltà che li interessavano. A Firenze, queste idee sbagliate sull'arte ebbero più fortuna che altrove; perché si trattò d'una scuola formata da una ventina di geni e da un migliaio di mediocrità che cercavano di sopravanzarsi col far mostra della propria bravura; e in questa rivalità furiosa, tutto ciò che i grandi geni potevano fare, era di restar fedeli al proprio senso del significativo. Perfino Masaccio fu portato ad ostentazioni di mera abilità; e l'ammiratissima figura, del «Freddoloso», in se stessa meravigliosamente attuata, non soltanto è priva di significato reale, ma è addirittura causa di distrazione, a vederla lì, nella scena d'un battesimo. Un artista più debole, come Paolo Uccello, guastò quasi completamente l'intuito del significato plastico che aveva potuto aver da principio, per la smania di far pompa della sua scienza e della sua abilità. Quanto ai pittori di dozzina, ormai la loro opera non ci interessa che come un'esposizione di premiati in una scuola d'arte locale; e la loro moltitudine non fece che accelerare il momento in cui la pittura Fiorentina sarebbe giunta all'ocaso. Ciò non esclude che anche dalla bravura possa derivare all'arte qualche beneficio. Uomini privi di vero senso plastico riusciranno tuttavia a perfezionare mille elementi, da render un giorno l'espressione più facile e pronta a chi avrà qualche cosa da esprimere. E quando apparvero Botticelli, Leonardo e Michelangiolo, essi trovarono il patrimonio artistico accresciuto, anche se dal tempo di Masaccio nessuno si era lontanamente accostato alla loro statura. Il quale aumento fu meno dovuto ai pittori di mera abilità, che a quelli, intellettualmente più nobili benché artisticamente anche inferiori, dei quali lo stesso Paolo Uccello fu l'antenato: i Naturalisti.

Che cos'è un Naturalista? Azzarderò questa definizione: naturalista è chi abbia una istintiva inclinazione alla scienza, e si sia invece applicato all'arte. Suo intento non è d'estrarre i significati spirituali e materiali della realtà, e di farcela percepire più rapidamente e più intensamente di come sapremmo da soli, così accrescendo in noi il senso della nostra capacità vitale. Suo intento è la ricerca scientifica; e quello che il naturalista ha da comunicarci, sostanzialmente non consiste che di fatti. Da una simile enunciazione, forse troppo astratta, ripieghiamo su un esempio che già ci ha servito: la figura dell'onnipotente, dipinta da Paolo Uccello nel «Sacrificio di Noè». Invece di presentarci tale figura che scende verso di noi, in aspetto ed atti da incuterci riverenza – come avrebbe fatto chiunque avesse principalmente ubbidito a un interesse artistico, e come nel suo «Battesimo» fece Giotto – Paolo Uccello sembra non aver avuto altra intenzione che di mostrare scientificamente in qual modo apparirebbe un uomo precipitante a capofitto se, a un dato punto della caduta, rimanesse congelato ed appeso nello spazio. Una simile figura avrà un significato matematico; non ha certamente un significato psicologico. Non c'è dubbio che Paolo Uccello ha studiato il suo problema in ogni particolare, e notato accuratamente le sue osservazioni. Ma il fatto che queste note son fissate in forme e colori, non basta a fare di esse

un'opera d'arte. Qualitativamente, un simile prodotto in che cosa differisce da una mappa a colori? Può facilmente immaginarsi una mappa a rilievo del Cadore o della Bretagna, costruita su una scala così vasta e dipinta con cura tanto minuziosa da riuscire l'esatta riproduzione degli aspetti fisici di codeste regioni. Ma non ci passerebbe mai per la testa di collocarla accanto a un paesaggio di Tiziano o di Monet, e considerarla un'opera d'arte. Tuttavia, il suo rapporto con un paesaggio di Tiziano e di Monet è precisamente lo stesso che fra l'onnipotente di Paolo Uccello e quello di Giotto. Lo scienziato che dipinge, in altri termini: il pittore naturalista, non si propone di estrarre per noi le qualità vitali delle cose, che soltanto l'arte sa cogliere; egli si propone di darci una riproduzione delle cose come sono. Potesse riuscirvi, e ci darebbe l'identica impressione visiva delle cose stesse; laddove abbiamo convenuto che il compito dell'arte non è di offrirci la mera riproduzione delle cose, ma di stimolare ed esaltare la nostra capacità a realizzarle. Insomma, dal punto di vista dell'arte, i naturalisti: Uccello e numerosi seguaci, non conclusero niente; benché il loro sforzo a riprodurre le cose quali sono, e il loro studio dell'anatomia e della prospettiva, dovessero avere per conseguenza che quando sorgesse qualche altro genio, si sarebbe trattato di un Leonardo o d'un Michelangiolo, non più di un Giotto.

Paolo Uccello, come ho detto, fu il primo rappresentante di due principali tendenze fiorentine: all'arte per amor di bravura, e all'arte ad intenti scientifici. Andrea del Castagno, anche lui incapace a resistere alle seduzioni della mera scienza e della mera bravura, ebbe troppo talento artistico per soccombere in pieno. Possedeva un forte istinto del significato plastico; benché non abbastanza per salvarsi sempre dai trabocchetti che stavano spalancati ai piedi di tutti i Fiorentini e in specie da uno a lui particolare: il bisogno di dare ad ogni costo un'impressione di forza. Comunicare un'impressione di forza, come fanno Masaccio e Michelangiolo nelle opere migliori, è senza dubbio gran risultato, ma richiede altissimo genio, e senso profondissimo del significato plastico. Se questo senso comincia a mancare, l'artista non ci comunica più un'impressione di forza; ma scade a ovvie manifestazioni d'una energia senza scopo; o, peggio ancora, di quella insolenza che non di rado accompagna l'eccesso di vitalità. Andrea del Castagno, che riesce nobilmente in singole figure, come la Sibilla Cumana o il Farinata, i quali, se pur non in grado supremo, han vigore, decoro e anche bellezza, accondiscende altrove alle bravazzate del «Pippo Spano» o del «Niccolò da Tolentino»; o come nell'«ultima Cena», alla mera ostentazione della forza; peggio ancora, nella «Crocifissione» di Santa Maria Nuova, alla vera e propria brutalità. Le poche pitture che di lui sopravvivono, non lasciano meno sospettare ch'egli sia stato il maggior artista e la personalità più imperativa tra i Fiorentini della prima generazione dopo Masaccio.

## VI

Distinguere chiaramente, dopo cinque secoli, fra Paolo Uccello e il Castagno per determinare la vera parte di ciascuno nello sviluppo della scuola

Fiorentina, è compito irto di difficoltà. Ma la scarsezza delle opere che restano, anche più che difficile, fa quasi impossibile ogni conclusione precisa, circa il carattere e l'influsso del loro contemporaneo Domenico Veneziano. Sappiamo dal Vasari che fu un innovatore nella tecnica, in faccende d'oli e misture. Tali innovazioni qui non c'importano; sebbene imprescindibili dalla pittura come mestiere, per se stesse non rappresentano materia d'arte, ma soltanto di chimica pura e applicata. I risultati artistici conseguiti da Domenico Veneziano sembrano aver consistito nel conferire movimento ed espressione alle figure, carattere alle fisionomie. Nelle sue opere rimaste, non risulta ch'egli abbia sacrificato alla mera bravura o al naturalismo; benché sia certo che ai suoi giorni egli poteva esser maestro d'ogni scienza e pittorica abilità. Altrimenti non avrebbe saputo rendere una figura come il San Francesco, nella pala d'altare agli uffizi; dove forse per la prima volta si combinano i valori tattili e il movimento in quanto espressivo del carattere: quello che insomma si chiama portamento individuale; né sarebbe giunto al fastigio del «Battista e San Francesco» in Santa Croce, nell'atteggiamento delle cui figure non è meno eloquente fervore che nei volti. Circa il suo intuito di ciò che è significativo dell'individualità: in altre parole, circa il suo dono di ritrattista, alcune teste stanno a documentarcene, e son da considerare fra i primi grandi successi ritrattistici del Rinascimento.

Le difficoltà incontrate studiando Paolo Uccello, Andrea del Castagno e Domenico Veneziano, parrebbero diradersi quando volgiamo a Fra Filippo. Sue opere rimangono numerose; molte son conservate mirabilmente; abbiamo dunque le migliori opportunità di giudicarlo; e tuttavia nulla è più arduo dell'intender Fra Filippo al giusto valore. Se bastasse la piacevolezza, e piacevolezza d'ottima lega, a far grande un artista, allora Filippo sarebbe de' massimi; forse sopra qualsiasi altro fiorentino prima di Leonardo. Dove trovare visi più attraenti, più suggestivi, che in certe sue Madonne: per esempio, quella agli Uffizi; o più prontamente evocativi di nobili emozioni, che nella pala del Louvre? Nella pittura Fiorentina è qualcosa più incantevole della scherzosità di questi bambini di Filippo; più poetico d'uno o due fra i suoi paesaggi; o più piacente che a volte il suo colore? S'aggiunga a tutto questo: salute, robustezza perfino, e tanto buon umore. Ma, per sé sole, tali qualità non valgono che a fornire un illustratore d'alto rango; come appunto credo che per le sue doti naturali fosse Fra Filippo. E piuttosto che al suo proprio talento, si deve al forte influsso di Masaccio se egli divenne qualcosa, anzi molto di più; poiché non aveva senso profondo dei significati materiali, né di quelli spirituali, che sono i titoli d'un vero artista. Operando sotto l'ispirazione di Masaccio, talvolta egli esprime i valori tattili magnificamente, come nella Madonna agli Uffizi; ma più spesso lascia capire di non averne un senso genuino, e guasta la buona intenzione di renderli, introducendo panneggi gonfi, calligrafici, piegosi. Li aveva presi dal tardo giottesco, forse Lorenzo Monaco, che fu suo maestro; e sembra averli pregiati come elementi artistici almeno da quanto quei valori tattili che in seguito cercò d'adottare, serenamente inconscio della reciproca incompatibilità. L'impulso in Fra Filippo più deciso non fu quello, preminentemente artistico, di creare a nuovo la realtà attraverso lo stile; ma intese

piuttosto all'espressione; e all'espressione dei sentimenti, gradevoli, congeniali, spiritualmente confortevoli della vita corrente. Il suo posto è coi pittori di «genere»; solo che il suo genere era quello dell'anima; mentre in altri pittori: per esempio il Gozzoli, è quello del corpo. Il suo peccato, tutto suo, e poco men pernicioso e stucchevole di quello dei naturalisti, è il peccato dell'espressione a ogni costo.

## VII

Dal breve esame compiuto delle quattro personalità dominanti nella pittura Fiorentina, fra circa il 1430 e il 1460, risulta che, in questo periodo, le tendenze della scuola non furono artistiche, o artistiche soltanto, ma le accompagnarono altre disposizioni: sia verso l'espressione degli affetti (appena men letteraria per manifestarsi in linee e colori invece che in parole), sia verso la riproduzione naturalistica delle cose. Abbiamo altresì notato che, mentre la prima tendenza era rappresentata dal solo Fra Filippo, nella seconda, con Paolo Uccello, si ritrova quanto il genio di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano consentì loro di sacrificare al naturalismo e alla scienza. Vale a dire che il Castagno e il Veneziano, nella misura che poterono curarsi di parteggiare per una delle due tendenze, e nella misura che furono consapevoli dei propri ideali, stavano con Paolo Uccello, e non con Filippo. Possiamo dunque affermare che la principale corrente fiorentina, per una generazione dopo Masaccio, fu naturalistica; e che, in conseguenza, l'abbrivio dei giovani che in questo periodo cominciarono a lavorare, fu essenzialmente verso il naturalismo. Studiando Botticelli vedremo quanto fosse difficile per qualsiasi giovane dell'epoca scampare a tale marea; anche se il temperamento era quanto più alieno da ogni interesse scientifico.

Riprendiamo frattanto lo studio dei naturalisti: quelli, ormai, della seconda generazione. Fra il 1460 e il 1490, il loro numero e la loro importanza non sono dovuti unicamente al fatto che l'educazione artistica, sul principio dell'epoca, era stata soprattutto naturalistica; ma vanno spiegati con i bisogni di una tecnica che progrediva a vista d'occhio; e più ancora, col carattere dello spirito fiorentino, inclinato più alla scienza che all'arte. Allora non esistevano professioni scientifiche nello stretto senso della parola; e siccome l'arte, in qualsiasi forma, costituiva l'occupazione d'una gran parte della popolazione maschile fiorentina, accadde, come doveva accadere, che molti ragazzi con le capacità naturali di un Galileo, furono invece instradati nelle botteghe a diventare artisti. E poiché non acquistarono mai il metodo regolare dell'espressione scientifica, e non ebbero agio per occupazioni che non dessero un guadagno, tutta la vita furono obbligati a fare della propria arte il soggetto d'un forte istinto scientifico, e il veicolo per trasmettere agli altri le proprie ideazioni.

Questo fu esattamente il caso del più anziano fra i maestri della nuova generazione: Alesso Baldovinetti, nelle cui scarse testimonianze superstiti, non è traccia di sentimento o interesse puramente artistico. Ed è poco men vero di contemporanei più giovani di Alesso, ma di lui molto meglio dotati: Antonio

Pollajuolo e Andrea Verrocchio. Quasi sospetteremmo non fossero che uomini di scienza, se una volta o due il Pollajuolo, più frequentemente il Verrocchio, non ci abbagliassero con opere d'un'arte presso che suprema; opere che solo il convincimento della versatilità del genio fiorentino ci induce senza troppa difficoltà ad accettare come loro creazioni: tanto poco sembra ch'esse rientrino nella deliberata attività di questi artisti. Lo zelo d'Alesso fu largamente assorbito da problemi di materia; nel quale aspetto la pittura non s'alza gran che sulla culinaria. Poco tempo gli rimase per altre cose; ma quel poco lo dedicò a ricerche di paesaggio, nel dipingere il quale fu tra i novatori. Per conto loro, Antonio ed Andrea si applicarono allo scopo assai più ambizioso di sviluppare ogni aspetto delle arti della figura; e nella scultura non meno che nella pittura vollero diventare maestri.

Limitandoci quanto potremo alla pittura, e lasciando per il momento da parte la questione del colore che, come ho detto, nella scuola Fiorentina è affatto subordinata, tre direzioni vi erano nelle quali la pittura, come il Pollajuolo e il Verrocchio la trovarono, aveva molto da progredire, prima di raggiungere il massimo della propria efficienza: il paesaggio, il nudo e l'espressione del movimento. Giotto non vi s'era impegnato. Il nudo, l'ebbe sfiorato appena; il movimento sapeva suggerirlo, ma senza mai coglierlo materialmente; e quanto al paesaggio, egli s'era contentato di indicazioni quasi simboliche, benché adeguate ai suoi intenti, tutti concentrati sulla figura umana. Nelle tre direzioni, Masaccio fece immensi progressi; guidato da quell'infallibile istinto del significato materiale che, come l'aveva condotto ad esprimere i valori tattili di ciascuna figura staccata, lo portò ad esprimere i valori tattili sia di gruppi intesi come insieme, sia del paesaggio che li circonda: quasi sempre colline, d'una modellatura che subito stimola la immaginazione tattile. A riprova di quanto egli conseguì nel nudo e nel movimento, abbiamo la «Cacciata dall'Eden» e il «Freddoloso». Nelle sue opere, tuttavia, né il paesaggio né il movimento né il nudo stanno come distinte sorgenti di piacere artistico, come principi di energia vitale. Potremo lasciar da parte il nudo, fino a Michelangiolo, che fu il primo ad intenderne appieno le speciali possibilità plastiche; ma non sapremmo dispensarci da una ricerca delle origini del piacere estetico nelle rappresentazioni di movimento e di paese; poiché proprio in questi due campi fecero grandi conquiste: nel movimento, sopra tutto il Pollajuolo; nel paesaggio, il Baldovinetti, il Pollajuolo e il Verrocchio.

## VIII

Volgendo prima la nostra attenzione al movimento (da non confondere col moto: mero cambiamento di luogo), ci accorgeremo che noi realizziamo il movimento precisamente come le forme delle cose; cioè a dire, sotto lo stimolo della nostra immaginazione tattile. Solo che qui le impressioni passano in seconda linea, in confronto alle varie reazioni muscolari di tensione e di sforzo. E per servirci d'un esempio: supponiamo due uomini che lottano. A meno che le

immagini della retina non si traducano immediatamente, nei miei muscoli, in impressioni di tensione e di sforzo; in impressioni di resistenza, al mio senso statico; e in impressioni tattili su tutto il mio corpo, lo spettacolo mi dice poco o niente; niente più forse che sentendo annunciare: «Ci sono due che fanno alla lotta». Una gara di lotta offre molti elementi genuinamente artistici; e tuttavia il nostro godimento ad assistervi può non essere artistico per niente. Ci impedisce di realizzarla appieno, artisticamente, non soltanto l'interesse drammatico nelle vicende del gioco; ma, ammesso di restate insensibili all'interesse drammatico, la successione dei movimenti, troppo rapida perché riusciamo a identificarli nettamente a uno a uno; e, se potessimo, troppo faticosa. A trovare un modo che ci consentisse di realizzare il movimento, senza la confusione e la fatica che proviamo dinanzi al vero, dallo spettacolo dei lottatori ci verrebbe più di quanto per sé esso può darci: quell'esaltazione del senso vitale che si prova ogni volta comunichiamo intensamente nella realtà immediata, ed *in più* l'esaltamento ulteriore, che accompagna una realizzazione più chiara, più intensa e men faticosa. Ciò ottiene appunto l'artista che sa rappresentare il movimento: egli ce lo fa realizzare come non potremmo mai nella realtà: accrescendo il senso della nostra capacità, e consentendoci di godere a nostro agio tutto quanto nella realtà è da godere. In termini che ci sono famigliari: egli *estrae il significato dei movimenti*; a quel modo che, nel rendere i valori tattili, estrae il significato corporeo delle cose. Ma il suo compito è assai più arduo, anche se meno indispensabile; perché non si tratta di estrarre valori da ciò che in qualsiasi momento ha piena realtà, come un oggetto; ma d'estrarre valori da ciò che a nessun momento ha realtà definita: come il movimento. Questo l'artista potrà effettuare in un modo solo: trascogliendo ed esprimendo quel dato movimento particolare che ci fa intuire e realizzare tutti gli altri movimenti che la stessa figura può compiere. «Ora s'afferra con l'avversario»; dico io, del mio lottatore. «Che piacere a realizzare nei miei muscoli, sul torace, nelle braccia e nelle gambe, l'energia che in lui si concentra per lo sforzo supremo! Che piacere, mentre il mio sguardo già si distoglie dalla raffigurazione, realizzare a quello stesso modo il distendersi dei muscoli dopo la fatica, il riposo che fluisce per tutti i nervi come acqua che rinfresca». Tanto mi verrà dato dall'artista che, selezionando uno fra tanti movimenti, sa evocare tutta la sequenza logica degli sforzi e delle pressioni nelle varie parti e nei muscoli del corpo.

Proprio in questo, lo spirito scientifico dei naturalisti Fiorentini fu di utilità immensa all'arte. La logica di quella sequenza non si ricostruisce che attraverso una gran cognizione dell'anatomia: cognizione che può anche essere soltanto empirica, e che forse un puro artista non avrebbe pazienza di conquistarsi laboriosamente punto per punto. Ma una conoscenza siffatta offriva il più acuto interesse a quegli scienziati per temperamento e artisti di professione che furono il Pollajuolo, e in grado minore, il Verrocchio. Ricordiamo come Giotto otteneva i valori tattili. Di tutte le possibili sagome di una figura, e di tutte le sue possibili variazioni chiaroscurali, egli prescioglieva quelle su cui dobbiamo concentrare la nostra attenzione, quando realizziamo nel vero quella figura stessa. Supposta una

figura in azione, lo stesso principio si applica al modo col quale il Pollajuolo espresse il movimento; con la differenza, però, che ora si trattava di rendere ciò che non si riesce mai a isolare perfettamente nel vero: la linea e il chiaroscuro più significativi di quell'azione determinata. Questi l'artista li doveva costruire di suo, ricavandoli dal proprio senso drammatico delle pressioni e degli sforzi, e dalla sua abilità nell'articolare una figura in tutte le sequenze logiche; poiché, a esprimere il senso di movimento, bisognava egli desse la linea e il chiaroscuro che rendono nel miglior modo non soltanto i valori tattili, ma la continuità logica delle flessioni.

Di quanto finora abbiamo detto sul movimento, sarebbe difficile trovare esempio più valido d'una o due opere del Pollajuolo; che, diversamente dalla più parte delle cose che egli produsse, e nelle quali è poco più che sforzo e ricerca, son veri capolavori d'un'arte che esalta il nostro senso vitale. Consideriamo per prima la stampa della «Battaglia di nudi». Che cos'è che ci fa tornare a guardare con piacere sempre nuovo e cresciuto? Non sono i volti della maggior parte delle figure, o i corpi appena men truci dei volti. Non è l'arabesco decorativo di tutto il disegno, che ha cerco grande bellezza, ma non proporzionata al fascino che l'opera esercita su noi. Ed è ancora meno, per la maggior parte di noi, un qualsiasi interesse per la tecnica o la storia della incisione. Il piacere che ci danno queste figure che combattono selvaggiamente, deriva da una loro facoltà di comunicarci energia ed intensificare immensamente il nostro senso vitale. Guardate il combattente caduto, e l'altro che gli si china addosso, ingegnandosi tutti e due a pugnalarsi. Il caduto punta il piede sulla coscia dell'avversario, cercando con uno sforzo tremendo di tenerlo discosto. E quest'altro, gira come su un perno, afferrandosi alla testa del caduto e non meno strenuamente vuol mantenere il proprio vantaggio. I significati di questi sforzi muscolari e di e di queste pressioni sono resi in modo che non possiamo a meno di realizzarli; per così dire, noi ci sentiamo imitare tutti questi movimenti, con l'energia ch'essi richieggono, e senza la minima fatica da parte nostra. Se tali impressioni proviamo, senza bisogno d'alzare un dito, che cosa sarebbe a trovarci materialmente impegnati nell'azione! Mentre dura l'incanto, in una ipertesia non acquistata a mezzo di droghe, e non comperata a spese della nostra vitalità, è come se nelle vene ci corresse un elisir di vita, non già il nostro torpido sangue.

E osserviamo quel trionfo di movimento anche maggiore: «Ercole che strangola Anteo». Nel realizzare la presa dell'Ercole solidamente piantato sulla terra, il gonfiarsi dei polpacci sotto il pondo che li grava, il violento rovesciarsi del torace, la forza soffocante di quella stretta: nel realizzare il supremo sforzo d'Anteo che con una mano ricaccia addietro la testa d'Ercole e con l'altra cerca di scollarne il braccio, è come se una fonte d'energia ribolla sotto ai piedi e salga per le nostre vene. Ne posso a meno di ricordare un altro capolavoro e non soltanto di movimento, ma altresì di valori tattili e di bellezza individuale: il «David» del Pollajuolo a Berlino. Il giovine ha scagliato la pietra e reciso la testa al gigante, e ora si erge sopra di essa. La figura snella e aggraziata ancor vibra della rapidità del trionfo, sospesa, e quasi sospettosa di quella facilità di vincere.

Che leggerezza, che slancio di vita sentiamo, nel realizzare il movimento di questo giovine meraviglioso!

## IX

Per quanto riguarda il movimento, il Verrocchio fu più un seguace del Pollajuolo che un iniziatore, e forse non raggiunse mai la capacità del maestro. Disgraziatamente non si hanno che pochi elementi di paragone, perché la rare pitture che possono sicuramente ascriversi al Verrocchio non sono pitture di movimento. Al British Museum, il disegno di un angelo che tenta una azione non meno vivace di quella dell'«Ercole» del Pollajuolo nella stessa raccolta, è manifestamente di qualità inferiore. Ma in scultura, accanto ad opere notevoli perché annunciano Leonardo, più che per la loro intrinseca perfezione, il Verrocchio creò due capolavori di movimento: il «Bimbo col Delfino» nel cortile di Palazzo Vecchio, e il monumento al Colleoni a Venezia; e quest'ultimo, se mai, pecca d'un eccesso di movimento, con quel passo e quell'impeto troppo suggestivi d'un ritmo di trombe e tamburi. Nel paesaggio, invece, il Verrocchio fu assolutamente un innovatore. Ad intendere i nuovi elementi ch'egli introdusse, dobbiamo svolgere un'investigazione sulle origini del nostro piacere nella pittura di paese; o, poiché l'argomento sarebbe troppo ampio da trattarne in questo luogo: nella pittura di paese, come praticata dai Fiorentini.

Avanti il Verrocchio, i suoi precursori: Alesso Baldovinetti e poi il Pollajuolo, avevano provato a trattare il paesaggio naturalisticamente quanto è possibile in pittura. Il loro ideale era di trascriverlo, con meticolosa esattezza, da un dato punto di osservazione; il soggetto quasi invariabilmente era il Valdarno; e quel ch'essi riuscivano a dare, era una veduta a volo d'uccello di cotesto paradiso toscano. Indubbiamente, da tutto ciò può aversi piacere estetico; ma soltanto un piacere che ha relazione con i valori tattili. Invece della difficoltà che si proverebbe in natura a distinguere chiaramente ciò che si trova al limite dell'orizzonte, qui vediamo ogni cosa con massima precisione e senza fatica, derivandone il piacere che dipende da una cresciuta capacità vitale. Se, come una gran quantità di persone vagamente s'immaginano, il piacere della pittura di paese non fosse che strettamente visivo, il trattamento pollajuolesco resterebbe superiore a tutti i susseguenti; e sarebbe stato sorpassato soltanto da Rogier van der Weyden, o da quello strano maestro tedesco della «Passione Lyversberg» che ci fa vedere oggetti lontani parecchi chilometri con una limpidezza e una vivacità di colore quasi stessero a pochi metri. Consistesse in questo la pittura di paese, nulla sarebbe antiartistico come le gradazioni di tinte, d'atmosfera, o come il *plein air*; che concorrono ugualmente a toglier nitidezza agli oggetti lontani, invece che ad intensificare il senso delle nostre capacità. In effetti, il piacere che ci dà il paesaggio nel vero, è questione d'occhio soltanto limitatamente; e, in misura assai maggiore è connesso ad un senso di inusitato benessere. Il problema, per il pittore, non è di rendere meramente i valori degli oggetti visibili, ma di darci, più rapidamente e infallibilmente di come la natura potrebbe, la *coscienza* di questo

benessere straordinario. Comunicare con mezzi strettamente visivi, sentimenti originati soprattutto da impressioni non visive, è di tale difficoltà che, fino a poco tempo addietro, i successi nell'arte del paesaggio, in quanto e solo in quanto tale, furono casuali e sporadici. Solo ai nostri giorni la pittura ha affrontato seriamente questo problema; e forse siamo agli inizi d'un'arte che, in confronto a ciò che finora fu chiamato pittura di paesaggio, si troverà nel rapporto che la nostra musica ha con la musica greca e medioevale.

Verrocchio, almeno tra i Fiorentini, fu il primo a sentire che con la fedele riproduzione dei contorni e delle forme non si ottiene paesaggio; e che la pittura della natura è un'arte distinta dalla pittura di figura. Egli si rendeva poco conto di che cosa la differenza consistesse, ma sentiva che la luce e l'atmosfera hanno ufficio del tutto diverso nelle due arti; e che, nel paesaggio, sono importanti almeno quanto i valori tattili. Un'idea di *plein air* vaga, debbo ammetterlo, il Verrocchio sembra averla avuta; ma capiva la propria incapacità a realizzarla in effetti di piena luce come quelli che egli rimise nei suoi primi dipinti; onde scelse deliberatamente l'ora del crepuscolo, quando in Toscana, ai giorni sereni, gli alberi risaltano quasi neri sopra un cielo di chiara opalescenza. Rendere un senso dolce e confortevole della freschezza e della rugiada serotina dopo la vampa e il polverone del giorno (un senso che è reso insuperabilmente nell'«Elegia» del Gray), sembra essere stato il suo principale intento pittorico; e davanti alla sua «Annunciazione» agli Uffizi, si sente che egli riuscì come soltanto, dopo di lui, un altro toscano: il suo allievo Leonardo<sup>2</sup>.

## X

Si è tentati d'affrettarsi dal Pollajuolo e dal Verrocchio a Botticelli e Leonardo, geni artistici che riapparivano dopo due generazioni, e che compierono quasi senza sforzo quanto i loro predecessori s'erano affaticati a tentare. Ma, da essi, sarebbe più difficile che non da questo punto rivolgersi a pittori non affatto classificabili fra i grandi artisti, e quasi senza importanza come anelli nello sviluppo della pittura Fiorentina; tuttavia da non passarli sono silenzio, parte per certe qualità che essi possiedono, parte perché si sentirebbe la mancanza dei loro nomi, anche in un resoconto scorciato come questo. Gli uomini ai quali principalmente mi riferisco, uno attivissimo verso la metà, l'altro verso la fine del quindicesimo secolo, furono Benozzo Gozzoli e Domenico Ghirlandaio. Benché di rado siano stati avvicinati, essi hanno molto in comune. Come artisti furono poco più che delle mediocrità; quasi privi di senso genuino per ciò che fa della pittura una grande arte. La vera ragione per la quale ci attraggono, esula dall'arte pura, e rientra nel campo illustrativo. Qui finiscono le loro affinità; ed anzi, su questo terreno comune, essi sono molto diversi.

Benozzo fu dotato di una rara facilità non d'esecuzione soltanto, ma d'invenzione; con una spontaneità, una freschezza ed un brio di raccontare, i quali

---

<sup>2</sup> Anche oggi l'autore ritiene che questa pittura sia uscita dalla bottega del Verrocchio. Non eseguita di sua mano ma da Leonardo con l'aiuto di Lorenzo di Credi.

risvegliano in noi il fanciullino e il curioso di belle fiabe. Sul tardi i suoi doni migliori vennero a mancargli; ma è irresistibile la suggestione delle sue opere giovanili; dipinte, si direbbe, da un Fra Angelico che avesse dimenticato il cielo e si fosse innamorato della primavera e del mondo. Negli affreschi a Palazzo Riccardi, Benozzo è già scaduto a rappresentarci in che aspetto un ragazzo di bottega fiorentino poteva sognarsi una scampagnata nella ricorrenza di San Giovanni; ma che ingenuo ideale di lusso e magnificenza in cotesto sogno. Successivamente, lo splendore nel quale egli aveva visto lo spettacolo della vita, più e più impallidisce; negli affreschi pisani abbondano indubbiamente bizzarri motivi di «genere» (superiori a Teniers soltanto perché fondati su superiori associazioni), ma non abbiamo più il racconto di fate. E mentre il meglio scompare, il peggio prende il suo posto, insieme a ciò che costituisce la maledizione di tutta la pittura di «genere»: particolari insignificanti e vero e proprio cattivo gusto. Londra, Nuova York e Berlino non hanno da mostrarci nulla che uguagli in bruttezza l'ammasso d'edifici che, nell'affresco di Babilonia, esprime l'idea che Benozzo si faceva d'una metropoli. Si dirà che costì egli continua la tradizione medioevale, ed è vero; ma ciò, appunto, indica il posto che gli appartiene e che, nonostante il suo avere adottato numerosi procedimenti del quindicesimo secolo, non è fra gli artisti della Rinascenza, ma fra i raccontatori e fiabeschi pittori della transizione, quali Spinello Aretino e Gentile da Fabriano. E, tuttavia, di tanto in tanto, egli dipinge una testa piena di carattere, o rende con tale spontaneità un movimento, da chiedersi se, in fine dei conti, non aveva in sé quanto occorre a fare un vero artista.

Ghirlandaio trovò nella pittura molto più scienza e abilità che non fosse alla gioventù di Benozzo; e tutto quel che la diligenza, l'amore del mestiere, e mettiamo pure il talento, possono fare per un uomo, lo fecero per lui: disgraziatamente egli non aveva la sacra scintilla. Apprezzava i valori tattili di Masaccio, il movimento del Pollajuolo, gli effetti luminosi del Verrocchio; ma quanto gli veniva d'adottare da questi grandi maestri lo indoleva in maniera che ogni maggior filisteo fiorentino potesse dire: «Ecco uno che ne sa quanto quei pittoroni, ma riesce a darmi qualcosa che davvero mi soddisfa». Colori vivaci, visi graziosi, buone rassomiglianze; e l'ovvio a piene mani; roba attraente e deliziosa, questo è certo, ma, fuorché in qualche figura, senza ombra di significato. Diamo un'occhiata ai famosi affreschi in Santa Maria Novella. In Primo luogo mancano talmente di senso decorativo che, malgrado l'intonazione e la patina procurata loro da un'antichità di quattro secoli, danno l'idea di quadri viventi impalchettati nel muro, uno accanto all'altro. C'è poi la composizione, che trabocca di figure come una pagina di giornale illustrato; testimoni la « Strage degli Innocenti », soggetto che offriva stupende possibilità artistiche. Ed infine: episodi gratuiti, e gruppi di ritratti di cui nessuno sente bisogno, fanno di tutto per distrarre la nostra attenzione dai significati superiori. Si vegga, nella «Nascita di San Giovanni», Ginevra dei Benci, che, in primissimo piano, sta a guardarci, interita, come avesse il capo in un reggitesta da fotografo. Una assai cospicua comitiva di massaie fiorentine, vestite a festa, ingombra la «Natività della Vergine»; dove fa anche

peggio figura un bassorilievo che è lì a comprovare la familiarità del pittore con l'arte antica; meno tre la fanciulla che versa l'acqua ha nelle sottane una specie di tromba marina, perché sia pure documentata l'abilità nel movimento. Ma, nell'«Epifania» agli Uffizi, il Ghirlandaio ritrova una grazia innegabile; e nei ritratti, il suo talento, che, in essi riesce meglio che altrove, si eleva, ogni tanto, al di sopra della mediocrità; e in un caso diventa qualcosa che s'accosta al genio: nell'affresco con i ritratti Sasseti a Santa Trinita.

## XI

Quello che Giotto e Masaccio avevano ottenuto nei valori tattili, che Fra Angelico e Filippo avevano raggiunto in fatto d'espressione, che il Pollajuolo aveva compiuto nei riguardi del movimento e il Verrocchio agli effetti chiaroscurali, fu uguagliato o superato da Leonardo, senza la minima traccia delle incertezze e faticosità che caratterizzano i suoi immediati predecessori. Fuor che in Velazquez, e forse, nelle opere migliori, Rembrandt e Degas, è inutile cercare valori tattili stimolanti e convincenti come nella «Monna Lisa»; a parte Degas, non si ritrova suprema maestria di movimento, come nella incompiuta «Epifania» degli Uffizi; e se Leonardo è rimasto indietro quale pittore della luce, nessuno suscitò col chiaroscuro sensi acutissimi di mistero e religioso sgomento, come nella «Vergine delle rocce». S'aggiunga un istinto della bellezza e del significativo che è stato solo lontanamente emulato. Dove, una gioventù così magicamente fascinatrice; un'età matura così maschia e imperiosa; e così nobile la vecchiezza, e carica dei segreti del mondo? Chi ha descritto, come Leonardo, l'orgoglio della madre nella sua creatura, la gioia del bambino a sentirsi vivere; chi ha colto così la timidezza, la novità all'esperienza, e la raffinata delicatezza della verginità; o le incantevoli intuizioni, il fascino inesauribile della donna negli anni che la sua bellezza ha maggior possanza? Guardiamo tanti studi di Madonne, il profilo d'Isabella d'Este o la «Gioconda»; e chiediamoci dove esistano i loro eguali. Leonardo è l'unico di cui possa dirsi, e in senso assolutamente letterale: nulla egli toccò che non trasmutasse in bellezza eterna. Si tratti della sezione d'un cranio, della struttura d'un'erba, e d'una anatomia di muscoli: col suo istinto della linea e del chiaroscuro, egli li trasfigurò per sempre in valori che creano vita; e senza metterci intenzione, perché la maggior parte di questi magici abbozzi furono buttati giù ad illustrare le speculazioni scientifiche che occupavano tutto il suo spirito a quel dato momento.

E come la sua arte è forse più esaltante d'ogni altra, così la contemplazione della sua personalità. Per quanto grande come pittore, egli non fu meno famoso scultore, architetto, musicista ed estemporaneo; ma tutte le sue fatiche artistiche, di qualsiasi natura, non assorbono, nella sua carriera, che le ore sottratte ad investigazioni di scienza teorica e pratica. Si direbbe non esista aspetto della scienza moderna ch'egli non abbia previsto o nettamente anticipato; che non vi sia fertile tendenza speculativa di cui non sia stato un precursore; né forma d'energia umana che egli non abbia esercitata. E tutto ch'egli chiedeva alla vita, era d'esser

utile Un uomo siffatto reca fra noi la più lieta novella circa le possibilità meravigliose della famiglia umana, alle cui sorti siamo tutti partecipi.

La pittura significò per lui tanto poco, da dover considerarla soltanto un modo d'espressione adoperato eventualmente da un uomo di genio universale, quando non aveva occupazioni più gravi, e quando soltanto la pittura gli serviva ad esprimere ciò che altre cose non avrebbero potuto: il più alto significato spirituale attraverso il significato materiale più alto. Immensa era la sua padronanza del mestiere; ma il suo istinto dei significati talmente la eccedeva, da obbligarlo ad insistere all'infinito sulle sue opere, affannandosi a rendere significati che egli sentiva ma che la mano non riusciva a tradurre; e di rado egli compì i lavori intrapresi. Abbiamo perduto nella quantità. Ma abbiamo perduto nella qualità? Un mero pittore, o un mero artista, avrebbe visto e sentito come Leonardo? È da dubitarne. Siamo troppo portati a considerare un genio universale quasi fosse formato da un certo numero di comuni cervelli riuniti nello stesso cranio e non sempre nei termini più amichevoli. E dimentichiamo che genio significa energia mentale; e che un Leonardo, per la stessa ragione che gli impedì d'esser meramente pittore (perché questa forma non avrebbe sfogato le centesima parte della sua energia), applicandosi alla pittura, vi portò una facoltà di vedere, di sentire e di rendere, superiore a quella del pittore ordinario quanto la «Monna Lisa», per fare un esempio, è superiore al «Ritratto della moglie» d'Andrea del Sarto. No: non avvaloriamo il rimprovero ch'egli dipinse poco; Leonardo ebbe da dare molto più che dipingere; e proprio per questo egli ci ha arricchiti d'una o due fra le supreme opere d'arte che mai siano state create.

## XII

Mai grazioso, piacevole o almeno attraente, di rado corretto nel disegno e soddisfacente nel colore; poco fortunato nei tipi prescelti; violento nel sentimento e quasi spasimoso, che cosa è che fa tanto irresistibile Sandro Botticelli da non lasciare ormai alternativa fra adorarlo o abborrirlo? Il segreto è questo: che nella pittura europea mai più apparve artista tanto indifferente alle cose rappresentate e intento ai modi della presentazione. Formato in un periodo di trionfante naturalismo, Botticelli da principio si tuffò nella mera rappresentazione, con quasi completo oblio di se stesso: scolaro di Fra Filippo, era stato allevato al «genere» spirituale; dotato di forte istinto del significativo aveva, ad esempio, saputo creare un tipo di pensatore nell'affresco del Sant'Agostino; e tuttavia, negli anni migliori, rifiutò tutte queste cose, anche i significati spirituali; per coltivare soltanto le qualità che in pittura comunicano *direttamente* la vita e la esaltano. Quelli che in un'opera d'arte non s'interessano che a ciò che l'opera rappresenta, sono crudamente attratti o respinti dagli strani tipi e dallo spasmodico sentimento del Botticelli; chi abbia invece immaginazione tattile molto eccitabile e senso del movimento, troverà in Botticelli fonti d'un piacere che pochi o nessun altro artista può dargli. Soltanto dopo quietate le più accese simpatie o le più acri repulsioni che gli elementi rappresentativi della sua pittura possono ispirare; soltanto allora

siamo al principio d'una piena valutazione del suo genio, che ai momenti felici consiste nella facoltà ineguagliata di combinare in modo perfetto valori tattili e valori di movimento.

E guardiamo, ad esempio, la «Venere che sorge dal mare». L'immaginazione tattile è suscitata ad un'intensa attività, per se sola esaltante come una musica. Ma la potenza della musica è fin superata quando, nella criniera che il vento agita non disordinatamente, ma in masse che gli oppongono una resistenza armoniosa, il movimento crea esso stesso la vita, senza mediazione. In ogni sua parte il dipinto ci offre la quintessenza di ciò che allietta la nostra immaginazione tattile e di movimento. Come godiamo la forza e la freschezza del vento, la vivacità dei flutti. E Botticelli non manca mai tali effetti. I suoi temi potranno essere fantastici, come nella «Primavera»; divoti, come negli affreschi alla Sistina o nella «Incoronazione della Vergine»; politici, come nella «Pallade che doma il Centauro»; magari crudamente allegorici come negli affreschi al Louvre; le idee potranno essere non importa quanto astratte e sfavorevoli; ma non manca mai il più vivido richiamo al senso tattile, e un movimento creatore di vita. Talvolta sembra che meno artistico il tema e più artistico il risultato; perché il pittore era tenuto a conferire i massimi valori tattili e di movimento proprio alle figure più suscettibili di rimanere simboli inerti. Così nella «Pallade»: alla figura del Centauro che rappresenta il disordine politico, Botticelli prodiga i suoi doni più genuini. Costruisce il torso ed i fianchi in modo che ciascuna linea, ciascun incastro e rilievo, impegnino così validamente il senso tattile, da sembrarci che le nostre dita siano state sempre in contatto con quel corpo; e il volto del Centauro rende più imperiosa questa espressione di realtà, tanto perfettamente ogni linea interpreta la struttura ossea della fronte, del naso e degli zigomi. Quanto alle ciocche dei capelli: esse hanno la suprema vitalità lineare delle fiamme che lingueggiano, e al tempo stesso una plasticità docile e carezzante sotto la mano che le palpa.

In generale, il soggetto e la stessa rappresentazione erano così indifferenti al Botticelli, che si direbbe egli fosse ossessionato dall'idea di comunicare valori *incorporei* di tocco e di movimento. V'è infatti un modo d'esprimere i valori tattili, quasi all'infuori d'ogni riferimento corporeo, e consiste nel tradurli, quanto più fedelmente, in valori di movimento. Così, a rendere il girare d'un polso, senza il minimo sussidio di chiaroscuro, basterà rendere il movimento della linea del polso e il movimento del panno che sopra vi ricade; e la plasticità del polso risulterà espressa quasi soltanto in termini di movimento. Ma facciamo ancora un passo. Prendiamo la linea che rende il girare del polso; o, con esempio più evidente, prendiamo le linee che, nella «Nascita di Venere», rendono il palpitare della chioma, lo svolare dei panni, o la danza delle onde; prendiamo queste linee per se stesse, in tutto il loro potere di stimolare la nostra immaginazione di movimento; e che cosa abbiamo? Puri valori di movimento, astratti, sciolti dal rapporto con qualsiasi rappresentazione. Questa qualità di linea, essendo la quintessenza del movimento, ha, come gli elementi essenziali d'ogni arte, la facoltà di stimolare la nostra immaginazione, e comunicare direttamente la vita.

Immaginiamo un'arte in tutto costituita da tali quintessenze di movimento; e si avrà qualcosa che, con la rappresentazione della forma, ha l'identico rapporto della musica col linguaggio. Questa arte esiste, e si chiama decorazione lineare. In quest'arte, il Botticelli può avere avuto rivali in Giappone od altrove in Oriente; non in Europa. Alle esigenze di quest'arte, egli era pronto a sacrificare tutto ciò che le abitudini stilistiche trasmessigli da Fra Filippo e dal Pollajuolo, e il gusto dei propri committenti, gli permettevano di sacrificare. L'elemento rappresentativo era per lui come il libretto d'una musica; e più egli era felice se più gli si prestava ad esser tradotto in ciò che può chiamarsi una sinfonia lineare.. Tutto partecipava a questa sinfonia: i valori tattili erano tradotti in valori di movimento; e, per la stessa ragione, e cioè, per impedire all'occhio di scendere in profondità, ed invitarlo ad abbandonarsi al ritmo della linea, gli sfondi eran completamente soppressi, o il più possibile semplificati. Anche il colore, quasi spregiandone la funzione rappresentativa, Botticelli subordinò completamente allo schema lineare, sforzandolo a richiamare l'attenzione sulla linea, invece, come per solito accade, di distrarnela.

Questa è la spiegazione del valore da attribuirsi ai capolavori botticelliani. E se alcune opere tarde, come la predella di Dresda, son baccanali, anziché sinfonie di linee; e se in vari dipinti giovanili, come la «Fortezza», gualdrappe e pastoje hanno così mascherato Pegaso da farlo quasi sembrare un cavallo da tiro, il pittore della «Venere che sorge dal mare», della «Primavera» e degli affreschi di Villa Lemmi, resta pur sempre il massimo artista di disegno lineare che mai l'Europa abbia avuto.

### XIII

Leonardo, Botticelli, e dopo di loro Michelangiolo, trovarono imitatori, non successori. Per comunicare più intensi significati materiali e spirituali che Leonardo non avesse fatto, sarebbe occorso un artista con un più profondo istinto di tali significati. E per trarre dal disegno più musica che non avesse fatto Botticelli, ci sarebbe voluta passione anche maggiore della sua, di reincarnare pure essenze tattili e di movimento. Nessuno, in Firenze, era di questa forza; e i seguaci del Botticelli: (quelli di Leonardo furono Milanesi, e qui non ci riguardano) seppero a malapena imitare gli schemi del maestro: schemi di volti, schemi compositivi e schemi lineari, tirandoli giù alla loro statura, inzuccherandoli a proprio gusto, e smorzandoli nella misura della propria insensibilità ai valori che comunicano vita. Le loro produzioni non furono che trascrizioni dell'arte d'un grande nell'arte di mediocri; e diventarono popolari, come era inevitabile, fra i mediocri contemporanei (che le capivano meglio e, in loro presenza, si sentivano a proprio agio, più che alla presenza degli originali, ammirati con un rispettoso sospetto che impediva di goderli appieno). Non abbiamo obbligo di trattenerci su questi volgarizzatori, o sulle loro divulgazioni; neanche su Filippino, con la sua impronta di tistica delicatezza, né su Raffaellino del Garbo, con i suoi bagliori di promesse che non furono mai mantenute.

Ma prima d'accostarci all'unico uomo di genio rimasto in Firenze dopo Botticelli e Leonardo: prima di parlare di Michelangiolo, nel quale tutto che era più caratteristico e molto di quanto era supremo negli ideali dell'arte Fiorentina trovò il suo compimento, volgiamoci ad alcuni pittori d'ingegno multiforme, che altrove che in Firenze avrebbero potuto forse diventare maestri. Poiché Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, il Pontormo e il Bronzino, probabilmente non erano meno dotati del Palma, di Bonifazio Veronese, del Lotto e di Tintoretto; ma il loro talento, invece di fiorire spontaneamente, bruciò nella mania della bravura, fu corroso dalle convenzioni accademiche e travolto dalla forza turbinosa di Michelangiolo.

Fra Bartolommeo, di temperamento sottile, raffinato, piacente, e che aveva come pittore un gusto ornato di miniaturista, si persuase ad abbandonare i suoi deliziosi tipi muliebri, i suoi paesaggi squisiti e la sua gentilezza espressiva, per costruire meccanicamente figure colossali, e ottenere effetti di voluminosità a tutti i costi. Siccome il male risalta più del bene l'autore di quel capolavoro di colorito, di chiaroscuro di movimento aggraziato e di sentimento, ch'è la «Madonna col Battista e Santo Stefano» nel duomo di Lucca; l'inventore della delicata «Natività» Melchett; l'artefice di centinaia di splendidi disegni a penna: questo Bartolommeo è quasi ignoto; e, alla maggior parte, il suo nome è soltanto sinonimo di pomposità. Bartolommeo è famoso come pittore di profeti ed apostoli fisicamente colossali e spiritualmente insignificanti; come autore di pale d'altare più nere della pece; e questo fu tutto il premio alla sua industria d'ottenere un rilievo che non significava nulla.

Andrea si accostò forse a un Giorgione o un Tiziano, quanto poteva un Fiorentino che stesse a disagio nella vicinanza di Leonardo e Michelangiolo. E' vero che, come artista, non ebbe profondissimo senso del significativo; ma nella sfera della comune umanità, chi dette qualcosa più geniale del suo «Ritratto di donna con in mano il libro del Petrarca»? Fuor che a Venezia, dove trovare ritratti semplici, piani e pur penetranti come l'«Architetto»; o i vari autoritratti, che fra l'altro costituiscono l'autobiografia più completa, e come tragica? Quasi veneziano è anche il «San Giacomo che carezza i fanciulli», opera del più tenero sentimento. E agli effetti del colore e della tecnica, come prossima alla miglior pittura veneta la «Disputa sulla Trinità»; che neri e che bianchi, che grigi e che bruni purpurei; a parte i valori tattili peculiari a Firenze: ad esempio, nel torso del San Sebastiano. Ma in un lavoro tecnicamente poco inferiore: la «Madonna delle Arpie», già spunta l'uomo che non cerca di trarre il meglio da se stesso, e si fa venire il fiato grosso dietro al grandioso e al fastoso. Si sente anche costì il grande artista, perché la naturale robustezza l'aiuta; ma la «Madonna» è troppo manifestamente statuaria; e i buoni santi, perché ostentano tutti quei panneggi?

L'ostentazione statuaria e i panneggi furon gli artifici di Andrea per tenere la testa fuori della crescente inondazione michelangiotesca. Quando si guardano gli affreschi alla SS. Annunziata, complessivamente tanto pieni di vivacità, di festevolezza, e d'uno schietto godimento della vita, è facile notare, da un affresco all'altro, la crescente preoccupazione dei panneggi. Negli affreschi allo Scalzo,

veri capolavori di sensibilità tattile, i panneggi fanno il possibile per soffocare le figure. Molte di queste composizioni sono inquadrare tra forme massicce e senza altro ufficio che servire da cornice e da attaccapanni; e basti la scena di Zaccaria al tempio, dove nessuno degli astanti ha coraggio di muoversi per paura di scomporre le pieghe troppo accomodate.

Così sacrificando continuamente, prima il significato spirituale, e poi quello materiale, alle pose e ai panneggi, Andrea scordò del tutto l'essenziale. Che triste spettacolo l'«Assunzione», dove gli Apostoli, e la Vergine stessa, non hanno meglio da fare che esibire i loro manti. Invece di sentirvi, come in presenza all'«Assunta» del Tiziano, rapiti in cielo, vedete alcuni garzoni di sartoria che si drappeggiano in certi tessuti che voi state scegliendo, a mostrarvi come si presentino sulla persona o giochino in certi effetti di luce. Ma non chiudiamo su questa nota; ricordando che, malgrado i difetti, Andrea dipinse la sola «Cena» che può guardarsi con piacere dopo quella di Leonardo.

Il Pontormo, che avrebbe potuto riuscire decoratore e ritrattista di specie solenne, fu portato fuori strada dalla sua pavida ammirazione per Michelangiolo, e degenerò in un accademico fabbricatore di nudi mostruosi. Quello che poteva dare esprimendo *se stesso*, si vede nella lunetta a Poggio a Caiano: per la composizione, il colore e la grazia fantasiosa, la più fresca, allegra e intonata decorazione murale che rimanga in Italia. Quello che poteva dare come ritrattista, si vede nel pannello, superbamente decorativo, del Cosimo de' Medici a San Marco, o a Francoforte nel ritratto della «Signora col cane», forse il primo. ritratto in cui la posizione sociale del soggetto sia definita con non minore insistenza del carattere individuale. E d'altra parte, dove il Pontormo andò a finire si mostra in quella rissa di nudi insensati, mere caricature di Michelangiolo: il suo «Martirio di quaranta santi».

Il Bronzino, diretto seguace del Pontormo, non ebbe nulla del talento di questi come decoratore; ma, fortunatamente, molto della sua virtù di ritrattista. Così non avesse tentato mai di far altro! Il nudo senza significati materiali o spirituali, senza bellezza di disegno o colore, il nudo semplicemente, perché nudo fu il suo ideale nei quadri di composizione; risultato: il «Cristo al Limbo». Ma come ritrattista, ripresa la nota toccata dal maestro, il Bronzino la svolse, e lasciò una serie di lavori che non soltanto ebbero effetto nel determinare il carattere della pittura di come in tutta Europa, ma, che più importa, per la maggior parte sono vere opere d'arte. Come pittura, son duri, e spesso timidi; ma nell'aria di distinzione e nelle qualità interpretative, di rado furono oltrepassati. Nei ritratti di Eleonora da Toledo, del principe Ferdinando e della principessa Maria, si scorgono i prototipi delle regine, dei principi e delle principesse del Velazquez: e chi vuole un bell'esempio di nobilissima interpretazione del carattere, guardi nella sala del Baroccio agli Uffizi, il busto della giovane col libro da messa.

Come abbiamo visto, i grandi artisti fiorentini, con appena una eccezione, si dedicarono ad esprimere il significato materiale delle cose visibili. Per poco che sapessero formulare una teoria, questo fu l'ideale della più parte fra loro; e nella proporzione ch'essi si emanciparono dal controllo ecclesiastico, e trovarono fra i committenti gente capace di capirli, quell'ideale divenne più e più consapevole, e più energico il loro sforzo. Finché apparve l'uomo che non era allievo di nessuno ma erede di tutti; che sentì profondamente e violentemente quello di cui i predecessori avevano avuto soltanto un barlume, e ne capì e realizzò tutto il significato. Il seme che lo produsse già era sbocciato in Giotto, e una seconda volta in Masaccio. Ultimo della sua stirpe, giunto in condizioni artisticamente più favorevoli, in Michelangiolo si concentrarono tutte le energie ancor sospese nella tradizione, e l'arte Fiorentina ebbe in lui il suo culmine logico.

Del significato materiale, Michelangiolo ebbe istinto pari a quello di Giotto o di Masaccio; ma possedeva mezzi di espressione, ereditati da Donatello, dal Pollajuolo, da Verrocchio e Leonardo: mezzi che Giotto e neppure Masaccio non s'erano lontanamente sognati. S'aggiunga che egli percepì chiaramente ciò che per l'innanzi era stato sentito, ma in maniera vaga: non esservi strumento superiore al nudo, chi voglia esprimere i significati materiali delle forme. Il qual fatto è strettamente connesso alle condizioni generali della realizzazione delle forme; come i valori tattili son connessi alla psicologia visiva. Noi realizziamo gli oggetti in quanto li investiamo perfettamente in termini di nostri stati d'animo e nostri sentimenti. Tanto è vero che anche quelli di noi che hanno meno immaginazione poetica, a proposito del movimento d'un treno, per fare un esempio tra mille, dicono che il treno *cammina* o *fugge*, invece di dire che *scivola sulle ruote*; rei d'antropomorfismo non meno dei più incalliti selvaggi. Ci rendiamo colpevoli dello stesso equivoco, ogni volta pensiamo a qualcosa con un certo calore: a questo qualcosa imprestiamo attributi umani. E più che lo carichiamo di questi attributi, meno la nostra conoscenza rimane estrinseca; ma diventa vera realizzazione, e s'avvicina all'opera d'arte ora, nell'universo visibile, esiste un solo ed unico soggetto che non occorre antropomorfizzare per realizzarlo: ed è l'uomo. I suoi movimenti, i suoi atti, sono le sole cose che noi realizziamo direttamente e senza bisogno d'uno sforzo mitico. Ne consegue che nessun oggetto visibile ha tante possibilità artistiche quanto il corpo umano; con nessun altro siamo così familiari, e di nessuno percepiamo in modo più rapido i mutamenti. Presentino in modo da percepirlo più velocemente e vividamente che nel vero, nessun altro oggetto visibile agisce con altrettanta prontezza ed energia, né così validamente ci conferma nel nostro senso di capacità vitale.

Ricordiamo che valori tattili e di movimento sono le qualità specificamente artistiche della pittura di figura (almeno come fu praticata dai Fiorentini); e che principalmente per queste qualità la pittura esalta il nostro senso vitale. Non è men vero che i valori tattili, e Giotto e Masaccio lo mostrarono una volta per sempre, possono essere espressi mirabilmente nella figura vestita. Il pannello pur tuttavia rimane d'impaccio; o, nel migliore dei casi, è il modo per girare una difficoltà; e

noi *sentiamo* che esso maschera ciò ch'è realmente significativo: la *forma sottostante*. Il mero pittore che si contenta di riprodurre quello che tutti veggono, e di pitturare per il gusto di pitturare, difficilmente capirà tale sentimento. Per lui è significativo soltanto l'ovvio; e in una figura, il volto e i vestiti: come nella maggior parte dei ritratti manifatturati oggigiorno. Il vero artista, anche se obbligato a dipingere figure vestite, costringe invece il panneggio ad esprimere il nudo; in altri termini, a rendere il significato materiale del corpo umano. Ma questo significato rifuggerà più nitidamente, il carattere si manifesterà con più completa convinzione, ove nulla precluda all'artista il perfetto rendimento, che è realizzabile soltanto nel nudo.

E se i panneggi ostacolano l'espressione dei valori tattili, essi rendono quasi impossibile esprimere perfettamente il movimento. A realizzare tutto il lavoro dei muscoli, a cogliere in pieno il senso delle diverse pressioni e resistenze, e la diretta eccitazione delle energie messe in gioco, ci occorre il nudo; sul nudo soltanto possiamo seguire quell'inturgidirsi dei muscoli, quel tendersi, rilassarsi e vibrare dell'epidermide, che traducendosi in vive impressioni nella nostra persona, ci fanno realizzare appieno il movimento. Nel nudo soltanto, grazie alla molteplicità e chiarezza delle indicazioni, la trasmissione degli impulsi è istantanea; e il senso di vitalità che ne deriva, intenso al massimo grado; laddove, nella figura vestita, tutte le visibili suggestioni dei muscoli e dell'epidermide vanno perse, e il movimento è realizzato solo attraverso la lenta traduzione di certi contorni funzionali; onde il senso di vitalità, connesso alla percezione del movimento, non s'accresce che in misura quasi insignificante.

E ormai possiamo capire perché ogni arte che tratti soprattutto la figura umana, debba concentrare il suo interesse nel nudo; e perché il nudo abbia costituito il problema fondamentale dell'arte classica d'ogni tempo. Il nudo non è soltanto l'ottimo veicolo di ciò che in arte conferma ed esalta direttamente il senso vitale; ma è di per sé l'oggetto più significativo, in tutto il mondo umano. Dopo la grande scultura greca, Michelangiolo fu il primo ad intendere completamente la identità del nudo con la grande arte di figura. Prima di lui, il nudo era stato studiato ad intenti scientifici, e per aiutarsi nel rendere la figura vestita. Michelangiolo vide che esso era fine a se stesso, e oggetto essenziale della propria arte. Per lui, nudo e arte furon sinonimi. In ciò sta il segreto dei suoi trionfi, e dei suoi errori.

In primo luogo, i trionfi. Fuor che nelle migliori opere dei Greci, mai troveremo forme i cui valori tattili stimolino come in Michelangiolo, il nostro senso di capacità vitale, e i cui atti sieno così direttamente comunicativi ed esaltanti. Altri artisti l'uguagliarono nell'intuito dei soli valori tattili: Masaccio, ad esempio; ed altri ebbero almeno altrettanto senso del movimento, e facoltà d'esprimerlo: così Leonardo; ma nessuno, nei tempi moderni, con lo stesso dominio dei significati materiali, investì questi nel nudo com'egli fece; vale a dire nell'unico soggetto dove il loro pieno valore si poteva manifestare. Per questo, su tutte le opere dell'arte moderna, quelle di Michelangiolo respirano un senso d'energia insuperato. Non di frequente la nostra immaginazione tattile è colpita

come dall'Adamo della «Creazione», dall'Eva della «Tentazione», o dagli altri nudi nella volta della Sistina; nudi, badiamo, che furono messi lì niente altro che per il loro diretto effetto tonico. E non è men raro ristorarsi a sorgenti d'energia così pura, come l'«Eterno che crea Adamo», o l'«Angelo compagno d'Isaja»; o per scegliere esempi dai disegni (nel loro genere, i maggiori che esistano): gli «Dei al bersaglio», e l'«Ercole e il Leone».

A questo istinto del significato materiale, a questa potenza d'esprimerlo, e a tante capacità più strettamente tecniche, Michelangiolo aggiunse un ideale di bellezza e di forza, la visione d'una umanità sublime e tuttavia possibile, che nei tempi moderni non hanno più avuto riscontro. In nessuna parte come tra le figure della Sistina, sono campioni tanto numerosi di virilità, robustezza, possanza; e si vede avverato il nostro sogno: di grandi anime in corpi stupendi. Michelangiolo, insomma, compié quanto Masaccio aveva incominciato: la creazione del tipo umano più adatto a domare e reggere la terra, e forse non la terra soltanto.

Disgraziatamente, benché nato e cresciuto in una civiltà nella quale quel senso del nudo e quell'ideale d'umanità potevano essere apprezzati, Michelangiolo, il più tempo della sua vita, si trovò in mezzo a disastri tremendi; ed ancora nella pienezza del vigore e negli anni più creativi, rimase solo: il massimo forse, ma anche l'ultimo dei giganti che erano nati nel quindicesimo secolo. Visse in un mondo che egli non poteva non odiare; in un mondo che non poteva adoperarlo più di quel che potesse capirlo. Non gli fu dato occuparsi di ciò cui il suo genio soprattutto lo chiamava; e contro ai propri istinti più decisi, fu costretto a travagliarsi intorno a soggetti come il «Giudizio Universale». Tutte le sue opere tarde recano segni delle condizioni mutate; trabocca nelle figure l'amarezza e il disprezzo onde il suo animo era colmo; ed è palese la disarmonia fra il suo genio e ciò ch'egli era obbligato ad eseguire. La sua passione era il nudo, il suo ideale era la forza. Ma quale sfogo offrivano a siffatta passione, e quale campo offrivano a siffatto ideale, soggetti come il «Giudizio», o la «Crocifissione di San Pietro», nei quali il mondo cristiano voleva espresso lo sgomento degli umili, e il sacrificio dei rassegnati e pazienti? Umiltà e rassegnazione eran sentimenti ignoti ad un Michelangiolo, come a Dante prima di lui; ed ignoti del resto a qualsiasi genio creativo di qualunque epoca. E se egli li avesse anche sentiti, non avrebbe avuto modo di esprimerli; perché i suoi nudi potevan dare soltanto un senso di prepotenza, non di debolezza; di terrore, non di pusillanimità; di disperazione, non di sommissione. Terrore sentono i giganteschi nudi del «Giudizio»; non però terrore del Giudice, che non essendo per niente diverso da loro, nonostante il suo gesto onnipossente, sembra *annunciare*, piuttosto che *volere*, ciò che gli astanti, suoi compagni, non potrebbero *non volere*. Come rappresentazione del momento in cui l'universo sta per sparire nel caos, mentre gli Dei s'affollano confusamente nel loro crepuscolo, il «Giudizio Universale» è concepito con grandiosità suprema; ma si sente che al cataclisma nessuno sopravviverà, e neanche Dio. Michelangiolo mancò nella concezione di quest'opera, e non poteva non mancare; benché, in tutto il mondo dell'arte, non si trovino scoppi d'energia come in questo sogno, o incubo, di giganti. Per ragioni

simili, mancò nella «Crocifissione di San Pietro». L'arte può soltanto comunicare ed esaltare la vita. Se toglie a motivo il dolore e la morte, essi dovranno apparire come manifestazioni ed effetti o d'una forma di vita deliberata e veemente. Ma che opportunità, per un simile trattamento, l'unico artisticamente ammissibile, nella rappresentazione d'un crocifisso a testa all'ingiù? Michelangiolo non poteva ovviare che gli astanti e i carnefici gli uscissero più capaci d'esprimere vita, e perciò, inevitabilmente, più attraenti del santo. Non c'è da meravigliarsi che anche in quest'opera egli fallisse. D'altra parte, quale sciagura sia andato perduto l'unico soggetto perfettamente adattato al genio di Michelangiolo, e che richiedeva esclusivamente un trattamento artistico: i «Bagnanti», eseguirono quarant'anni prima della «Crocifissione». Bastano le tracce, poche e indirette, che ne rimangono, a far capire a chi se ne intende ch'esso può essere stato il massimo capolavoro dell'arte della figura nei tempi moderni.

Innegabile che Michelangiolo avesse difetti suoi propri. Invecchiando; il suo genio, che non trovava più sfogo, cominciò a stagnare ed ispessire; e vennero le esagerazioni: della forza, in brutalità; dei valori tattili, in bravure di modellato. A volte Michelangiolo è indifferente alla rappresentazione quanto Botticelli! Ma se è concepibile movimento senza rappresentazione, non son possibili, senza rappresentazione, valori tattili. Si direbbe che Michelangiolo sognasse di presentare valori tattili per se soli; di qui tanti suoi disegni dove è trattato soltanto il torso e il resto appena accennato. Ed ancora una conseguenza della passione di Michelangiolo per i valori tattili. Notai che le figure di Giotto eran talmente massicce, perché potessero più facilmente esprimere valori tattili. Michelangiolo tendeva a simili esagerazioni, facendo, ad esempio, le spalle troppo vaste e nodose, pel semplice motivo d'ottenere più intense impressioni sull'immaginazione tattile. Mi attento ad andare oltre, e suggerire che i difetti di Michelangiolo, in tutte le arti: in scultura non meno che in pittura o in architettura, son dovuti a questa identica predilezione per le proiezioni saglienti. Con tutto ciò: chi ami le arti della figura per quello che in esse è genuinamente artistico, da Michelangiolo, pur nelle opere inferiori, ricaverà piaceri estetici quali pochissimi altri, e di rado, e con le loro opere più elette, potrebbero dargli.

Concludendo: anche da questo breve studio sulla scuola Fiorentina, chiaramente risulta che sebbene nessuno dei Fiorentini si limitasse a riprendere e seguitare l'opera d'un predecessore, tutti, dal primo all'ultimo, perseguirono un unico intento. Non è contrasto fra Giotto e Michelangiolo. Le migliori energie del primo, dell'ultimo, e di tutti i grandi Fiorentini intermedi, furono assiduamente dedicate a rendere valori tattili o di movimento, o delle due sorta. Affrontare con successo problemi di forma e movimento è base dell'arte suprema: per questo, malgrado molteplici manchevolezze, la pittura Fiorentina è la più autorevole arte di figura, dopo la scultura greca.