

U4
H. W. JANSON - DORA JANE JANSON

STORIA DELLA PITTURA

DALL'ETÀ DELLE CAVERNE A OGGI

131 illustrazioni a colori e in nero



*Il punto della
conoscenza
contemporanea*

GARZANTI

4.

L'ERA DEL GENIO

Quando ci si accosta al sedicesimo secolo si prova la sensazione netta che l'idea di « rinascita » era veramente qualche cosa più di un sogno fantastico. In quell'epoca vi fu nel mondo tanta genialità da far pensare che fosse sorta una nuova razza di giganti dotati di facoltà creative fin allora sconosciute.

A prima vista si potrebbe pensare che fosse quella un'epoca di creazione gioiosa e serena, tanto fascinosa ci appare l'opulenza della sua arte: una specie di età dell'oro della civiltà. In realtà si trattò del più agitato e drammatico periodo della storia europea. Ormai non si pensava più alla sola rinascita della civiltà classica: si mirava dritto alla creazione di una civiltà superiore, quale l'umanità non aveva ancora avuto. L'uomo si era risvegliato e aveva rivendicato i suoi diritti, ma questo non bastava: bisognava creare il superuomo.

Questa esigenza del superuomo fu sentita con tanta intensità e con così spontanea fiducia che occorsero decenni prima che gli uomini si rendessero conto dei disastri a cui andavano incontro per seguirla. La crisi economica che seguì alla scoperta dell'America e all'improvviso e innaturale afflusso di ricchezze che ne derivò; gli squilibri di un'attività politica ambiziosa, temeraria e senza scrupoli che stava sovvertendo l'Europa; i pericoli di una riforma religiosa che minava le basi di quello che era stato fin allora il più valido pil-

astro della civiltà europea, la Chiesa: tutto questo passò per anni quasi inosservato, non provocò perplessità nè incertezze, non riuscì a intaccare minimamente l'immensa fiducia che l'uomo aveva in se stesso e nei propri destini. E l'arte fu l'espressione più felice di questa fiducia: esaltò l'uomo senza retorica, con la gioiosa potenza di chi può permettersi grandi cose, creò per lui ambienti meravigliosi, lo circondò di forme di perfetta bellezza. Quando l'uomo rinascimentale si accorse del proprio fallimento trovò certo nella sua produzione artistica il conforto di non essere vissuto invano.

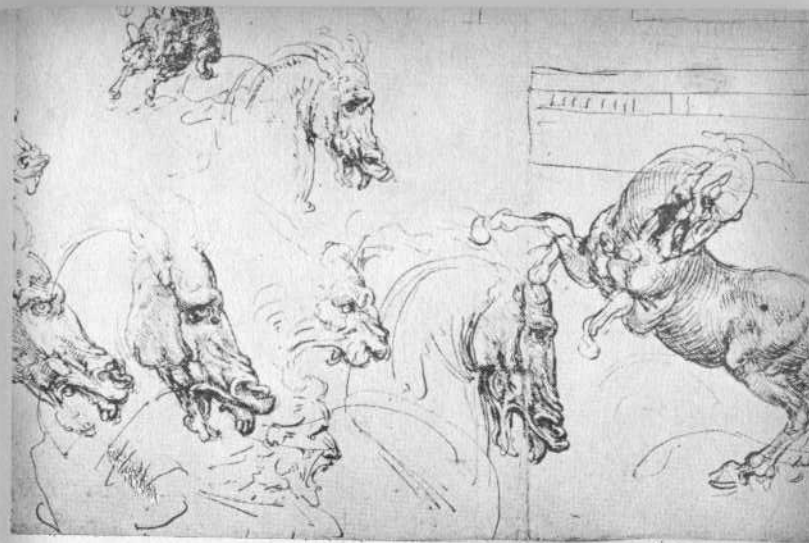
Il Rinascimento in Italia

Tra gli artisti di questo periodo tre sono così famosi che il loro nome è familiare in ogni ambiente: Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello. I tre vissero all'inizio del sedicesimo secolo in pieno Rinascimento, in un periodo che si può paragonare solo all'era classica dell'antica Grecia. Leonardo da Vinci è l'uomo che, nella storia, si avvicinò maggiormente alla figura del genio versatile. Si considerava innanzitutto un artista, ma i suoi quaderni d'appunti e i suoi disegni ci mostrano che il suo concetto dell'arte comprendeva moltissime cose che oggi rientrerebbero nel regno delle scienze naturali. Leonardo era così fermamente convinto che l'occhio fosse lo strumento ideale per esplorare il mondo della natura, che per lui vedere e sapere erano la stessa cosa. Gli artisti, diceva, sono i migliori scienziati, non solo perchè hanno più spirito d'osservazione, ma perchè meditano su ciò che vedono e lo comunicano agli altri per mezzo delle loro raffigurazioni. Oggi, gli scienziati preferiscono mettere

per iscritto le loro scoperte (e hanno dovuto inventare una quantità di parole nuove, a questo scopo), ma nel Rinascimento una buona immagine valeva ancora « mille parole ».

Leonardo eseguiva disegni così chiari e pieni di vita che, se anche non riusciamo a leggere i suoi appunti, arriviamo ugualmente ad afferrarne i concetti solo guardando le illustrazioni. Leonardo fu il primo a disegnare, fra l'altro, macchine per volare e a descrivere con precisione gli organi interni del corpo umano. Vediamo la sua mente scientifica all'opera anche in uno studio che eseguì verso il 1504 per una grande scena di battaglia (figura 39). Lo scopo del disegno è di mostrare che gli animali e gli uomini hanno la stessa espressione quando li muove una stessa violenta emozione. In questo caso è la collera, e l'uomo, il leone, il cavallo mostrano tutti i denti e ringhiano. E questo, in pratica, è uno dei primi studi di psicologia, una scienza che ci piace considerare squisitamente moderna.

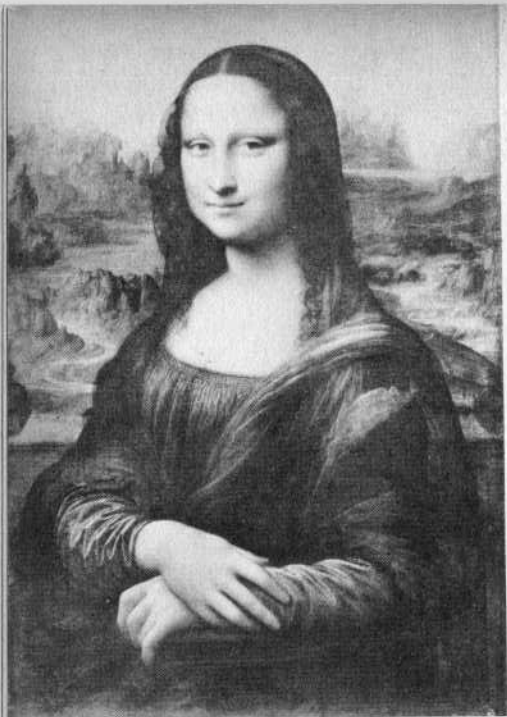
Leonardo non portò mai a termine la scena di battaglia, ma in quegli anni dipinse il suo quadro più famoso, *La Gioconda* (figura 40). Se la confrontiamo con alcuni ritratti anteriori (figura 27 e tavola a colori a pag. 67), ci accorgiamo subito che quello di Leonardo è più completo, più pieno. La figura, il muricciolo dietro di essa e il paesaggio che si perde in lontananza non cercano più di mettersi in risalto a vicenda rimanendo tuttavia cose separate; il dipinto nel suo insieme è diventato più importante delle parti che lo compongono. Questa nuova armonia è una delle mete del Rinascimento. Leonardo, nella *Gioconda*, l'ha raggiunta dipingendo come se tutto apparisse attraverso una lieve foschia che cancella i particolari,



39 LEONARDO DA VINCI: Schizzi per la *Battaglia di Anghiari*. 1504 circa. Biblioteca Reale, Castello di Windsor.

addolcisce i contorni e fonde le forme e i colori. Ha chiesto così la collaborazione di chi guarda, lasciandoci un'opera di meravigliosa vitalità. Questo è vero sia per il paesaggio (dove Leonardo ci suggerisce in che modo la terra sia « emersa » dalle rocce e dall'acqua) sia per il volto, dal misterioso sorriso. A che pensa, Monna Lisa? In realtà la risposta dipende da ciò che pensiamo noi mentre la guardiamo. Forse in lei c'è un po' del carattere di Leonardo: tutti lo vedevano sempre amichevole e tranquillo, ma nessuno sapeva mai per certo che cosa pensasse.

Sotto molti punti di vista, Michelangelo era esattamente l'opposto di Leonardo. Anche lui aveva molte corde al suo arco — era scultore, architetto e poeta, oltre che pittore — ma la scienza non l'interessava. Leonardo poteva paragonare un viso umano al muso d'un leone o di un cavallo, perchè per lui l'uomo era semplicemente parte della natura. Per Michelangelo, in-



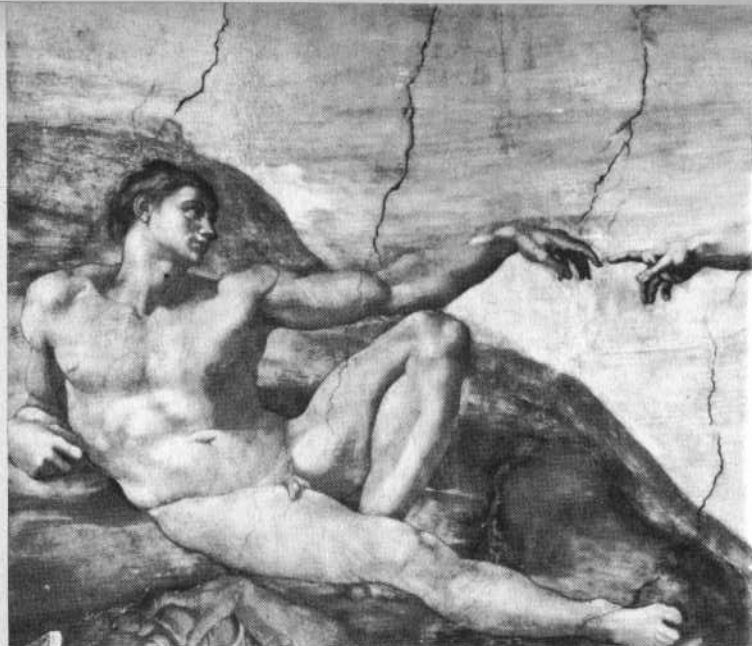
40 LEONARDO DA VINCI: *La Gioconda*. 1503-1505. Museo del Louvre, Parigi.

vece, l'uomo era una cosa unica, quasi divina, e l'artista non era uno scienziato che osservava senza scomporsi ma un creatore nelle cui mani la materia inerte prendeva improvvisamente vita. Per giungere a questo gli occorreva qualcosa di più di un'intelligenza penetrante: doveva essere ispirato, e l'ispirazione poteva venirgli solo da Dio perchè, in un certo senso, l'artista gareggiava con Lui. Michelangelo, personalmente, non seppe mai se considerare il suo dono una grazia o una maledizione. La sua possente personalità, sempre combattuta tra la speranza e la disperazione, destava tanta riverenza in quanti lo incontravano da convincerli che, in lui, vi fosse qualcosa di sovrumano. Michelangelo ha contribuito, più d'ogni altro, a dar forma all'idea che noi abbiamo di un genio, tanto

che ancora oggi tendiamo a considerare il genio una forza strana e incontrollabile che tiene l'artista prigioniero nei suoi artigli.

Il capolavoro di Michelangelo è un enorme affresco che copre l'intero soffitto della Cappella Sistina. L'artista lo eseguì tra il 1508 e il 1512 per incarico di Giulio II, il grande papa sotto il quale Roma divenne il centro dell'arte italiana. Nella figura 41 è riprodotta una delle scene principali: *La creazione di Adamo*. Ricorda lo stile monumentale di Giotto e di Masaccio ma è carico di forza, di azione e di sentimento come nessun dipinto prima di allora. Quelle creature potenti, più perfette dell'umano, non vengono a noi dal mondo reale della natura, ma da quello ideale della fantasia di Michelangelo. La figura di Dio che attraversa fulmineo il cielo è la forza creatrice stessa. Adamo, per contrasto, si aggrappa ancora alla terra dalla quale è stato modellato. Nessuno come Michelangelo ha saputo vedere tanto a fondo in quell'istante greve di destino. Sul soffitto della Sistina, intorno alle scene principali, c'è una cornice ornamentale, con una serie di personaggi, ciascuno seduto in una nicchia. Uno di questi, il profeta Geremia, è riprodotto nella tavola a colori a pag. 68. Il corpo è ancora più poderoso e monumentale di quelli della *Creazione di Adamo*, ma tutta la sua energia sembra ripiegarsi sui cupi pensieri che dominano la mente del profeta. In questa severa figura Michelangelo ha ritratto qualcosa di se stesso.

Come sono diversi i quadri di Raffaello! Più giovane di Leonardo e di Michelangelo, egli fu il più felice e il meno complicato dei tre. Anche lui andò a Roma per invito di Giulio II, ma aveva già visto le opere di Leonardo a Firenze e ne aveva tratto moltis-



41 MICHELANGELO: *La creazione di Adamo*, 1508-12.

simi insegnamenti. Nella sua deliziosa *Madonna* del 1507 (figura 42) la morbida plasticità rivela l'influenza della *Gioconda*. Eppure in Raffaello non c'è nessuno degli inquietanti misteri che rendono Leonardo così difficile da capire.

A Roma, il soffitto della Sistina fece una profonda impressione su Raffaello, tanto che il suo stile ne risentì. La nuova maniera è chiaramente riconoscibile nella *Cacciata di Eliodoro* (figura 43), uno degli affreschi che egli dipinse in Vaticano. Racconta la storia di un soldato greco, pagano, entrato spavalamente nel tempio di Gerusalemme per portarne via i tesori. Nel centro il Gran Sacerdote, all'altare, chiede aiuto a Dio, e la sua preghiera fa giungere i tre messaggeri armati del Signore che scacciano Eliodoro e i suoi uo-



Cappella Sistina, Vaticano, Roma.

mini. Queste figure sono di costruzione poderosa, come quelle della Sistina, e ancora più agitate, ma nei personaggi di Raffaello non c'è il « conflitto di sentimenti » caratteristico di Michelangelo. La cosa più ammirevole della *Cacciata di Eliodoro* è la composizione. Solo un genio poteva creare un insieme così stabile ed equilibrato con tante figure che compiono azioni diverse. Lo sfondo architettonico è la spina dorsale dell'affresco e ci ricorda la *Trinità* di Masaccio (figura 30), ma il disegno di Raffaello è molto più ricco e pieno di movimento.

Dopo la morte di Giulio II, avvenuta nel 1513, Roma non rimase per molto tempo un grande centro artistico. Frattanto però era sorta una nuova scuola di pittura nella città marinara e commerciale di Venezia.

Il primo maestro del primo Rinascimento veneziano fu il Giorgione, che morì nel 1510 quando aveva superato da poco la trentina, eppure è considerato uno dei più grandi artisti della storia, perchè si devono a lui gran parte delle caratteristiche che distinsero la pittura veneziana da tutte le altre scuole del Cinquecento. Se osserviamo il suo splendido *Concerto* (figura 44), stentiamo a capire che cosa volesse raccontarci il pittore. Possiamo dire soltanto che i personaggi sembrano felici di trovarsi insieme. Forse la differenza tra i due giovani offre la chiave dell'enigma: uno è un ragazzo scalzo, vestito molto semplicemente, mentre il suo compagno, il suonatore di liuto, ostenta un costume vistoso ed elegante. È possibile che il Giorgione abbia voluto rappresentare il contrasto tra la vita di campagna e la vita di città? Le due donne de-



42 RAFFAELLO:
Madonna con Gesù Bambino e san Giovanni («La bella giardiniera»). 1507. Museo del Louvre, Parigi.



43 RAFFAELLO: *La cacciata di Eliodoro*. 1511-14. Vaticano, Roma.

vono avere un significato classico: probabilmente sono ninfe, o altri spiriti silvestri, come le immaginavano gli antichi. Per strano che possa apparire, il fatto di non conoscere il significato della scena non ci disturba molto. Il fascino del quadro sta nell'atmosfera più che nell'azione, come se l'artista avesse concepito una poesia calma e gentile, un tantino malinconica, e l'avesse dipinta invece di scriverla. Ebbene, il Giorgione non era il primo pittore a interessarsene, ma, con lui, l'atmosfera divenne il fattore più importante di un dipinto. Michelangelo e Raffaello avevano creato un mondo ideale con la loro padronanza della forma; il Giorgione crea il proprio mondo ideale, molto più caldo e umano, servendosi della luce e del colore. Invece di farci rimanere sulla soglia, pieni di ammirazione e di rispetto, ci invita a entrare e a parteciparne con lui. Nel *Concerto* i raggi d'oro del sole al tramonto fondono i diversi particolari in un



44 GIORGIONE: *Concerto campestre*. 1510 circa. Museo del Louvre, Parigi.

tutto armonico. Se solo potessimo far durare per sempre questo meraviglioso istante! Ma le ombre si fanno più dense, e presto sarà notte.

Il nuovo stile pittorico del Giorgione fu studiato più a fondo da Tiziano, che gli sopravvisse per moltissimi anni e divenne l'artista più famoso e brillante della scuola veneziana. Tiziano, però, conosceva a fondo anche Michelangelo e Raffaello. Nella *Sepoltura di Cristo* (figura 45), che dipinse verso il 1525, le figure sono molto più poderose ed espressive di quelle del Giorgione e il disegno è più monumentale. Ciò nonostante anche qui siamo colpiti più profondamente dall'atmosfera che non dall'azione, e l'atmosfera è creata dal tipo di illuminazione e di colore che abbiamo già osservato nel *Concerto*. Il cielo che si oscura, la luce del sole che impallidisce rapidamente fanno apparire la pena dei dolenti particolarmente vera: essi non

reggono al pensiero di lasciare il Salvatore morto, eppure devono chiuderlo nella tomba prima che la sera si trasformi in notte. Così gli uomini si costringono a terminare il loro compito, mentre le donne gettano un ultimo sguardo al pietoso corpo inerte.

Tiziano ebbe fama principalmente come ritrattista. Tutti i personaggi importanti dei suoi tempi, a cominciare dal papa e dall'imperatore, tenevano moltissimo a farsi ritrarre da lui. Capirete il perché se guarderete *L'uomo dal guanto* (figura 46). Con pennellate rapide e lievi, Tiziano «rende» così completamente la sensazione tattile delle stoffe da farle sembrare più ricche e preziose che nella vita reale. E anche il modello, sospettiamo, sembra più attraente di quanto non fosse in realtà: non più bello, forse, ma più interessante, più sensibile. Perso nei suoi pensieri, il giovane ha l'aria di non accorgersi assolutamente di noi, e questo lieve tocco di malinconia gli conferisce un fascino insolito.

45 TIZIANO: *La sepoltura di Cristo*. 1525 circa. Museo del Louvre, Parigi.





46 TIZIANO: *L'uomo dal guanto*. 1520 circa. Museo del Louvre, Parigi.

Il nuovo sistema di usare generosamente la pittura a olio, introdotto dal Giorgione e da Tiziano, non richiedeva più la superficie levigata delle tavole di legno. Ormai i veneziani preferivano dipingere su tela, un materiale tanto più comodo e a buon mercato che i pittori lo usano ancora oggi.

Firenze, Roma e Venezia erano i centri principali dell'arte italiana nel sedicesimo secolo, ma anche in città più piccole troviamo pittori importanti. Il più originale fu il Correggio, di Reggio Emilia. Nella *Santa Notte* (figura 47) l'audace illuminazione è molto veneziana, mentre le figure rivelano che il Correggio doveva conoscere le opere di Leonardo, Michelangelo, Raffaello. Eppure il dipinto, nel suo insieme, è originale rispetto a quelli dei tre grandi artisti. Innanzitutto i personaggi non se ne stanno tranquilli, all'interno della cornice, ma si precipitano nel quadro dal di fuori, come l'enorme pastore a sinistra o la turbinosa schiera d'angeli sopra di lui. Ovviamente al Correggio



47 CORREGGIO: *La Santa Notte*. 1522-30. Galleria di Stato, Dresda.

non interessa tanto il disegno equilibrato, quanto la possibilità di farci sentire il pathos della vicenda. Ci presenta la nascita di Cristo come un miracolo grandissimo, ma anche perfettamente naturale. Per questo ne ha fatto una scena notturna illuminata dal Bambino appena nato, come Gentile da Fabriano (figura 23). Ai suoi tempi non fu tenuto in eccessiva considerazione, ma un secolo dopo molti altri pittori ripresero il suo stile e il Correggio divenne famoso come i grandi maestri di Roma e di Venezia.

Il Rinascimento nel Nord

Verso il 1500 i pittori dell'Europa settentrionale subivano ormai nettamente gli influssi dell'arte italiana. D'altro canto lo stile tardo-gotico era ancora vivo e vitale, e ne seguì, tra le due mentalità, un'intima gara che doveva terminare col trionfo dell'influen-

za italiana. Possiamo farci un'idea di questa « battaglia degli stili » osservando i due più grandi pittori nordici dell'epoca: Matthias Grünewald e Albrecht Dürer. Entrambi erano tedeschi e avevano molto in comune in fatto di ambiente e preparazione, eppure le loro aspirazioni erano diametralmente opposte. Grünewald eseguì il suo capolavoro, l'*Altare di Isenheim*, press'a poco nel periodo in cui Michelangelo terminava il soffitto della Sistina. Le quattro enormi pale sono dipinte da entrambe le parti (la figura 48 mostra l'altare con le pale aperte). Grünewald aveva già subito l'influsso dell'arte rinascimentale: sapeva, di prospettiva, molto più di quanto avrebbe potuto imparare dalla sola arte gotica, e per giunta alcune sue

48 GRÜNEWALD: *Annunciazione, Vergine col Figlio e Angeli, Resurrezione*, dall'Altare di Isenheim. 1511-12. Museo Unterlinden, Colmar (Francia).



figure sono solide e vigorose in maniera sorprendente. Ma la sua fantasia è ancora completamente gotica, e Grünewald si serve delle novità italiane solo per dare maggior realtà e rendere più emozionante il suo mondo di sogni e di visioni. L'*Altare di Isenheim* è l'ultima fioritura di questa particolare energia creativa, un'energia così intensa che tutto, nei pannelli, si torce e si piega come se fosse animato di vita propria. Paragonate, ad esempio, l'*Annunciazione* della figura 48 con la tavola di Roger van der Weyden alla pagina 34. Il Cristo di Roger entra così quietamente che ha quasi l'aria di non muoversi, mentre l'angelo di Grünewald è rovesciato nella stanza da una tremenda folata di vento che fa oscillare all'indietro la Vergine. Nei due pannelli centrali, una favolosa orchestra d'angeli suona per la Madonna e il Bambino appena nato. Sopra le nubi v'è un grande fascio di luce e



di lì Dio Padre, in tutta la sua gloria, contempla la giovane madre e la sua creatura. In questa visione tenera e poetica, il cielo e la terra divengono, effettivamente, una cosa sola. Solo *La Santa Notte* del Correggio, sebbene diversa sotto ogni altro aspetto, desta sentimenti simili.

Nella *Resurrezione*, a destra, davanti ai nostri occhi si avvera un miracolo ancora più sublime: Cristo abbandona la terra e torna ad essere Dio. Ma non si leva, semplicemente, dalla tomba: *esplode* verso l'alto in un volo a spirale trascinandosi ancora dietro il sudario ed emanando una luce splendente come un sole contro il cielo notturno. Frattanto, i guardiani della tomba, le forze della morte, brancolano come ciechi per terra, completamente sconfitti: è l'immagine più indimenticabile creata dallo strano genio di Grünewald.

Della vita di Grünewald si sa ben poco. Del Dürer, invece, si può seguire l'evoluzione quasi anno per anno. La figura 49 presenta l'autoritratto che l'artista disegnò quando aveva solo tredici anni e aveva appena cominciato a studiare con un pittore della sua città natale, Norimberga. Già allora Dürer sapeva disegnare con mano delicata e sicura, ma lo stile del ritratto è ancora completamente tardo-gotico. L'espressione, sensitiva ma curiosamente timida, ricorda la *Giovane principessa* del Maestro di Moulins (figura 27). Se, adesso, andiamo a guardare l'autoritratto a olio (figura 50) eseguito nel 1500, non possiamo fare a meno di domandarci se questa maestosa figura, quasi simile a un Cristo, sia veramente lo stesso ragazzino ingenuo e semplice del disegno. Durante quei sedici anni tutto era cambiato, nel Dürer: lo stile, le idee, il modo di considerarsi. Durante la sua prima visita in Italia egli aveva scoperto un nuovo tipo di arte e

un nuovo tipo d'artista. Da bambino gli avevano insegnato che i pittori erano modesti artigiani; nel Sud scoperse che godevano la stessa stima degli scienziati, degli studiosi e dei filosofi. Così decise non solo di far suo lo stile italiano, ma di istruirsi in tutti i campi del sapere in modo da adeguarsi a questa sua nuova concezione dell'arte. Non solo, ma si sentì chiamato a diffondere quel che sapeva tra i suoi colleghi, come un missionario che predica una nuova fede. Nell'autoritratto del 1500 si esprime questo nuovo atteggiamento: è il ritratto idealizzato di un artista, come *La Gioconda* è il ritratto idealizzato di una donna.

La « missione » del Dürer fu enormemente facilitata dal fatto che egli era il più grande incisore dei suoi tempi. Le sue stampe erano di due tipi, calcografie e silografie. Nelle calcografie il disegno viene inciso linea per linea in un foglio di rame, nelle silografie si asportano da un blocco di legno gli spazi tra una linea e l'altra lasciando il disegno in rilievo. Dopo di che, sia i fogli di rame sia i blocchi di legno si inchiostrano e se ne tirano quante copie si vogliono. La silografia della figura 51 è tratta da un libro del Dürer sulla prospettiva scientifica (una delle tante idee prese dall'Italia; anche Piero della Francesca aveva scritto un libro sullo stesso argomento). Mostra un congegno per eseguire disegni in giusta prospettiva con un mezzo puramente meccanico. I due uomini stanno « disegnando » il liuto sul tavolo come ci apparirebbe se lo guardassimo dal punto del muro in cui è piantato il gancetto attraverso il quale passa lo spago. Dürer sapeva, naturalmente, che disegni simili non erano opere d'arte ma semplici risultati di esperimenti scientifici; voleva solo dimostrare che la prospettiva « esatta » non dipende nè dall'abilità nè dal buon senso.



49 DÜRER: *Autoritratto* (disegno). 1484. Albertina, Vienna.



50 DÜRER: *Autoritratto*. 1500. Pinacoteca, Monaco.

Tuttavia gli apparecchi come quello dell'illustrazione spinsero gli studiosi a inventare sistemi sempre migliori per eseguire i disegni meccanici. Tali apparecchi furono ben presto rimpiazzati dalla *camera obscura*, una scatola con una lente a un'estremità e uno schermo di carta oleata dall'altra. L'immagine proiettata dalla lente si tracciava direttamente sulla carta. Solo nel secolo scorso si riuscì a mettere una lastra sensibile al posto della carta oleata, ottenendo così la fotografia.

Ma il Dürer non imitò servilmente l'arte italiana. Scelse quel che gli pareva efficace e interessante e lo combinò con le proprie idee secondo lo spirito dei suoi tempi e del suo paese. Nella sua splendida incisione: *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* (figura 52), cavallo e cavaliere hanno la serenità e le forme monumentali riscontrabili in opere italiane del genere (si vedano, alla figura 32, i soldati a cavallo di Piero della Francesca), mentre la Morte e il Diavolo rivelano la stessa fantasia surreale del *Giudizio Universale*



EL GRECO: *Assunzione della Vergine*. 1577. Art Institute of Chicago.



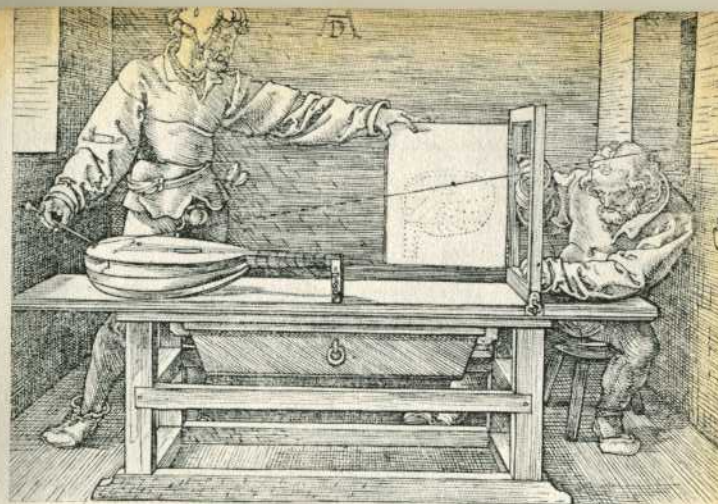
RUBENS: *Maria de' Medici, regina di Francia, sbarca a Marsiglia* (cartone). 1622-23. Pinacoteca, Monaco.



HALS: *Yonker Ramp e la sua bella*. 1623. Metropolitan Museum of Art, New York.



VERMEER: *L'artista nel suo studio*. 1665-70. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



51 DÜRER: *Dimostrazione di prospettiva: il disegno di un liuto* (silografia dal trattato dell'artista sulla geometria). 1525.

dei Van Eyck (figura 25). Il contrasto tra i due stili aiuta a chiarire le intenzioni del Dürer: il suo Cavaliere è l'esatto opposto dei pigri gaudenti della *Nave dei folli* di Hieronymus Bosch (figura 29). Il Cavaliere « sa dove va », il suo viaggio attraverso la vita segue la strada che porta in Paradiso (rappresentato dalla città in lontananza) nonostante i tremendi pericoli che lo aspettano lungo il cammino.

Hans Holbein il Giovane fu l'ultimo grande maestro tedesco dell'epoca. Le sue opere più note sono i ritratti che eseguì in Inghilterra, dove trascorse gli ultimi anni come pittore di corte di re Enrico VIII. Il *Ritratto di George Gisze* (figura 53) è una felice fusione dell'amore nordico per i particolari e della dignità dell'arte italiana rinascimentale. Il modello non è stato idealizzato in nessun senso, ma l'atteggiamento ha qualcosa della riposante armonia della *Gioconda* (figura 40), e paragonato ai ritratti del tardo-gotico, questo giovane mercante sembra dotato di una nuo-



52 DÜRER: *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* (incisione). Museum of Fine Arts, Boston.

va fiducia in se stesso e nelle proprie possibilità. Holbein ce lo mostra nel suo ufficio, circondato da sigilli, da carte d'affari, dall'occorrente per scrivere e persino da un vaso di fiori. E queste cose, stranamente, accrescono il senso di placido orgoglio che traspira dal quadro.

Nell'epoca in cui Holbein andò in Inghilterra, la Riforma si era già diffusa nell'Europa settentrionale e gli artisti ne risentivano le conseguenze, forse più di chiunque altro. Tutti i nuovi indirizzi religiosi erano d'accordo, se non altro, su di un punto: l'arte religiosa induceva la gente a venerare statue e quadri anziché Dio. Dovunque i riformisti avevano trionfato, la Chiesa non richiedeva più le statue e i quadri sacri che erano stati la chiave di volta dell'arte medievale. Come



53 HANS HOLBEIN IL GIOVANE: *Ritratto di George Gisze*. 1532. Museo di Stato, Berlino.

risultato i quadri religiosi persero importanza, perché i pittori dovevano dedicarsi ad altri temi, per guadagnarsi da vivere. Holbein, come abbiamo visto, si dedicò ai ritratti. Nella figura 54 incontriamo un soggetto di nuovo genere. Il quadro fu dipinto nel 1567 dal grande maestro fiammingo Pieter Bruegel, nell'epoca in cui i Paesi Bassi, sotto le insegne della



54 BRUEGEL: *Il paese della cuccagna*. 1567. Pinacoteca, Monaco.

Riforma, combattevano una sanguinosa guerra d'indipendenza contro la Spagna cattolica. Rappresenta *Il paese della cuccagna*, un paradiso per gli stolti in cui si trovano sempre tavole cariche di piatti prelibati, i tetti delle case son torte e così via. Bruegel, naturalmente, vuol darci una lezione morale, ma non ha più bisogno della religione per farlo. Gli uomini sotto l'albero non sono infelici peccatori negli artigli del male: sono soltanto degli stolti che non capiscono qual è il loro bene. Diventando schiavi dei loro appetiti hanno rinunciato al rispetto di sé e a tutte le ambizioni, per una specie di felicità animalesca: il cavaliere ha lasciato cadere la lancia, il contadino il vaglio e lo studioso, a destra, ha rinunciato ai suoi libri. « Guardatevi dal paradiso dei folli, » sembra dirci Bruegel, « è più pericoloso dell'inferno perchè alla gente piace andarci. »

Il manierismo

In Italia, culla della Chiesa cattolica, la Riforma non mise radici. Ma, per reazione, si ebbe un vasto movimento di Controriforma che ebbe notevoli influssi sulle arti. Si comprese che il superuomo non era stato realizzato ed era irrealizzabile, e si tornò a Dio. Ma non per questo l'uomo volle umiliarsi: fu un glorioso ritorno a Dio, tutto inteso a esaltare la grandezza dell'uomo, la più alta delle creature, e la grandezza della Chiesa cattolica, che aveva resistito all'assalto della Riforma. Nessuna meraviglia se, nella spiritualità dell'epoca, entrò un poco di retorica, e se, nell'arte, questa retorica si tradusse in maniera, ossia in qualche cosa in cui l'abilità e il ragionamento tendono a prevalere sulla schiettezza, l'originalità sulla personalità, l'esaltazione sulla vera grandezza. Ma, riconosciamolo, fu una maniera di alta classe, in cui restava molto di genuino, tanto che, oggi, noi consideriamo il « manierismo » come uno stile di notevole importanza, caratteristico di un'epoca che aveva un suo proprio dramma in quanto cercava di salvare il salvabile dal più nobile fallimento della storia. E l'aura personissima dei migliori manieristi ci tocca particolarmente forse perchè anche noi, in arte, non crediamo più agli ideali prestabiliti. Le prime avvisaglie del nuovo stile si notano nello straordinario *Autoritratto* (figura 55) di un giovane pittore di Parma, il Parmigianino. Il quadro rappresenta l'artista esattamente come si vedeva riflesso in uno specchio rotondo, convesso, di modo che la mano sembra mostruosamente grande e i muri e il soffitto della stanza si sono trasformati in linee curve. Perchè il Parmigianino era

così affascinato da queste forme distorte? Era una semplice curiosità scientifica o era giunto alla conclusione che non esisteva una realtà costante ed « esatta », e che tutto dipendeva dal nostro personale punto di vista?

Nel quadro del Parmigianino l'artista si volge ancora al mondo esterno, anche se lo guarda attraverso uno specchio. I primi manieristi di Firenze, invece, andarono più in là e si basarono sempre meno sulla natura e sempre più sulle loro particolari ricerche. Questo è sicuramente vero per la *Deposizione* della figura 56, eseguita da un pittore noto come il Rosso Fiorentino. Le figure angolose e scarne, i gesti e le espressioni frenetiche, la luce irreale, ultraterrena, danno al quadro un che di spettrale che non si dimentica facilmente. Gli uomini e le donne del Rosso non agiscono più di loro volontà, sembrano invasati, i loro abiti, i corpi stessi sono divenuti fragili, come ghiacciati da una improvvisa bufera. Nulla potrebbe essere più lontano dall'equilibrio rinascimentale di questo stile anticlassico e tormentato.

A Venezia, il manierismo non apparve subito, ma verso la metà del secolo lo ritroviamo, in pieno, nelle opere del Tintoretto, il maestro veneziano più importante dopo Tiziano. La sua *Presentazione della Vergine* (figura 57) è meno « anticlassica » che la *Deposizione* del Rosso; le pose energiche, vigorose di alcuni personaggi possono richiamare alla memoria Michelangelo, che il Tintoretto ammirava moltissimo. Tuttavia si ritrova lo spirito manieristico nella strana prospettiva, nell'illuminazione, fatta di sprazzi improvvisi, di luce vivissima e di ombre profonde, nere come l'inchiostro, e nei gesti agitati dei personaggi che osservano la dodicenne Maria salire le scale del



55 PARMIGIANINO: *Autoritratto*. 1524. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Tempio. Per il Tintoretto la cosa più importante non è la storia semplice, lineare della Vergine, ma l'aura di tensione, di eccitazione che egli stesso ha infuso nella scena, come se si trattasse di un dramma terribile.

Il manierismo si accordava perfettamente con la nuova tendenza del mondo cattolico. Per difendersi dalla Riforma, la Chiesa aveva cominciato a sottolineare gli aspetti mistici e soprannaturali dell'esperienza religiosa. E in Spagna, dove la Controriforma si afferma in modo esasperato, troviamo il più sbalorditivo pittore manierista: Domenico Theotokópoulos. Oggi è noto semplicemente come El Greco, perché veniva dall'isola di Creta. Il suo stile, però, si era formato a Venezia, sotto l'influsso del Tintoretto e di altri maestri. El Greco andò in Spagna già artisticamente maturo e si stabilì a Toledo dove il suo primo



56 Rosso Fiorentino: *Deposizione*. 1521. Pinacoteca, Volterra.

successo, l'*Assunzione della Vergine* (tavola a colori a pag. 101), risale al 1577. Il quadro rappresenta la Vergine Maria, assunta in cielo, dopo la morte, alla presenza degli Apostoli. Gli improvvisi sprazzi di luce e i colori, singolarmente irreali, ricordano il Tintoretto, ma nello spirito l'opera è più vicina alla *Deposizione* del Rosso. Ritroviamo i panneggi « ghiaccianti » dai contorni taglienti, i gesti frenetici, angolosi, le membra protese. El Greco tratta lo spazio in maniera ancora più personale del Rosso: usa lo scorcio



57 TINTORETTO: *Presentazione della Vergine*. 1550 circa. Santa Maria dell'Orto, Venezia.

ma non la prospettiva, tanto che non si capisce mai da quale livello si stia osservando la scena. Inoltre le figure hanno un notevole volume, eppure sembrano ritagli di cartone, disposti l'uno sull'altro senza spazio che li divida. Così El Greco rende praticamente impossibile, all'osservatore, separare il reale dall'irreale, il mondo del sentimento da quello che si può vedere e toccare.

5.

IL TRIONFO DELLA LUCE

Non è facile definire lo spirito dell'arte del diciassettesimo secolo. Spesso si parla di « barocco », ma nessuno sa, con precisione, che cosa significa o dovrebbe significare questa parola. Si può paragonarla al termine « gotico » che un tempo voleva indicare, semplicemente, il disprezzo degli italiani per l'arte nordica del medioevo. Anche il termine « barocco » nacque come una definizione spregiativa per un certo tipo di arte secentesca, ma poichè è divenuto di uso generale solo in epoca recente, non ha ancora perso del tutto il suo significato negativo. Molti, infatti, sono ancora convinti che sia giustissimo definire barocchi alcuni artisti del Seicento ma non altri. In questo libro saremo meno cauti e chiameremo barocca tutta l'ultima fase rinascimentale (che seguì il primo Rinascimento, il pieno Rinascimento e il manierismo), esattamente come abbiamo definito gotica l'ultima fase dell'arte medievale. Se la si considera da questo punto di vista, è più facile capire come mai l'arte del Seicento poteva essere così ricca e varia e avere, in egual tempo, un carattere decisamente personale.

Sotto molti aspetti l'età barocca è la somma di tutte le tendenze che abbiamo incontrato fin dall'inizio del Quattrocento. Gli spiriti non erano più tanto scossi dalle elettrizzanti scoperte e dalle nuove idee che aveva-



58 CARAVAGGIO: *I bari*. 1593 circa. Collocazione sconosciuta.

no determinato la fine del mondo medievale; ormai vi si erano abituati. In passato, audaci esploratori come Colombo avevano organizzato spedizioni per portare in patria i tesori delle terre sconosciute. Agli esploratori erano seguiti i colonizzatori come i Padri Pellegrini, che si stabilirono nella Nuova Inghilterra nel 1620. I paesi lungo la costa atlantica dell'Europa, l'Inghilterra, l'Olanda, la Francia e la Spagna, avevano conquistato importanti territori oltremare ed erano divenuti molto più ricchi e potenti di una volta, mentre all'Italia e alla Germania accadeva il contrario. Nelle scienze non incontriamo più geni completi, come Leonardo e Dürer, che schiudono all'improvviso nuovi campi del sapere. I geni avevano insegnato agli studiosi specializzati a servirsi degli occhi, e toccò a questi ultimi descrivere il meccanismo della

natura in maniera ordinata e sistematica. Così a questo punto apparvero uomini come Galileo e Newton, i quali sintetizzarono la condotta dei corpi in movimento in poche leggi semplici che valevano per ogni tipo di movimento, dalla rivoluzione della Terra alla caduta di una mela da un albero. Questi grandi scienziati dell'era barocca gettarono le basi delle meraviglie tecniche dei nostri giorni.

La lotta fra la Riforma e i difensori dell'antica fede era giunta a un punto morto e, di conseguenza, vi erano meno conflitti aperti che in passato. La Chiesa cattolica, rinnovata nelle forze dalla Controriforma, si sentiva di nuovo sicura, e Roma tornò ad essere la meta degli artisti di tutta Europa. Questi ci andavano, naturalmente, per studiare i grandi capolavori dell'antichità classica e del Rinascimento, ma imparavano qualcosa anche dagli artisti italiani dell'epoca i quali, a loro volta, assorbivano idee dai visitatori. Il Nord e il Sud, il passato e il presente fluivano insieme in una interminabile meravigliosa corrente. Ogni visitatore ripartiva con impressioni diverse, eppure l'esperienza dava a tutti una nota comune: quel che bastava, in ogni caso, per dimostrare che il barocco era uno stile internazionale, per quanto variasse da un paese all'altro.

Italia e Fiandre

Gli artisti stranieri che arrivavano a Roma verso il 1600 trovavano gli italiani in grande agitazione per un giovane pittore lombardo, Michelangelo da Caravaggio, che a sua volta era arrivato a Roma solo pochi anni prima. Basta uno sguardo ai suoi *Bari*



59 CARAVAGGIO: *La vocazione di san Matteo*, 1597-98. San Luigi dei Francesi. Roma.

(figura 58) per accorgersi che quest'opera ha pochissimo in comune con l'arte dei manieristi. Il Caravaggio aveva imparato molto dal Rinascimento veneziano (vedi figure 44 e 46), ma aveva un concetto naturalistico della pittura, vale a dire che desiderava rappresentare il mondo come lo vedeva, nella vita di tutti i giorni. Nei *Bari* ha ritratto un gruppo di soldati come se ne potevano incontrare in qualsiasi taverna romana, intenti a giocare una partita con carte truccate: il giovane mascalzone di destra si è nascosto alcune carte dietro la schiena ed è pronto

ad appiopparle alla vittima, appena riceverà il segnale dal vecchio. Vien fatto di chiedersi: ce la faranno, o ne nascerà una rissa? Il Caravaggio non ce lo dice: si limita a creare l'attesa. Ovviamente, qui non ci sono lezioni morali da imparare. Sulle prime il pubblico rimase scandalizzato da questo soggetto: sosteneva che non era nè abbastanza bello nè abbastanza nobile per essere eternato in un quadro così grande. Eppure nessuno poteva non ammirare l'abilità con cui il Caravaggio aveva dato vita al gruppo. Due cose facevano particolarmente colpo: il « tempismo » dell'artista, che gli faceva cogliere i suoi personaggi nel momento più opportuno, e il suo modo drammatico di trattare la luce ed il colore. Il Caravaggio fu il primo pittore che, idealmente, illuminò i suoi quadri a riflettori, come un direttore di scena, creando contrasti tra le luci vive, brillanti e le ombre profonde dai contorni nitidi e taglienti, in modo da rendere ogni viso e ogni gesto il più espressivo possibile. Con *La vocazione di san Matteo* (figura 59) il Caravaggio compie un passo ancora più audace: illustra un episodio della vita di Cristo come se stesse accadendo in quel momento, in una strada romana. Gli uomini seduti a un tavolo, davanti a una sudicia taverna di quart'ordine, sono, evidentemente, persone poco raccomandabili, della stessa risma dei *Bari*. Matteo, che siede in mezzo al gruppo, punta l'indice contro di sé con aria interrogativa mentre il Salvatore si avvicina, da destra, accompagnato da un discepolo. Entrambi sono evidentemente umili e poveri, camminano scalzi, e i loro abiti semplici contrastano vivamente con i costumi multicolori degli altri. Come Cristo alza il braccio, in un gesto di invito, un raggio dorato di sole porta il suo richiamo a Matteo. Sem-

bra una luce perfettamente naturale, ma per il modo in cui si concentra su Matteo e fa emergere, improvvisamente, la mano e il viso del Cristo dall'ombra, assume un significato simbolico. Il raggio è di gran lunga la cosa più importante del quadro. Togliete quello, e tutto l'incanto, la potenza espressiva spariscono con esso. E di qui si capisce perchè il Caravaggio poteva tradurre un importante episodio della Bibbia come questo nella realtà quotidiana del suo tempo e tuttavia impregnarlo di un profondissimo senso religioso: la sua scoperta, la luce intesa come forza, innalza la scena da taverna al livello di un evento sacro.

Il naturalismo del Caravaggio sembrava più strano agli italiani che ai visitatori stranieri, perchè gli artisti del Nord avevano imparato fin dal periodo gotico ad accostarsi ai soggetti religiosi in maniera umana e dimessa. Sebbene non fosse precisamente un profeta misconosciuto in patria, il Caravaggio lasciò una traccia più profonda in Francia, in Spagna e nei Paesi Bassi. Le sue idee influirono su tutti i maggiori maestri della pittura barocca, anche su quelli che divennero più famosi di lui.

Il primo, Pierre Paul Rubens, veniva dalle Fiandre, cioè dalla parte meridionale dei Paesi Bassi che era rimasta cattolica, sotto il dominio spagnolo, mentre la metà settentrionale del paese si conquistava l'indipendenza. Da giovane, Rubens trascorse otto anni in Italia studiando appassionatamente le opere dei grandi pittori, dal Rinascimento ai giorni suoi. Quando ritornò a casa ad Anversa, conosceva l'arte italiana molto meglio di tutti gli artisti nordici che l'avevano preceduto. Anzi, si può affermare che Rubens compì l'opera iniziata dal Dürer cento anni prima, vale a



60 RUBENS: *Altare della Crocifissione*. 1620. Museo Reale di Belle Arti, Anversa.



POUSSIN: *Il ratto delle Sabine*. 1636-37. Metropolitan Museum of Art, New York.



WATTEAU: *Mezzettino*. 1715 circa. Metropolitan Museum of Art, New York.



HOGARTH: *I bambini Graham*. 1742. Tate Gallery, Londra.



INGRES: *Madame Rivière*. 1805. Museo del Louvre, Parigi.

dire che abbattè le barriere di gusto e di stile tra il Nord e il Sud. La splendida *Crocifissione* della figura 60 rivela chiaramente quanto Rubens debba agli italiani: vi si ritrovano i corpi poderosi di Michelangelo e di Raffaello, i colori smaglianti del Tiziano, la turbolenza del Correggio, il naturalismo, la drammaticità, l'illuminazione « a riflettore » del Caravaggio, insieme a una forza espressiva che ricorda il Grünewald. L'aspetto più sorprendente del genio di Rubens è che l'artista sia riuscito ad assimilare le sue varie « fonti » in maniera così completa che non si notano neppure, a meno di non cercarle di proposito. Se anche prende a prestito le « parole » di altri artisti, Rubens dà loro un nuovo suono e un nuovo significato, ne fa parte del suo « linguaggio ». E che linguaggio elettrizzante e colorito! Per Rubens nulla sta fermo, tutte le sue immagini fluttuano e turbinano afferrate da un movimento che spazza l'intero quadro, come una tempesta di vento. Una scena di Rubens non è mai compiuta, in se stessa; trabocca dalla tela da ogni lato (confrontate la sua *Crocifissione* con quella del Mantegna, alla figura 36). Questo tipo di composizione veniva, naturalmente, dal Correggio, ma Rubens lo portò alle estreme conseguenze. « In fondo, » ha l'aria di dirci, « nel mondo reale non ci sono limiti di spazio e di tempo; la vita, come la conosciamo, è un turbine di cambiamenti, di azione, di movimento. Perchè le cose dovrebbero essere diverse nel mondo dell'arte? »

Tutto questo risulta ancora più evidente dalla tavola a colori a pag. 102, un piccolo « modello » a olio per un quadro di grandiose proporzioni, della serie che Rubens eseguì per la regina di Francia. Rappresenta l'arrivo della sovrana a Marsiglia (era ita-

liana e aveva raggiunto la Francia per mare). Non è un episodio molto emozionante, tutto sommato, ma Rubens lo trasforma in uno spettacolo grandioso. Mentre la regina scende dalla passerella, la figura alata della Fama, che vola sopra il suo capo, dà fiato alla tromba mentre Nettuno, il re del mare, emerge dalle profondità con i suoi squamosi seguaci: hanno fatto da scorta alla nave durante il viaggio e sono felici di vedere sbarcare la regina sana e salva. In questa scena festosa tutto si fonde: cielo e terra, fantasia e realtà, movimento e sentimento, persino disegno e pittura. Nel « modello », infatti, disegno e pittura si sono praticamente identificati: Rubens non poteva impostare il disegno di un quadro senza pensare alla luce e al colore, ed è questo modo « unitario » di vedere le cose che rende la sua opera, e l'arte barocca in generale, così diversa dagli stili precedenti.

L'Olanda

Mentre Rubens diveniva l'artista più famoso dei suoi tempi nella metà cattolica dell'Europa, in Olanda apparivano i primi grandi pittori protestanti. Gli olandesi, popolo di mercanti e di navigatori, orgogliosissimi della libertà che si erano conquistata a così caro prezzo, parvero volere immortalare il più possibile le immagini della loro libera esistenza; e fiorì in Olanda un'arte profana che, pur avendo là antiche tradizioni, non aveva mai conosciuto un eguale sviluppo. Nel diciassettesimo secolo l'Olanda aveva più pittori e più collezionisti d'arte di ogni altro paese. I quadri erano popolari come oggi lo sono il cinema e lo sport, la carriera del pittore era una



61 REMBRANDT: *Cristo nella tempesta sul lago di Tiberiade*. 1633. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

delle più ambite dai giovani, e, come spesso avviene nei fenomeni popolari, il favore del pubblico era mutevole: artisti oggi acclamati potevano trovarsi a dover faticare, domani, per guadagnarsi il pane. Praticamente, questa fioritura durò solo mezzo secolo, ma costituì uno dei capitoli più importanti della storia della pittura.

Pochi pittori olandesi andarono a Roma; però, al principio del secolo, un gruppo chiamato la scuola di Utrecht, dal nome della città d'origine, raggiunse

la capitale italiana. E a Roma questi artisti furono tanto colpiti dallo stile del Caravaggio che non guardarono praticamente nient'altro.

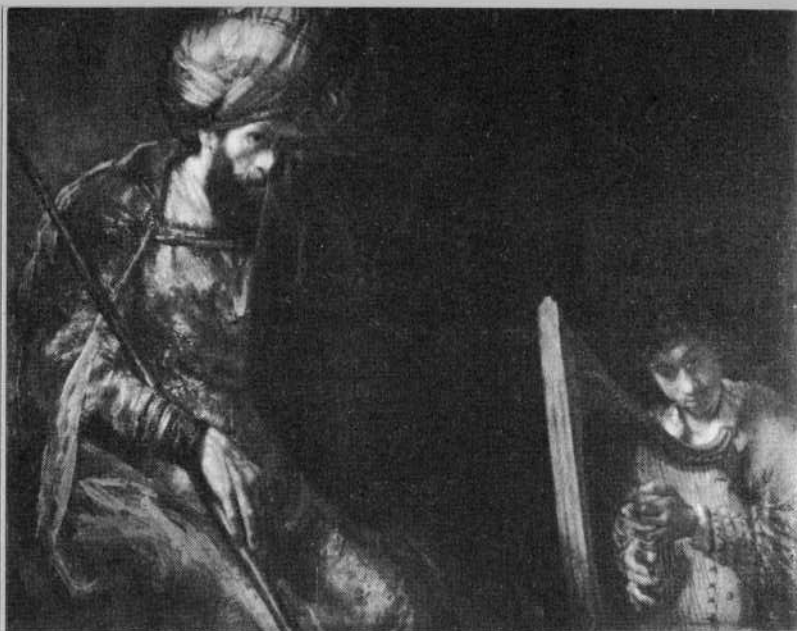
Le nuove idee italiane sono per la prima volta applicate nello splendidamente vivo ritratto di *Yonker Ramp e la sua bella* (tavola a colori a pag. 103) eseguito da Frans Hals, il più importante pittore di Haarlem. È difficile immaginare il giovane gentiluomo del Tiziano (figura 46) o il George Gisze di Holbein (figura 53) che si lasciano ritrarre mentre bevono e si danno ai bagordi; invece il giovane cavaliere olandese non ha avuto niente in contrario a posare come protagonista di una allegra scena di taverna. A quanto pare, teneva più alla vitalità della raffigurazione che al decoro e Frans Hals gliene ha data più di quanto avrebbe potuto dargliene il Caravaggio stesso. Nell'*Yonker Ramp* tutto si intona all'umore del momento: le risa, i bicchieri levati in un brindisi, e, cosa più importante, il modo in cui è dipinto il quadro. Frans Hals lavora a pennellate larghe, impetuose, non « finisce » mai completamente i particolari, cosicchè il quadro conserva la freschezza di un primo schizzo (confrontatelo con il Rubens della tavola a colori a pag. 102). Sembra quasi di vedere l'artista in lotta col tempo, per sfruttare anche i secondi. Come sarebbe stato felice, Frans Hals, con una macchina fotografica moderna! O almeno, così pare a noi perchè, in realtà, Hals impiegava ore, e non minuti, a eseguire quadri a grandezza naturale come il ritratto di *Yonker Ramp*. Ma l'artista ci teneva a far credere che riusciva a dipingerli in un batter d'occhio, ed è questo che conta.

Frans Hals era uno dei più fortunati ritrattisti olandesi, ma a mano a mano che invecchiava il pub-



62 REMBRANDT: *Il cavaliere polacco*. 1655 circa. Collezione Frick, New York.

blico l'abbandonò e un giorno si ritrovò « fuori moda ». Una sorte simile toccò anche a Rembrandt, il massimo genio dell'arte olandese. Nella figura 61 è riprodotto uno dei suoi primi quadri, eseguito nel 1633, quando il pittore si era appena stabilito ad Amsterdam. Per una decina d'anni i cittadini più facoltosi della grande città marittima considerarono terribilmente *chic* farsi fare il ritratto da Rembrandt. L'artista, invece, preferiva le scene religiose, e ne dipinse moltissime, più per collezionisti privati che per le chiese. Nel quadro in esame, *Cristo nella tempesta sul lago di Tiberiade*, Rembrandt si avvicina a Rubens: le forze dell'acqua e del vento si scontrano con tanta violenza che hanno l'aria di fondersi, stritolando la barca presa tra loro. Per gli olandesi, che da buoni marinai e abitanti dei « paesi bassi » conoscevano i pericoli del mare per esperienza personale, la scena aveva un significato profondo che si riallacciava alla loro vita quotidiana: avrebbero potuto, sen-



63 REMBRANDT: *Saul e David*. 1660 circa. Museo Mauritshuis, L'Aia.

za sforzo di fantasia, immaginarsi nella stessa barca con Gesù, tanto più che Rembrandt aveva ritratto un tipo di imbarcazione da pesca in uso ai suoi tempi. Per giunta, nel quadro, i discepoli di Cristo hanno paura come uomini comuni: uno di loro ha persino il mal di mare. Ma l'aspetto più notevole del quadro è la luce che rivela l'intera scena in un unico lampo, come se venisse da una tremenda folgore. Si tratta ancora del « tempismo » drammatico del Caravaggio, portato da Rembrandt a un nuovo livello di tensione.

Invecchiando, Rembrandt si disinteressò delle scene d'azione violenta e acquistò invece la facoltà di leggere sempre più a fondo nel dramma dei pensieri e della vita degli uomini. *Il cavaliere polacco* (figura 62) fu eseguito circa vent'anni dopo il *Cristo nella*

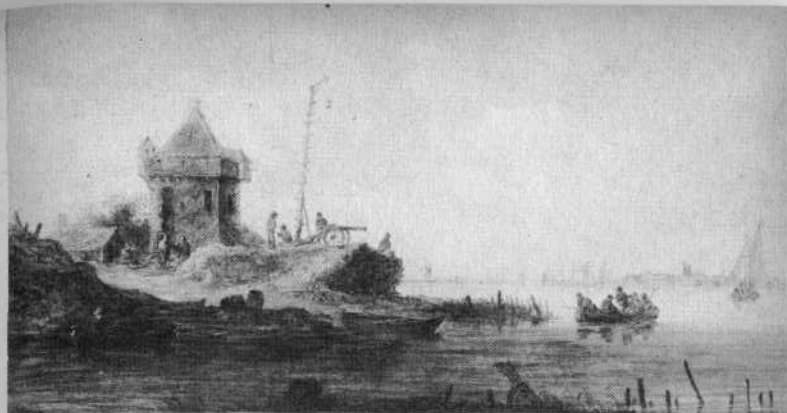
tempesta secondo questo nuovo stile, più personale. Noi non sappiamo se il cavaliere è veramente polacco (il titolo è posteriore al dipinto), sappiamo solo che indossa uno strano costume orientaleggiante. Non sappiamo nemmeno con precisione che significato volesse dare Rembrandt al suo personaggio, però possiamo indovinarlo con una buona approssimazione. Come il Dürer, Rembrandt era un incisore, quindi, probabilmente, conosceva e ammirava la famosa stampa *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* (figura 52). *Il cavaliere polacco* è un « soldato cristiano » che avanza coraggiosamente in un mondo irto di pericoli, ma qui i pericoli e la meta sono lasciati alla nostra fantasia, invece di essere descritti minutamente come nella stampa del Dürer. Il paesaggio tetto e i colori cupi lasciano capire che il momento è grave e difficile. Lo sguardo del cavaliere, serio e attento, ci parla di invisibili pericoli, mentre la piega decisa della sua bocca ci assicura che egli li affronterà con coraggio.

Se il *Cristo nella tempesta* ci ha fatto pensare a Rubens, *Il cavaliere polacco* ci ricorda il Giorgione e il Tiziano. Come i due artisti veneziani, Rembrandt era ormai divenuto un poeta della luce e del colore, un creatore di stati d'animo, più che un narratore. Eppure *Il cavaliere polacco* rimane un dipinto barocco. Il Giorgione (figura 44) rispetta i confini del quadro e contiene tutte le forme nell'ambito della cornice, mentre con Rembrandt la cornice sembra non riuscire a contenere il dipinto. Il suo uomo a cavallo sta semplicemente attraversando il quadro e di lì a qualche minuto sparirà. E poichè si muove nella stessa direzione della luce, si finisce quasi per avere l'impressione che la luce sia una forza che lo sostiene lungo il cammino. Il linguaggio dell'ultima

maniera di Rembrandt non è, in fondo, molto diverso da quello di Rubens; solo che Rembrandt se ne serve per dire cose diverse.

La magia della luce sostiene una parte ancora più importante nelle opere religiose della vecchiaia di Rembrandt, come l'indimenticabile *Saul e David* (figura 63). La Bibbia racconta che, dopo la vittoria su Golia, David venne accolto nella reggia, ma re Saul se ne ingelosì quando il popolo cominciò a elogiare il giovane eroe più di lui, e un giorno, mentre David suonava l'arpa, il vecchio sovrano gli scagliò contro una lancia. Era un soggetto fatto apposta per Rubens, che ne avrebbe tratto uno splendido quadro « d'azione ». Rembrandt, invece, non racconta la storia ma ce ne mostra il significato recondito. Il suo Saul non è semplicemente la vittima di una passione cattiva, è un uomo triste e solitario, travolto dai propri sentimenti al punto di perdere completamente il senso della dignità regale (si serve addirittura di una tenda per asciugare le lacrime). Vien fatto di chiedersi che cosa lo scuota così profondamente. La musica di David l'ha riempito di rimorsi per i suoi pensieri malvagi? O piange la fine della propria giovinezza, ora che è sorto un nuovo capo? Quali che siano le angosce di Saul, David non se ne accorge: è solo un giovane musico, intento a pizzicare le corde della sua arpa. L'attenzione e la simpatia di Rembrandt sono tutte per il re infelice. Con un meraviglioso giuoco di luci sul viso di Saul, il pittore ci racconta tutto ciò che ha imparato, durante la vita, sulle complessità dello spirito umano.

Quadri come questo richiedono, nell'osservatore, attenta meditazione e maturità di giudizio; la maggioranza dei collezionisti olandesi li giudicarono troppo



64 VAN GOYEN: *Forte su un fiume*. 1644 Museum of Fine Arts, Boston.

difficili per i loro gusti. Preferivano di gran lunga dipinti che interessassero oggetti o esperienze familiari, come il *Forte su un fiume* di Jan van Goyen (figura 64), con la città in lontananza, le barche a vela e i mulini a vento. La scena non ha niente di particolare, può essere un punto qualsiasi della costa olandese, e piaceva proprio perché gli olandesi conoscevano benissimo quella costa.

A Van Goyen, però, non interessavano tanto i particolari quanto l'atmosfera tutta speciale dei « paesi bassi », sempre alla mercé del vento e dell'acqua. L'ampio cielo grigio sembra abbastanza calmo, eppure racchiude in sé le forze minacciose che abbiamo visto scatenate nel *Cristo nella tempesta* di Rembrandt.

Come molti artisti del Seicento olandese, Van Goyen era « specializzato »: quasi tutte le sue opere sono paesaggi del tipo del *Forte su un fiume*. Altri paesaggisti olandesi preferivano atmosfere e scene diverse. Il *Cimitero ebraico* (figura 65) è opera del paesaggista più famoso, Jacob van Ruysdael. Di nuovo il tema principale sono le forze della natura, quantunque la scena sia assolutamente immaginaria. Le nu-



65 VAN RUISDAEL: *Cimitero ebraico*. 1655 circa. Galleria di Stato, Dresda.

vole temporalesche, che passano sopra la campagna deserta e selvaggia, l'edificio in rovina, la corrente impetuosa che si è aperta di forza la via tra le antiche tombe, contribuiscono a creare un'atmosfera di infinita tristezza. Nulla dura su questa terra, ci dice Ruisdael; il tempo, l'acqua, il vento logorano ogni cosa, riducono tutto in polvere, non solo le fragili opere dell'uomo ma anche gli alberi e le rocce. Il pittore doveva considerare così anche la propria vita, perchè ha scritto il suo nome sulla tomba più vicina a chi guarda.

Un altro gruppo di «specializzati» era quello dei «pittori di cose», gli autori delle cosiddette «nature morte». Nella figura 66 è riprodotta una natura mor-

ta molto bella, dipinta da Willem Claesz Heda nel 1634. Anche i maestri dei periodi anteriori si erano interessati alle cose, ma solo in quanto facevano parte di un quadro a soggetto umano (vedi il *George Giske* di Holbein, figura 53). Perchè, dunque, gli artisti barocchi considerarono le nature morte degne di essere messe in cornice, e come sceglievano le cose da ritrarre, nei quadri di questo genere? Nell'opera di Claesz Heda il piatto d'argento e la grossa coppa di vetro sono «pezzi» belli e di valore, interessanti in se stessi; le ostriche vanno d'accordo col vino nella coppa e il limone con le ostriche. Dovremmo forse, secondo le intenzioni dell'autore, domandarci perchè questo raffinato spuntino è rimasto intatto? Qualcuno ha rovesciato il piatto d'argento, una coppa è rotta, ma la disposizione dell'insieme è troppo equilibrata e di buon gusto per adeguarsi a una vicenda qualsiasi. Ciò che «spiega» veramente il quadro è l'interesse dell'artista per la luce e per come la luce si riflette sulle diverse superfici. E questo che fa riconoscere inequivocabilmente la nostra natura morta non solo

66 HEDA: *Natura morta*. 1634. Boymansmuseum, Rotterdam.





67 STEEN: *La vigilia di san Nicola*. 1660-65. Rijksmuseum, Amsterdam.

come barocca, ma barocca olandese degli anni intorno al 1630. Confrontatela con il *Cristo nella tempesta* di Rembrandt del 1633 (figura 61): sembra incredibile che due quadri così diversi possano avere qualcosa in comune, eppure hanno la stessa particolare sfumatura argentea, e la luce ha la stessa « grana » in entrambi.

Prima di lasciare l'Olanda, diamo un rapido sguardo a un altro genere di artisti « specializzati », i pittori della vita quotidiana. *La vigilia di san Nicola* di Jan Steen (figura 67) rappresenta una famiglia a Natale. San Nicola ha appena fatto visita ai bambini distribuendo chicche, giocattoli e il tradizionale dolce di miele olandese: tutti sono contenti, eccetto il ragazzo cattivo, che per castigo ha trovato nella scarpa

soltanto una verga di betulla. È una scena molto simile a quella che si ripete tutti gli anni nelle nostre case. Jan Steen l'ha descritta con vero entusiasmo, costellandola di tocchi umani e di graziosi particolari di ogni sorta. Pochi artisti sanno farci sentire con tanta evidenza le gioie e i dispiaceri delle feste di famiglia.

Dopo gli allegri clamori del Natale di Steen, l'ordine e il silenzio de *L'artista nel suo studio* di Jan Vermeer (tavola a colori a pag. 104) ci fanno una certa impressione. Entrambi i quadri vennero dipinti nello stesso periodo, intorno al 1660, ma il fatto serve solo a sottolineare la loro sostanziale differenza. Steen, il narratore, ha il vivo senso del « tempo » che abbiamo visto in Frans Hals. Vermeer, al contrario, ci presenta un mondo senza tempo in cui nulla si muove, nemmeno le figure umane. Eppure, stranamente, i suoi personaggi non hanno affatto un'aria congelata, sembra piuttosto che la stanza e tutto ciò che essa contiene siano stati immersi in una magica bonaccia da un misterioso sortilegio. La luce fredda e chiara del giorno che filtra da sinistra batte, con riflessi metallici, sulla veste azzurro vivo della modella, fa risplendere il lampadario di ottone e si annida nelle minuscole « gocce » sulla tenda in primo piano; è la sola fonte di azione del quadro, ma è più che sufficiente. E finalmente comprendiamo il significato del sortilegio: la luce ci rende consapevoli del miracolo della vista. Guardando questo quadro si ha l'impressione che ci abbiano strappato un velo dagli occhi, tanto le cose splendono di una bellezza e di una freschezza mai vedute. Durante la giovinezza Vermeer aveva imparato molto dai pittori della scuola di Utrecht, e, per tramite loro, è indebitato col Caravaggio. Ma la serena perfezione del suo stile ci

ricorda qualcun altro: Hubert e Jan van Eyck, i primi grandi « scopritori della realtà ». In un certo senso Vermeer porta a termine l'opera iniziata dai Van Eyck, ma è tuttavia un grande inventore. Trascurato fino a poco tempo fa, oggi è considerato il più moderno pittore del suo tempo in Olanda.

La Spagna e la Francia

In tutta l'arte secentesca vi fu solo un altro pittore assolutamente devoto alle meraviglie della vista come Vermeer: Diego Velázquez, il più grande maestro del barocco spagnolo. Anche Velázquez aveva subito l'influsso del Caravaggio e quando ottenne la carica di pittore del re di Spagna, conobbe Rubens e studiò le opere del Tiziano. Lo stile della sua maturità, però, differisce da quello di tutti i suoi maestri, e non lo si può « spiegare », come non si può spiegare lo stile di Vermeer. Quasi tutti i dipinti di Velázquez sono ritratti di personaggi regali e dovevano seguire una traccia ben definita ma, ogni tanto, l'artista dipingeva un quadro con maggiore libertà, come *Las meninas* del 1656 (figura 68). Lo si potrebbe chiamare anche « l'artista nel suo studio », perchè mostra il Velázquez in persona che lavora a una grande tela, probabilmente la stessa che ci sta davanti. Nel centro c'è la principessina Margarita, con le sue compagne di giochi e le damigelle d'onore. I suoi genitori, il re e la regina, sono appena entrati nella stanza, e la loro immagine si riflette nello specchio sulla parete di fondo, il che significa che i due augusti personaggi vedono la scena esattamente dal nostro punto di osservazione. In altre parole Velázquez

ha dipinto una « visione reale » del suo studio. Ma il re e la regina, nella realtà, avevano visto davvero *tutte* le cose che ci mostra il pittore? Erano stati colpiti, come noi, dalla morbida e ombrosa profondità della stanza? Avevano sentito la drammaticità del sole che inonda il primo piano? La pennellata di Velázquez, di primo acchito, può ricordare Frans Hals, ma poi la si scopre infinitamente più raffinata e sottile perchè il suo scopo non è quello di cogliere figure in movimento ma, piuttosto, il movimento della luce sulle figure. La luce, per Velázquez, è ciò che crea la forma e il colore: ecco perchè l'artista varia tanto l'illuminazione di un quadro: vuol scoprire fino a che punto le luci alterano le cose, fanno passare i colori di una veste dal tono « caldo » al « freddo » e la « sensazione tattile » di un tessuto dal ruvido al morbido. Se dovessimo scegliere un'unica opera per definire il « linguaggio » del barocco, difficilmente potremmo trovarne una più adatta di questa.

Passando dalla Spagna alla Francia, troviamo un gusto molto diverso, alla corte di Parigi. Re Luigi XIV amava farsi chiamare Re Sole perchè voleva che si sapesse che tutto, in Francia, dipendeva da lui, come la vita dipende dal sole. Voleva persino sindacare il modo di dipingere degli artisti francesi e lo faceva per mezzo dell'Accademia Reale, una scuola ufficiale per pittori e scultori. In passato i giovani artisti avevano fatto pratica nei laboratori degli anziani, e nel periodo barocco il sistema non era del tutto scomparso. Ma dopo il Rinascimento, come abbiamo visto, l'abilità tecnica e l'esperienza non bastavano più per fare un artista. Ci voleva anche una buona dose di scienza e di teoria, per cui alcuni



68 VELÁZQUEZ:
Las meninas
(Le damigelle
d'onore). 1656.
Museo del Pra-
do, Madrid.

maestri fondarono delle accademie private per insegnare queste discipline ai giovani artisti. All'Accademia Reale di Luigi XIV la pratica e la teoria si combinavano in un sistema di istruzione completa che aveva lo scopo di provvedere lo studente di uno standard riconosciuto di stile e di grazia. Il programma dell'Accademia Reale divenne il modello di tutte le accademie che seguirono, e ancor oggi se ne trovano le vestigia nelle scuole d'arte. Con tutto questo, il sistema non funzionò mai eccessivamente bene. In fondo il fattore più importante dell'arte è la fantasia, e della fantasia è piuttosto difficile fare una disciplina. Gli artisti sono, per natura, « indisciplinati », e di conseguenza i migliori si tennero sempre alla



TURNER: *La fregata*
« *Téméraire* » *rimor-*
chiata all'ultima di-
mora, 1838, Tate Gal-
lery, Londra.

BINGHAM: *Mercanti
di pellicce sul Mis-
souri*, 1845 circa. Me-
tropolitan Museum
of Art, New York.



HOMER: *Con la brezza*,
1873-76. National
Gallery of Art, Wa-
shington, D.C.



MANET: *Sulla barca*. 1874. Metropolitan Museum of Art, New York.

larga dalle accademie. Persino l'uomo sul quale si basava lo « stile ideale » dell'Accademia francese preferiva vivere a Roma, a una rispettosa distanza dalla corte.

Si trattava di Nicolas Poussin, il più grande pittore francese del Seicento. Guardando il suo *Ratto delle Sabine* (tavola a colori a pag. 121) è facile capire perchè l'Accademia lo considerava un esempio perfetto per i propri allievi. Il soggetto è un famoso episodio della storia romana. Nei primi tempi, a Roma, vi era grande penuria di donne, perchè la città era stata fondata da bande di avventurieri latini. I romani cercarono le mogli fra i sabini, un popolo confinante, ma gli uomini sabini non vollero saperne. Così i romani ricorsero a uno stratagemma: invitarono la tribù sabina al completo per una grande festa di pace e a un tratto piombarono armati sugli ospiti e portarono via le donne di forza. La scena, ovviamente, interessava Poussin perchè era drammatica e comprendeva azioni ed emozioni d'ogni genere. L'artista, però, pensava che bisognasse trattarla in maniera nobile ed eroica, quindi, invece di cercar di immaginare come si sarebbe comportata la gente normale in una situazione simile, modellò i suoi personaggi secondo gli esempi delle statue classiche e i maestri del Rinascimento romano (vedi l'*Eliodoro* di Raffaello, alla figura 43). Eppure Poussin era tutt'altro che cieco all'arte dei suoi tempi. Il movimento fluido del dipinto ci ricorda Rubens e la luce ha qualcosa della vivezza di quella del Caravaggio. Il disegno e la plasticità avevano, ovviamente, maggiore importanza della pittura, per Poussin — l'artista credeva che la forma fosse qualcosa di staccato dalla luce e dal colore —, tuttavia il *Ratto delle Sabine*

rivela un delicato senso del colore, e lo sfondo morbido e arioso sembra quasi veneziano. Il quadro, nel suo insieme, fa pensare a un artista che sapeva anche troppo bene quel che voleva. Lo stile di Poussin non era frutto del caso, nasceva da uno sforzo consapevole. Il suo scopo, a quanto pare, era un'arte del « giusto mezzo » in cui forma e colore, pensiero e sentimento, verità e bellezza, ideale e reale armonizzassero fra loro. Poichè richiedeva molta disciplina e autocontrollo, lo stile di Poussin era considerato più « insegnabile » di quello di altri grandi maestri. Poussin parlò molto del suo lavoro, nelle lettere agli amici e ai protettori. A volte analizzava un quadro spiegando minutamente che cosa aveva fatto e perchè: esponeva teorie e idee sulla pittura e sull'arte in generale, sempre sicuro che l'arte si potesse risolvere con il ragionamento come qualsiasi altro problema. Gli insegnanti dell'Accademia seguivano lo stesso metodo e « smontavano » un quadro come un macchinario. Uno di loro escogitò persino una specie di « tabella degli scrutini » dei grandi pittori di tutti i tempi, assegnando voti per la composizione, il disegno, il colore e l'« espressione » (e in questa materia il Caravaggio prese zero!). Tutto questo, naturalmente, non servì a far nascere un altro Poussin, eppure, ancor oggi, noi ne ammiriamo l'opera e ne rispettiamo gli ideali.

6.

VERSO LA RIVOLUZIONE

Quando pensiamo al diciottesimo secolo, gli avvenimenti che ci balzano alla mente per primi sono la Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione americana del 1776. Ricordiamo anche che fu quella l'epoca dell'Illuminismo, il periodo dei grandi pensatori, convinti che la ragione e il desiderio del bene comune dovessero ormai governare le vicende umane: una rivoluzione del pensiero che iniziò molti anni prima delle rivoluzioni politiche. Tutto questo è vero, ma rappresenta solo un aspetto del periodo. Accanto a questo fermento di idee, continuano, seguendo lentamente i loro processi di evoluzione o di involuzione, i motivi propri del Seicento: nella vita come nell'arte. Per una buona parte del secolo diciottesimo, infatti, le varie scuole nate nell'età barocca rimasero in vita senza violente soluzioni di continuità, volgendosi tuttavia a esprimere, sempre più chiaramente, l'elegante edonismo che fu l'altro volto di questo secolo. Sappiamo con quale facilità le nuove idee artistiche passavano ormai da un paese all'altro: non ci meravigliamo dunque se scopriamo tracce della pomposità di Rubens, del realismo dei maestri olandesi o dei severi ideali di Poussin in paesi che non sono i loro e in circostanze diverse.

In Francia i primi anni del secolo videro una trasformazione sbalorditiva del gusto del pubblico. Du-

rante il regno di Luigi XIV l'Accademia aveva governato gran parte dell'attività artistica del paese e il Re Sole aveva tenuto severamente d'occhio i suoi cortigiani. Quando finalmente il re morì, nel 1715, parve che l'intera corte francese andasse in vacanza. I nobili abbandonarono il Palazzo Reale di Versailles dov'erano stati costretti a vivere fino allora, si costruirono eleganti case private a Parigi e le fecero decorare da artisti che avevano rotto con l'antica tradizione accademica. L'idolo dei nuovi pittori non era più Poussin ma Rubens, che rappresentava tutte le cose altamente riprovate dall'Accademia: il colore, la luce, il movimento e uno schietto piacere di vivere. Antoine Watteau, che veniva dal confine settentrionale della Francia, vicino alle Fiandre, fu il primo e il più grande pittore del periodo che spesso viene chiamato rococò. In *Mezzettino* (tavola a colori a pag. 122) Watteau rappresenta il suo soggetto preferito, un personaggio del teatro popolare dei suoi tempi. La pennellata facile, fluida e i colori smaglianti rivelano, senza dubbio possibile, l'influsso di Rubens, sebbene a Watteau manchi la travolgente energia del grande fiammingo. Troviamo, invece, forme esili e delicate e un'atmosfera un po' triste e un po' gaia, che ricorda vagamente il



69 BOUCHER:
Pastore e pastorella. 1755. Museo del Louvre, Parigi.

Concerto del Giorgione (figura 44). Watteau però ha forzato la situazione: Mezzettino è condannato a fare invano la serenata alla sua bella, sia sulla scena, sia nella vita, e in lui riconosciamo un parente dei buffoni infelici sopravvissuti sino ad oggi negli spettacoli popolari come *I pagliacci*.

L'amore di Watteau per il teatro ci offre uno spunto per capire lo spirito della società rococò. Era, almeno per i nobili, un'epoca di commedia, in cui si fingeva che la vita fosse priva di preoccupazioni come quella dei pastori e delle pastorelle di François Boucher (figura 69), creature che vivevano in un mondo delizioso in cui le pecorelle non si smarrivano mai, permettendo ai guardiani di dedicare tutto il loro tempo ai giuochi d'amore. Maria Antonietta, l'ultima regina di Francia, si era fatta addirittura costruire nel parco di Versailles una fattoria modello, dove lei e i suoi amici giocavano a far la vita rustica quando erano stanchi della formalità della vita di corte.

Nel diciottesimo secolo, tuttavia, la pittura francese presentava anche un altro aspetto, che si rivelò particolarmente nei trent'anni che precedettero la Rivoluzione. Un aspetto, questo, che riflette la crescente importanza dell'uomo qualunque, del « cittadino » che nel 1789 avrebbe governato la Francia. Nel 1761, mentre Boucher riforniva ancora i nobili di pastori e pastorelle incipriati, Jean Baptiste Greuze dipinse *La sposa di campagna* (figura 70), un soggetto tratto dalla vita quotidiana del popolo, che gli ottenne le lodi di tutti i più grandi critici. Greuze aveva avuto una preparazione rococò, ma per *La sposa* si ispira al realismo dei pittori olandesi, quantunque avesse scelto il soggetto per ragioni assolutamente diverse. *La vigilia di san Nicola* di Steen (figura 67) ci sembra un avveni-

mento reale, osservato con bonario umorismo, mentre *La sposa di campagna* è « rappresentata » da un gruppo di attori. La sposa è troppo pudica, la madre troppo lacrimosa, il nonno troppo venerando per essere davvero convincenti. Ci accorgiamo che Greuze vuole toccarci il cuore ad ogni costo. « Ma guardate com'è sincera, questa povera gente! » ha l'aria di dirci. Tutto, nel quadro, aggiunge una nota a questo messaggio, persino i particolari che hanno l'aria di non entrarci affatto, come la gallina e i pulcini in primo piano: un pulcino se ne sta appollaiato da solo, su un piatto; ha lasciato la covata proprio come la sposa lascerà la sua « covata ». *La sposa di campagna* fu portata alle stelle come un capolavoro, e, stranamente, le lodi clamorose vennero dalle menti più « illuminate », dai sostenitori della « regola della ragione ». Costoro apprezzavano il fatto che tutto nel quadro di Greuze « significasse » qualcosa e che l'artista si appellasse al senso morale del pubblico anziché dargli semplicemente piacere, come i pittori rococò. Avevano dimenticato che una nobile morale non è sufficiente, da sola, a creare una grande opera d'arte.

Questo ce lo insegna la *Natura morta di cucina* di Jean-Baptiste-Siméon Chardin (figura 71). Il significato è parallelo a quello del quadro di Greuze, ma Chardin riesce a farci accogliere la sua tesi senza recite e senza prediche. Anche lui ammirava la pittura olandese e il suo quadro deriva dalle prime nature morte come quella di Willem Claesz Heda (figura 66). Ma, invece di ritrarre piatti d'argento e coppe di vetro soffiato, l'artista francese ha riunito qualche semplice e robusto arnese da cucina, un po' di carne cruda e di pollame, le solite cose di casa della gente qualunque. Chardin ha sentito tanta bellezza in questi oggetti



70 GREUZE: *La sposa di campagna*. 1761. Museo del Louvre, Parigi.

quotidiani, e li tratta con tanto rispetto e comprensione che questi, improvvisamente, assumono l'importanza di simboli di un modo di vivere. Chissà come, il suo quadro tranquillo e modesto ha tutta la dignità e la semplicità che Greuze aveva cercato, invano, di infondere ne *La sposa di campagna*. E questo avviene perchè Chardin ci parla con il linguaggio del pittore, cioè con la luce, il colore e la forma, anziché prendere a prestito il linguaggio del palcoscenico.

Durante quegli anni, molti francesi nutrivano una grande ammirazione per l'Inghilterra. Gli inglesi, nel diciassettesimo secolo, avevano attraversato un periodo di rivoluzioni politiche: avevano costretto il re a cedere la maggior parte dei poteri al parlamento e l'« inglese qualunque » aveva già, per quanto limitata, la possibilità di esprimere la propria opinione alla Camera. Come risultato l'Inghilterra suscitò l'invidia di tutte le nazioni europee. La sua ricchezza cresceva rapidamente, le colonie prosperavano e la flotta e la marina mercantile britannica dominavano i mari. E, ultima cosa ma non meno importante, gli inglesi comin-

ciavano a sostenere una parte di primo piano nelle arti figurative.

Dall'epoca della Riforma, in Inghilterra si era dipinto poco e quasi solo ritratti, e gli artisti più notevoli erano stati stranieri: Holbein, tedesco, sotto Enrico VIII, e, più avanti, pittori olandesi e fiamminghi. Anche nel diciottesimo secolo, quando i pittori inglesi ritornarono alla ribalta, l'unico genere sul quale potevano contare per guadagnarsi il pane con una certa regolarità erano i ritratti. Molti di loro, però, come attività secondaria, dipingevano anche altri soggetti che pian piano riuscirono ad affermarsi in Inghilterra. Fra i nuovi pittori troviamo William Hogarth al quale, come ai maestri olandesi della pittura di genere, interessavano in particolare le scene realistiche della vita quotidiana. Hogarth, però, dava una punta satirica ai suoi quadretti e li riuniva in serie che raccontavano una storia in varie « puntate ». Il suo senso dell'umorismo, la sua freschezza e lo spirito d'osservazione sono evidentissimi nel delizioso ritratto dei *Bambini Graham* (tavola a colori a pag. 123) che, nonostante la pennellata più disinvolta e i colori più vivi, ricorda Jan Steen. Il quadro, naturalmente, non vuol essere una scena di genere. Dagli eleganti costumi possiamo supporre che i genitori dei piccoli fossero piuttosto facoltosi: probabilmente si aspettavano che l'artista dipingesse un ritratto molto formale, con pose prese a prestito dagli adulti. Hogarth li ha accontentati, ma ha trovato anche modo di mitigare la rigidezza del gruppo. Le due bambine, ce ne accorgiamo benissimo, si divertono un mondo a giocare alle signore e sulla destra il pittore ci racconta un piccolo aneddoto: il ragazzino fa suonare il *carillon* per l'uccellino in gabbia, ma un grosso

gatto è balzato sullo schienale della sedia, e il povero uccellino è così spaventato dal suo sguardo famelico che invece di cantare sbatte le ali e stride.

Anche il più famoso ritrattista inglese del diciottesimo secolo, Thomas Gainsborough, aveva una attività secondaria: dipingeva splendidi paesaggi. Nel suo *Robert Andrews e sua moglie* (figura 72) il panorama ha la stessa importanza dei modelli. Il cielo greve di nuvole ricorda i paesaggi olandesi (vedi figure 64 e 65), ma qui le forze della natura sono più miti, non hanno un'aria tanto minacciosa. La terra appartiene al nobile signore di campagna e a sua moglie, e i due, in un certo senso, appartengono alla terra. Gainsborough ci fa sentire il fascino di una vita di campagna autentica, non fittizia, come quella di Boucher.

Le colonie nordamericane, ormai, erano divenute abbastanza « adulte » da produrre dei buoni pittori. I due più dotati, però, non rimasero in patria quanto bastava per vedere l'America diventare maggiorenne. Benjamin West, un quacchero della Pennsylvania, e



71 CHARDIN:
Natura morta
di cucina. 1735.
Museum of Fi-
ne Arts, Boston.



72 GAINSBOROUGH: *Robert Andrews e sua moglie*. 1748-50, National Gallery, Londra.

John Singleton Copley, di Boston, andarono a Londra qualche anno prima della Rivoluzione americana, e in Inghilterra ottennero tanto successo che vi si stabilirono per sempre. West divenne persino pittore di corte di re Giorgio III e presidente dell'Accademia Reale di Pittura. Quest'Accademia era impostata sui principi di Poussin, ma i suoi ideali erano meno rigidamente classici, anzi, erano abbastanza larghi per accettare l'arte di Rembrandt. Il ritratto del *Colonello Guy Johnson* di West (figura 73) è immerso in una luce di calore rembrandtiano, per quanto sia privo della forza espressiva del maestro olandese. I personaggi, poi, hanno un atteggiamento consapevolmente eroico, come se fossero antichi romani, mentre i costumi e tutti gli altri particolari d'abbigliamento sono riprodotti fino al più piccolo dettaglio. Il colonnello Johnson fu uno dei primi sovrintendenti americani agli affari indiani e nel quadro appare in compagnia di un amico fedele, Thayendanegea, che ha molto l'aria del « pellerossa dal nobile cuore ». West doveva essere molto fiero delle sue origini americane, perchè insiste sui particolari di vita di frontiera (ivi compreso l'accampamento indiano a sinistra) che nessun europeo poteva conoscere così bene.

Lo stesso senso di avventura si ritrova, ancora più immediato e vigoroso, in *Watson e lo squalo* di Copley (figura 74). Il quadro si basa su quanto raccontò Watson in persona, il quale nel porto dell'Avana ebbe una raccapricciante esperienza che gli costò una gamba, prima che i suoi compagni riuscissero a issarlo a bordo della barca. Naturalmente la scena non si svolse precisamente così, ma Copley non aveva intenzione di ricostruirla nei particolari: voleva conferirle il massimo possibile di drammaticità, e si servì di tutti i trucchi dell'arte barocca per raggiungere il suo scopo. Il Caravaggio stesso non avrebbe potuto calcolarne meglio il « tempo ». Eppure la fantasia che dà vita al quadro ha il fascino del nuovo mondo e non del vecchio.

La Rivoluzione americana scoppiò più o meno per le stesse ragioni che più tardi avrebbero fatto scoppiare la Rivoluzione francese: tasse troppo alte im-



73 WEST: *Il colonnello Guy Johnson*. 1775 circa. National Gallery of Art, Washington, D.C.



74 COPLEY: *Watson e lo squalo*, 1778. Museum of Fine Arts, Boston.

poste da un governo in cui il popolo non aveva voce in capitolo. Il re di Francia, fatto piuttosto ironico, aiutò gli insorti perchè vedeva nella loro lotta per la libertà una buona occasione per indebolire la potenza inglese; ma il loro successo fu forse l'ultima goccia che fece traboccare il vaso della sua precaria situazione politica. Da un pezzo in Francia si attaccava il governo, debole e corrotto, e si criticavano le classi privilegiate. Ne vediamo i segni ne *La sposa di campagna* di Greuze (figura 70), in cui l'onestà e la bontà dei poveri vogliono mettere in risalto la decadenza morale degli aristocratici. Altri pittori andarono ancora più in là e illustrarono le storie degli eroici difensori della libertà di Atene e di Roma cercando di istillare nel pubblico l'idea di « o la libertà o la morte ». Persino lo stile di questi quadri portava un messaggio morale. Si basava sul severo stile « ideale » di Poussin, di derivazione classica, in un implicito rimprovero per i pittori come Boucher, ispirati a Rubens, semplici edonisti, che non avevano niente da

dire (fu in quest'epoca che « barocco » e « rococò » entrarono nell'uso come termini spregiati). I pittori anti-rococò erano molto più rigorosi di Poussin nella loro fedeltà all'arte antica, tanto che oggi li chiamiamo neoclassici. Come gli artisti rinascimentali avevano favorito la nascita di una nuova era in campo scientifico, i neoclassici contribuirono ad aprire la via alla nuova era politica che ebbe inizio con la Rivoluzione francese.

Il più importante pittore neoclassico fu Jacques Louis David che partecipò attivamente alla Rivoluzione e ne divenne il pittore ufficiale. La sua *Morte di Marat* (figura 75) è un omaggio alla memoria di un eroe della contesa. David affronta l'argomento con profonda commozione e crea un capolavoro da una scena che avrebbe messo in imbarazzo molti artisti di « calibro » minore, perchè Marat venne assassinato nel



75 DAVID: *La morte di Marat*, 1793. Museo Reale di Belle Arti, Bruxelles.

bagno. A Marat piaceva scrivere così, con una tavola di legno posata sui bordi della vasca, per scrivania. Un giorno la giovane Charlotte Corday entrò all'improvviso nella stanza, gli porse un biglietto personale e, mentre Marat leggeva, gli affondò un coltello nel petto. Quali che fossero le ragioni di Charlotte — e Marat era odiato da molti — David ci fa sentire che non si tratta di un delitto qualunque, ma quasi della morte di un santo che immola la vita per la sua fede: un santo di carne e ossa, come quelli del Caravaggio.

7.

L'ERA DELLE MACCHINE

La Rivoluzione francese aveva sostituito il re con un governo repubblicano, ma la repubblica durò solo dieci anni. Prima della fine del secolo la Francia era di nuovo governata da un solo uomo. Napoleone Bonaparte era salito al potere come capo dell'esercito repubblicano quando la Francia era stata attaccata dalle nazioni vicine, preoccupate che la parola d'ordine della Rivoluzione — « libertà, uguaglianza e fraternità » — si diffondesse anche da loro. Il genio militare di Napoleone sbaragliò tutti i nemici, all'infuori dell'Inghilterra. Mille anni dopo Carlomagno, Bonaparte si autoelesse imperatore. Ma dieci anni più tardi, nel 1814, il suo esercito fu sconfitto, e Napoleone venne fatto prigioniero dalle forze alleate dell'Inghilterra, della Germania e della Russia.

Napoleone è una tipica ironia della storia. Per sconfiggerlo, gli altri paesi dovettero accettare gran parte delle idee rivoluzionarie di cui avevano tanta paura. Napoleone infatti non aveva annullato le conquiste della Rivoluzione: se ne era semplicemente servito per i propri fini. Il suo fu il primo esercito moderno: un contingente di cittadini-soldati, mossi dal senso del dovere patriottico. I suoi nemici, che da principio l'avevano combattuto con milizie mercenarie, dovettero a loro volta creare eserciti nazionali. Ma, dopo aver chiesto ai popoli un sacrificio di questa portata, si ac-

è meno artistico perchè Dali ha accettato l'« aiuto » delle macchie d'inchiostro. Semmai ci dimostra che la nostra fantasia funziona ancora come ai tempi in cui gli uomini preistorici vedevano animali nelle protuberanze sulle pareti delle caverne: soltanto le cose che immaginiamo e il nostro modo di esprimerle nei dipinti sono cambiati. E la storia della pittura è la storia di questi mutamenti.

24 giugno 1965

INDICE

	<i>pag.</i>
1. COME NACQUE LA PITTURA	5
I dipinti magici degli uomini delle caverne	6
Dipinti per i morti: gli egizi	10
Dipinti per i vivi: Creta	18
Pittura greca e romana	19
2. IL MEDIOEVO	27
Il primo Medioevo in Occidente	35
L'arte gotica	41
3. ESPLORAZIONI E SCOPERTE	52
Il tardo-gotico	53
Gli albori del Rinascimento in Italia	63
4. L'ERA DEL GENIO	82
Il Rinascimento in Italia	83
Il Rinascimento nel Nord	95
Il manierismo	109
5. IL TRIONFO DELLA LUCE	114
Italia e Fiandre	116
L'Olanda	126
La Spagna e la Francia	138
6. VERSO LA RIVOLUZIONE	147
7. L'ERA DELLE MACCHINE	159
Il romanticismo	163
Realismo e impressionismo	169
I postimpressionisti	185
8. LA PITTURA DEL NOSTRO TEMPO	195
L'espressionismo	197
L'astrattismo	211
L'arte di fantasia	218