

VARIETÀ

I CARRACCI

E LA CRITICA D'ARTE NELL'ETÀ BAROCCA.

I.

Si sa che, in sostanza, dominò ancora nel Seicento il pensiero sull'arte quale, attraverso la Poetica di Aristotile desunta da trattatisti superiori, anche medievali, saturatasi di concetti medievali e religiosi, era stato ripreso e svolto nel Rinascimento. Nel Seicento, la teoria sull'arte non ebbe quasi nessuna originalità e si limitò a sviluppare e rafforzare la concezione umanistica dell'arte come bella forma, indirizzata al diletto. Il passo maggiore in questo senso fu appunto l'approfondimento di questo concetto: arte = diletto, per cui le due concezioni ancor medievali dell'essenza o valore dell'arte come allegoria e la cosiddetta teoria pedagogica del bello (ereditata questa anche, con diverso contenuto, dalla classicità, unitamente alla dottrina rettorica e regolistica o canonica) vennero sempre più recisamente scartate, per sostituirvi una sempre più viva attenzione e interesse all'arte in quanto arte « in sè stessa, nel suo proprio e particolare diletto, dove bisognava cercarla: nel diletto dell'imitazione, del verisimile, o della fantasia o della bellezza, o altro che fosse e comunque si chiamasse » (Croce). Si tendeva, come si vede, a impadronirsi, con mezzi ancora incerti e inadeguati, del concetto di una relativa autonomia dell'arte.

Non che non sopravvivessero nel Seicento i residui, e vivaci, delle vecchie dottrine: un ritorno alla teoria pedagogica, con contenuto religioso e controriformistico ripreso dalle dottrine contemporanee della Chiesa, si nota già superficialmente nel Vasari, ma come motivo profondo in un artista non piccolo: l'Ammannati, e in uno grande: il Puntorno; ritorna frequente ad animare la materia vasariana del *Riposo* di R. Borghini; non ne è esente F. Zuccaro nè A. Gilio da Fabriano, informa di sè i trattati del Possevino, quello che insieme composero il gesuita p. Ottonelli e Pietro da Cortona, e quello che, non senza esterne influenze sulla contemporanea pittura del Nord-Italia, compose più tardi F. Borromeo, « autore delle leggi-capestro nel *De Pictura Sacra* » ma anche « critico d'arte libero sereno nel *Museum* » (Longhi).

Continuarono in gran parte le vecchie dispute (ormai quanto lontane dall'Alberti e da Leonardo che l'avevano mosse, ambedue per giustificare la coscienza gelosa e aggressiva che ebbero della loro arte): sulla preminenza fra scultura e pittura, fra disegno e colorito; la dottrina dell'imitazione dell'antico, della proporzionalità e adeguazione al soggetto, dell'imitazione della natura nelle due accezioni che si precisarono nell'età manieristica (nel campo della letteratura delle arti plastiche specialmente per merito del Vasari, dipendente in tutto questo dal Castiglione, dal Varchi e dal Borghini): la prima, più comune e meno feconda, e d'origine platonica, per cui la Natura (e di questa la *bella* natura, come realtà e cose belle) deve essere riprodotta possibilmente senza residui, e, poichè contiene in sè il valore dell'arte, è anche la eterna misura e giudizio di questa; la seconda, di temperie più umanistica, fondata sopra un concetto elevato, per quanto generico, della individualità creatrice, per cui l'uomo è affermato imitatore della Natura in quanto esso opera appunto in modo simile ad essa Natura, cioè crea: l'uomo diventa « similitudine di mente divina » (Vasari), « seconda Natura » (Michelangelo).

Questa attenzione all'uomo, alla sua attività creatrice, sia pure psicologicamente e atomisticamente intesa, si continua nel Seicento, con le stesse caratteristiche che aveva avuto nel capostipite Vasari; ma lo spirito di ricerca scientifica e il forte assillo della storia intesa non più come esemplificazione di una concezione o di un asserto personale, ma come narrazione obiettiva di verità documentariamente certe, che si ebbe in Italia nel Seicento, precisarono e purificarono questa eredità cinquecentesca: accanto alle biografie, attendibilissime e documentate il più possibile esattamente (Baglione, Mancini, Passeri), assai lontane, nel presentare realisticamente e obiettivamente le figure degli artisti narrati, dagli « Elogi » di un secolo prima, ed anche dalle *Vite* « ideali » del Vasari sorgono i *Cataloghi*, le *Notizie*, le *Guide* (notevolissima quella ad es. del Titi), le raccolte infine di *Lettere artistiche* e di documenti; e insomma parallelamente alla esatta definizione psicologico-biografica degli autori, si perfezionava in mano dei letterati e degli eruditi, la ricerca filologica, come dimostrano le *Vite* del Baldinucci.

Si noti però che in tutti questi scrittori di *Vite* e di *Ritratti* di artisti, la narrazione biografica non era sempre, come si crede, staccata dalla valutazione dell'arte, cioè l'arte era ancora, come nel Vasari, esternamento della biografia, documento per la descrizione del carattere, sul quale verteva in genere l'interesse dello scrittore. Non è meno vero che in questi scrittori, ma segnatamente nei posteriori (es. Bellori), si trovano elementi di gusto dell'opera d'arte per sè stessa: ma vedremo fra breve a chi ed a che cosa è dovuta questa novità, e in quanto e come possa essere legata alla mentalità e alla cultura di questi letterati che s'interessavano di artisti. Quello che si vuole affermare, una volta per sempre, e che è inutile provare, tanto è facile il rendersene conto, è che in questi uomini di lettere (si badi, anche quando erano pittori: chè letterari e-

rettorici erano la loro formazione e i loro problemi) manca quasi sempre (in maniera sistematica e metodologica *sempre*) l'interesse e l'attenzione per l'opera d'arte figurativa in quanto tale, nei suoi propri valori di espressione (mentre gli artisti, segnatamente nell'età manieristica — periodo 1520-1585 —, come Raffaello, Michelangelo, Bronzino, Puntormo, Parmigianino, ebbero chiara, criticamente, l'idea dei valori figurativi come valori di espressione individuale e di storica cultura artistica); ed anche quando, sporadicamente, compaiono in questi scrittori apprezzamenti, cosiddetti di « gusto », su quel sistema di colorire, su quella impressione di movimento, su quella sintesi compositiva, questi sono quasi sempre fatti in funzione e a spiegazione di quel carattere descritto; si perpetuano in questi autori espressioni note: « fierezza terribile, soavissimo componimento, ordine, grazia, difficoltà, crudezza etc. », e poi, con accento anche più precisamente barocco, « le vivezze, gli spiriti, le novità, le invenzioni, le suttilità, gli augumenti, i capricci, le macchine » etc. Il Croce mette in evidenza il sorgere, insieme al concetto di « ingegno », (spazzata via la indeterminatezza che questo concetto aveva avuto nel '500 e nel Vasari: di ingegno o genio inteso come « attività » genericamente produttrice od escogitatrice, e precisatolo ora come attività creatrice d'arte, di poesia, e distintolo col nome di *immaginazione* o *fantasia*) dei paralleli: *gusto, senso, sentimento, buon giudizio* etc. e della persuasione che l'arte e il giudizio dell'arte appartenessero a una speciale facoltà, ad uno speciale atteggiamento dello spirito, il quale però, avendo ancora da nascere il concetto di unità dello spirito e quindi di filosofia dello spirito, non ancora si sapeva distinguere dalle altre forme di attività spirituale ed era quindi spesso nella sua natura oscuro, contraddittorio, arbitrario all'apparenza, come è ogni esigenza che non si sa o non si può ancora adeguatamente teorizzare.

Ma anche qui bisogna notare un fatto che è sfuggito a quanti di questa parte della storia della critica artistica hanno trattato: che lo svolgimento e il concreto valore e vigore di questi concetti così importanti, tali che saranno ancora problemi vitali e significativi per l'estetica e la critica romantica, non può cercarsi se non nei teorici e trattatisti dell'arte, e nella critica letteraria (anche qui parzialmente, cfr. Croce). Ma, ove si scenda a considerare la letteratura cosiddetta critica sull'arte figurativa, ci si accorgerà facilmente di essere, in complesso, di fronte a questo tipico fenomeno: la proiezione della letteratura sull'arte; quando cioè si cerca qualche motivo realmente critico, una reale pratica, metodologia del gusto, il rendersi conto dell'espressione peculiare o della personalità di qualche artista, si vede che questa è considerata nel suo lato di descrittività caratteristica e psicologica (forte interesse ereditato dal soggettivismo cinquecentesco e che durerà fino al Winckelmann), non come valore, di cui, teoricamente, si è già arrivati a riconoscere il solo diritto ad essere soggetto della critica. E quando questa esigenza di valore, di giudizio, di discriminazione e descrizione dell'arte esiste, essa

è talmente impregnata, nell'intelletto di questi letterati, della teorica nata specialmente per la poesia, che il valore delle arti plastiche viene individuato e capito come valore letterario e descrittivo o rettorico, e il conseguente giudizio si configura come riconoscimento del possesso da parte dell'artista di maggiore o minore « scienza » « cultura » « invenzione » « dottrina », esplicitamente letterarie. Pensiamo a tutti i letterati che si occuparono d'arte dopo il magnifico letterato Vasari: l'Armenino, il Lomazzo, lo Scannelli, il Bisagno, il Borghini, lo Zuccaro — ricorda il suo « *ritrarre le cose più belle e più dotte* » — e includiamo nella considerazione fatta sopra gli scrittori più propriamente barocchi quali appunto Baglione, Passeri, Pascoli, Mancini, Pio, fino al Baldinucci, Lioni, De Dominicis, per non parlare degli stretti eruditi locali come il Ridolfi a Bologna e il Celano a Napoli e i panegirizzanti come il frate Resta. Non può aver luogo, se non in senso empirico ed immediato, la partizione che, ad esempio, Dresdner e Schlosser fanno fra *Künstler* che scrivono d'arte con un supposto esclusivo interesse artistico, e *Kunstliteraten*. In sostanza, cosa rende di più e di meglio il Vasari rispetto al Doni od all'Aretno? Il Dresdner, poi, vedrebbe nell'età manieristica e barocca lo svolgersi di un *Kampf* fra gli artisti e il *Laienurteil*, sul tipo di quello così ben descritto dal Fontaine, che fu formulato in Francia intorno al tempo 1709-1747, fra Accademia e Amatori, e che culminò nel motto del letterato Dezaillier-Dargenville: « *Le public est l'arbitre souverain du mérite et des talents de l'artiste* »; questo dice per la constatazione che fino al Vasari all'incirca i soli artisti spiegano la loro arte, mentre contemporaneamente e dopo questo sono i letterati ad occuparsene quasi esclusivamente, col risultato che si fa sempre più forte la lontananza fra artisti e pubblico, così uniti in spirito nei secoli XIV-XVI. Se il Dresdner si fosse più preoccupato del vero senso della vita culturale del tempo che narra, e ne avesse meglio considerato gli indirizzi teorici e gli interessi critici, non sarebbe incorso in questo errore.

Di più: neppure il Bellori (1672), il più originale di tutti, se non il più acuto biografo quello che più ha presenti interessi vivi di cultura artistica e ha talvolta sveglio e preciso il senso figurativo delle opere che considera, riesce a collegare in qualche modo, a vitalizzare nella biografia le impressioni di gusto e i giudizi particolari che cava talora con finezza e penetrazione dalle opere; e si comprende come egli, riportando alla biografia di temperamento questi « modi dell'operare », li abbassi in certo modo a tecnica, a mezzi materiali di una rappresentazione il cui valore è dato dalla *idea* o *intelletto* o *dottrina* del pittore.

Vale la pena di analizzare questo scrittore un po' meglio. Si è affermato (Croce, Schlosser) che egli fu il primo ad avere il senso del valore artistico, cioè a mettersi da un punto di vista interno alla personalità che tratta. Egli dice che il Baglione e gli altri scrittori, « confondendo le cose humili con le più degne », scrissero le vite di tutti coloro che al loro tempo « usarono il pennello, lo scarpello, collocarono sasso di

architettura »; sicchè il Baglione potè trovare, nello spazio di 50 anni fra papa Gregorio XIII e Urbano VIII, all'incirca duecento artisti, dei quali egualmente son cantate le lodi: per suo conto invece il Bellori afferma alto che pochi veramente artisti la natura produce e di quei pochi e significativi bisogna narrare e descrivere le opere. Ma come egli sia lontano da una considerazione veramente intrinseca del valore artistico, lo si vede dalla programmatica subordinazione che di questo vien fatta agli schemi tradizionali (sostanzialmente gli stessi del Vasari e dello Zuccaro fino al Baglione) che egli accetta: l'*imitazione ideale*, la considerazione « letteraria » della qualità artistica dell'ingegno del pittore (le *peintre-philosophe* del suo amico Pussino, ripreso da un motivo comune e fortunato degli artisti teorizzanti italiani della fine del '500, come Vincenzio Danti, il Lomazzo, lo Zuccaro etc.), il canone quantitativo da eclettico raffaellista. Riassumendo, ecco il programma: « Mi sono però contenuto nelle parti di semplice traduttore, et ho usato li modi più facili, e più puri (questa è per il Vasari, biasimato per la fantasia arbitraria con cui deforma biografie ed opere d'arte!), senza l'aggiungere alle parole più di quello che concedono le proprie forme; rappresentando l'*inventioni* e l'*artificio*, acciò che si sappia quale si fosse l'*ingegno* di ciascuno, e serva di *esempio* ciò che in loro fu più commendabile ». Il più commendabile è l'essersi conformato agli schemi enumerati. Senso del valore relativo, quindi, se poi pensiamo chi sono i *grandi* artisti proposti ad *esempio*: Agostino e Annibale Carracci, Domenico Fontana, il Duquesnoy, il Pussino, il Rubens, il Domenichino, il Lanfranco, il Cortona, il Van Dyck, l'Albani, il Maratti. Fra questi, spaesato e incompreso, sta il Caravaggio, messo lì, in fondo, come cane da guardia della meramente icastica imitazione del « naturale » o *vero*, parte subordinata della imitazione ideale: si afferma — e l'idea farà frutto, attraverso Félibien, Roger de Pyles, Mengs etc. fino al Burckhardt! — che l'arte del Caravaggio (compresa com'è solo come intenzione di riforma e come programma) è in fondo da considerare e da includere (come lato per sè invalido e artisticamente incompleto) nella riforma più generale e profonda dei Carracci, per mano dei quali avvenne la « restaurazione della pittura ». Di più: si eguaglia Michelangelo da Caravaggio al Cavalier d'Arpino!, considerati come realizzatori rappresentativi ognuno dei due elementi la cui sintesi offre il giusto criterio dell'arte: l'imitazione ideale, di cui è fatto sublime e irraggiungibile esempio Raffaello: « quella ultima perfezione la quale in Raffaele si ammira ».

Del Caravaggio e del Cavalier Giuseppino si parla così: « il primo copiava puramente li corpi, come appariscono agli occhi, il secondo non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'instinto », ambedue « in eguale ammirazione e in esempio »! E per il Caravaggio, per il quale e per i seguaci adoperò il termine *Naturalisti*, di poi sempre usato per classificarli, ripete: « fu troppo naturale, dipinse i simili, e 'l Bamboccio i peggiori » e « parve che senz'arte, ciò che a dire è stu-

pendo, emulasse l'arte ». Evidentemente egli non poteva menar per buono al Caravaggio l'esser egli così distante, anzi nemico di tutti quelli artefici cari al suo cuore teorico, che realizzavano così bene il suo ideale del pittore, che avevano la sua istessa « idea della pittura ». L'Albano, il Domenichino, il Pussino, dei quali raccoglieva opinioni, sentenze, giudizi, teorie, erano come lui *dotti*, esperti disputatori di arte poetica, conoscitori delle più aspre dottrine, sulla scorta delle quali operavano e insegnavano ad operare; come lui conoscitori e giudicatori delle maniere pittoresche e analizzatori sottili di quelle.

Al Domenichino risale la partizione belloriana (che passerà poi nella critica francese del '700) delle scuole Romana, Toscana, Lombarda e Veneziana, e la descrizione dei loro caratteri distintivi: « La scuola Romana, della quale sono stati li primi Raffaello e Michelangelo, ha seguitato la bellezza delle statue, e si è avvicinata all'artificio degli Antichi. Ma li pittori Venetiani, et della Marca Trivigiana, il cui capo è Tiziano, hanno più tosto imitato la bellezza della Natura, che si ha davanti agli occhi. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi è stato imitatore della natura quasi maggiore, perchè l'ha seguitata in un modo tenero, facile et ugualmente nobile, e si è fatta una sua maniera da per sè. Li Toscani sono stati autori di una maniera diversa dalle già dette, perchè ha del minuto alquanto e del diligente, e discopre l'artificio: fra essi eccellentissimi sono Leonardo da Vinci et Andrea del Sarto Fiorentino » (dal discorso sulla Pittura del Domenichino, in Bellori, *Vite*, 316). Dal Pussino invece eredita l'idea che la pittura debba essere « rappresentazione dell'humana attione », l'apprezzamento delle statue antiche e l'affermazione del valore loro come canoni d'arte perfetta. Dall'Albani, dal Domenichino, dai Carracci molti giudizi d'indole esplicitamente pittorica. Quest'ultimo fatto specialmente è assai importante, perchè rivela l'identità di problemi, di interessi, di tendenze e, come vedremo, di attività, che il Bellori aveva coi suddetti pittori accademici.

Ognuno vede di quanto dunque si debba limitare e ridurre il « senso del valore » attribuito al Bellori, che è in lui, come in tutti, generico e subordinato a una quantità di preconcezioni. Bisogna aspettare che la critica si svolga, in seno all'idealismo, perchè possa venir fuori, rispetto agli artisti, il problema del loro valore puro.

Non neghiamo però, per questo, quei giudizi particolari, quelle impressioni di gusto, le quali, vivacemente seppure isolatamente e senza fusione con l'interesse dominante del biografo, si trovano disseminate nelle opere non solo del Bellori, ma anche del Baglione, del Mancini, del Passeri, e soprattutto, in maniera più organica e continua, nel Boschini (1660-1671), che le trasmetterà allo Zanetti (1770). Realmente, Bellori e Boschini possono essere posti sullo stesso piano in quanto ambedue, e specialmente il secondo, portano il fuoco della loro attenzione sulle opere e sulla interpretazione di queste, più che sulla biografia di temperamento. E delle opere considerate cercano di spiegare la bellezza

ed il pregio, anche se limitatamente — più nel Bellori e meno nel Boschini — al loro schema teorico-letterario. In sostanza, coi pregi e i difetti, era loro comune il programma (cfr. con il succitato del Bellori) così enunciato dal Boschini: lo scrittore d'arte deve fare due cose: « la prima, che è la più essenziale, il saper intendere il buono e distinguerlo dal non buono; la seconda il conoscere, per così dire, il *carattere* degli autori, cioè a dire la maniera dell'operare ». E questa impostazione critica ci riconduce pari pari al Vasari, che enunzia le stesse cose quasi con le medesime parole (cfr. Vasari-Milanesi, I, 105): impostazione la quale, ad litteram, sarebbe sostanzialmente accettabile anche oggi, come vuole il Croce, ma che rivela la sua debolezza quando se ne consideri il reale valore storico: lo stile inteso come esternamento del carattere psicologico, e giudicato secondo un canone fisso e arbitrario. Qual'è però la grande novità contenuta negli scritti di questi due autori specialmente, e che non è possibile scorgere nelle loro esposizioni di principio? Questa novità è stata o non vista, o scarsamente; sempre mal compresa per non averla voluta svolgere storicamente, ciò che stiamo per fare.

C'è nel Bellori una frase di programma, a cui non si è prestata adeguata attenzione: « havendo la pittura il suo diletto nella *vista*, che non partecipa se non poco all'udito »; cioè non si può esaurire in un discorso rettorico, nè farne dipendere (come finora s'era creduto di potere), ciò che è peculiare all'arte pittorica e irriducibile ad altri valori (ad es. letterario): il valore *visivo*. (Pref. alle *Vite*, 1672). Questa frase, che non entra come parte costitutiva nel programma teorico-critico belloriano, è a sua volta l'esponente generale, la formula della parte migliore, più nuova più feconda, delle *Vite*. Che cosa si afferma qui? La necessità della considerazione « visiva », « figurativa » delle opere d'arte, e l'insufficienza della esegesi letteraria e biografica a coglierle nel loro vero significato, che solo si rivela attraverso l'occhio, cioè mediante l'analisi visiva. Solo in questa nuova visuale acquistano un significato più profondo e finora insolito le parole *artificio*, *gusto* ed *ingegno*; anche se, come si vede, fuori della coscienza del Bellori, il quale non ha saputo collegare, mettere in relazione questo contenuto nuovo colla vecchia forma teorizzante e rettorica, e neppure si è posto il problema di giustificare l'una cosa nell'altra. Coesistono soltanto, giustapposte (cfr. il modo tutto visivo con cui nelle « *Vite* » sono condotte le analisi della maniera di molte opere, di artisti diversi, e l'acume con cui si sanno indicare le derivazioni stilistiche; esempi: pag. 109, analisi dei valori pittorici presenti nella *Comunione* di S. Girolamo di Agostino Carracci; pag. 173 definizione dello stile del Correggio; pag. 121 e pagg. 247-48, sullo stile del Rubens; pag. 289, sulle opere del Domenichino, di cui, chiaramente, è notata la nullità pittorica mentre si afferma che l'unico suo pregio — questo è però riconosciuto come altissimo — sta nell'*invenzione*, nella *dottrina* e negli *affetti*; la precisione con la quale, sulla scorta dell'Albani, si rende conto del *cumulo* delle maniere fatto dai Carracci, etc.). Ma la novità era scritta e

operava. Il ravvicinamento al Boschini (1613-1678) chiarirà anche meglio il valore e la peculiarità di questo nuovo indirizzo di analisi artistica. Se si esaminano (v. Lopresti) la *Carta del navigar pitoresco e le Ricche Miniere*, si trova in lui lo stesso distacco già notato tra forma teorica e gusto. Il Vasari è seguito e ammirato nei suoi giudizi, Pietro Libéri e il cav. d'Arpino sono interlocutori giudicanti e magnificati. Le solite lodi generiche dell'*ingegno* accompagnano senza discriminazione i più diversi artisti del Seicento: Saraceni, Spagnoletto, Carracci, Guercino, Reni, Cortona, Strozzi, Cambiaso; la materia tradizionale dei giudizi letterari sull'arte è largamente rappresentata. Esempi: la lode della *diligenza* e dell'*osservanza* delle regole:

lu xe in la diligenza el diligente,
lu xe l'osservator de l'osservanza;

la definizione della pittura, generica e inconcludente (« l'è de tute le cose el vero esempio.... e se pol dir seguò, che l'è della virtù l'unico esempio »); il rispetto per l'*anatomia* e per il *naturale*:

la xe la notomia de la pitura
ma la xe senza carne e senza pele
Perchè a chi vuol formar figure bele
ghe vol la morbidezza de *natura*.

.

«... poichè la pittura vuol essere rappresentata tenera, pastosa, e senza terminazione, come il naturale dimostra »; la partizione della pittura in disegno, colorito, invenzione. Ma accanto a queste affermazioni se ne trovano altre che formano contrasto e rivelano tutta una nuova organizzazione e sistema di giudicare. Quando, per esempio, si trova affermato, fuori dell'ambigua e letteraria formula dell'invenzione, il diritto del pittore di crearsi la forma espressiva-figurativa, l'arbitrio pittorico:

Perchè in fin la pittura non xe altro
che un inganno de l'occhio certamente,
e quel che in l'inganar xe più valente
xe certo anca stimà per più valente....

«... il pittore forma senza forma, anzi con forma difforme la vera formalità in apparenza, ricercando così l'arte pittoresca ».

Ma la meraviglia maggiore è nel vedere come il Boschini si appressi alle opere d'arte; con un senso del valore e della qualità figurativa di queste che è apparso tutto moderno e accettabile, anche per la scarsa presenza di preferenze o pregiudizi, la quale gli fa veder chiaro nelle opere del Bellini come del Veronese, intrinsecamente considerate come espressioni perfette e inagguagliabili, senza l'ombra falsante del *progresso* dell'arte:

Zambellin ha formà cose perfete
col fondamento de la prospettiva,
che ai nostri giorni più niun ghe ariva,
Le è cose tropo degne e tropo elete... »

e per lui:

« Onge e peli guardar gera permesso... »

dove si può vedere quanto sia precisa la valutazione dell'esigenza prospettico-formale del Bellini, perseguita e realizzata anche nei particolari, che si giustificano anche pel Boschini con la violenza, la continuità e la coerenza della visione figurativa. Si legga nel II capo delle *Ricche miniere* il capitolo sul colorito, sulle invenzioni e le « *espressioni di vita* » del Tiziano, vedute e perseguite attraverso l'analisi figurativa; la coscienza del valore di movimento e di pittoresco dell'architettura barocca (« Se vede caminar l'architettura... »); la sintesi figurativa dell'arte dello Schiavone (« O machie senza machia, anzi splendori »); l'attenzione agli effetti cromatici di Paolo Veronese (« Farà quel negro un bel guardar, sul bianco... ») e di Tintoretto (« Quel che me fa stupir la mente e l'ochio xe quel vestio de bianco che xe là che l'è tuto del quadro destacà, in virtù de quel'ombra del zenochio... vedela come ben contènde insieme, quele figure in ato de pitura, questa qua chiara con que l'altra scura... ») e del Tintoretto stesso l'altro lato di svolgimento lineare-costruttivo e monumentale, non senza tracce di intellettualismo (« Tuti scurzi limai dal storto al dretò, tute figure di vivace brilo »; e « L'è pur ben ingropà quella figura, la xe tuta in t'un toco retirada! » e infine « L'è de dover che al centro ghe confina, tute le linee col mazor profito; e per questo conforme all'esquisito, bulega ogni figura serpentina »); le splendide definizioni, infine, della forma e dello spazio ottenute per via di *macchia*, in Giorgione e in Tiziano, di cui è ben vista anche la volontà di costruzione energetica e compositiva di certe opere, innestata sulla preparazione cromatica. Ad un certo punto, infine, il Boschini per primo sente l'antagonismo tra la ordinaria forma della critica biografico-rettorica e i suoi nuovi e prepotenti interessi: le biografie sono « sguazzeto che non ha savor »; « Mi ghe chiamo (le biografie) procesi de pittori, e no trati d'ingegno e meravigie; piuttosto ben me fa inarcar le cegie, sentir come impastà sia quei color ».

Non si potrebbe essere più espliciti del Bellori e del Boschini nell'affermare le proprie migliori convinzioni critiche, l'attivo della loro mentalità; anzi vediamo in essi una tale sicurezza, una così scarsa preoccupazione polemica, da dover credere che i loro fossero allora gli interessi dominanti in fatto d'arti plastiche e che i loro criteri fossero ormai pacifici e incontrastati. Nessuno si è mai domandato in chi o in che cosa si debba porre la responsabilità di un così grave e profondo cambiamento. Nel caso dei due succitati scrittori, tutto si è creduto di spiegare mettendo avanti la ragione che erano essi stessi artisti e quindi pratici della tecnica

dell'arte e interessati solo ai procedimenti di realizzazione artistica. È un *deus ex machina*, una spiegazione poco sostanziosa: con questo criterio come spiegare gli scarsissimi interessi di questo genere dei pur pittori Vasari, Zuccaro e Cortona? Un'attenzione maggiore alla formazione culturale (*Bildung*) di questi scrittori avrebbe fatto vedere che essi, se non relativamente a tutta la storia dell'arte, a quel periodo che più sentivano vicino, erano preoccupatissimi e nutritissimi di cultura figurativa; che essi portavano la loro analisi già molto fortemente disinteressata nelle più varie, disformi e distanti esperienze d'arte, considerate come espressioni intrinsecamente perfette; e allora ci si sarebbe accorti che, alla base della loro cultura figurativa, stavano, come iniziatori e maestri sommi, espertissimi e precisi conoscitori ed apprezzatori e rievocatori delle più varie « maniere » o « stili », vale a dire delle più varie attuazioni figurative, tre grandi personalità critiche, per le quali si può affermare che furono i primi grandi e, condizionatamente al loro tempo e alla loro cultura, precisi formulatori ed assertori del metodo della pura visibilità: vogliamo dire Ludovico, Agostino e Annibale Carracci (rispettivamente 1555-1619; 1557-1602; 1560-1609).

continua.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI.