

VARIETÀ

I CARRACCI E LA CRITICA D'ARTE NELL'ETÀ BAROCCA.

(Continuazione: v. in questo vol., pp. 65-74)

II.

Prima di passare a dimostrare la nostra affermazione, osserviamo (e basti il notarlo) che i Carracci sono tutt'altro che esenti e lontani da quel tipo di cultura rettorica e teorizzante che abbiamo indicato nei tanti scrittori d'arte del Seicento. Le loro lettere (v. in Bottari-Ticozzi e in Malvasia), le stesse basi dell'Accademia degli Incamminati da loro fondata nel 1582 a Bologna (e i cui canoni di natura tradizionale, già stati formulati dai letterati Varchi, Borghini, Vasari etc. nell'Accademia Fiorentina, erano, com'è noto: Naturale, Proporzioni, Anatomia, Prospettiva, Architettura, Colorito, Invenzione, Ordine, Grazia, etc.), i giudizi appartenenti a loro che in varie opere si riferiscono, la loro adesione ai motivi di espressività mistico-religiosa ed alla mitologia cattolica imposti dalla Controriforma (Weissbach, Riegl etc.), e infine il lato macchinosamente inventivo e letterario delle loro opere (eredità Vasari-Zuccaro-Tibaldi) e la loro volontà tutta barocca di maravigliare col nuovo e con l'impensato, ci mostrano che, come formazione culturale, essi erano poco diversi dai biografi e dai letterati loro amici e contemporanei. Il loro programma eclettico fu subito considerato come il vero estratto, la ricetta per fare arte, resa accessibile a tutti come un risultato fisso di ricerca scientifica retta da norme, seppure con qualche timida riserva sulla necessità di averè, anzitutto, *ingegno* artistico: e fin qui niente di nuovo, perchè come c'erano stati seguaci delle formule quantitative del Vasari e dello Zuccaro (i manieristi deteriori, narratori, allegoristi etc.), così ci furono dei non artisti, dei manovali del pennello, i quali più o meno felicemente (e qualche volta, per fortuna, sbagliando, se ne ritrassero) tentarono l'applicazione *integrale* del programma carraccesco, considerando quel programma come arte perfetta; e furono, per non parlare che dei maggiori (e c'è chi al giorno d'oggi li piglia ancora sul serio, come il

Serra ed altri!): Domenichino, Albani, Sassoferrato, e poi Maratti, per non parlare di quelle personalità deboli, di scarsa forza e consistenza morale, che vi si abbandonarono spesso: Tiarini, Reni, e infine, purtroppo, Guercino vecchio (Marangoni). Questo non deve meravigliare, perchè i biografi e gli scrittori d'arte (e per questi poi è ancora più comprensibile!) non vedevano nei Carracci altro che quel programma-arte, che per loro significava appunto la pratica attuazione di ciò che in buona fede credevano: doversi il valore dell'arte ricercare e trovare nei loro canoni d'origine teorico-letteraria, come era avvenuto tempo prima pel Vasari e lo Zuccaro che stimavano arte (e che sovrana arte!) le loro narrazioni, allegorie, bizzarrie e capricci, figurati comunque, senza attenzione alcuna allo « stile » e al dominio dello stile. Ma, accanto a questi dabbenuomini, altri vedono, benchè oscuramente, che il valore dei Carracci va cercato soprattutto nella « restaurazione della Pittura » da essi fatta, nell'aver liberato il campo dai manieristi (in senso deteriore e passivo) dominanti, che avevano ridotto il dipingere una pura convenzione, una « maniera » derivata soprattutto da Michelangelo e da Raffaello. non compresi nel loro principio di stile, ma solo riprodotti e copiati (v. il V e il VI volume della parte IX, a questi dedicati, della *Storia* di A. Venturi).

Si capì intanto che i Carracci non tendevano a « riprodurre le particolarità di qualche grande maestro, ciò che avrebbe ricondotto al manierismo a cui si trattava di sfuggire » (Burckhardt), ma, in conseguenza anche della convinzione di questi critici che l'ingegno fosse sostanzialmente « cultura », « dottrina », a far rivivere lo spirito e la grandezza dell'arte sovrana del Rinascimento (Raffaello, Michelangelo, Tiziano) con in più il processo d'affinamento che era necessariamente avvenuto in tanto tempo (cfr. Mancini, *Viaggio per Roma*; Baglione, ed. 1733, p. 99; Passeri, ed. 1772, p. 62 e passim; per tutti Schlosser, pp. 411-17 della *Kunstliteratur*). Si comprese l'aspetto di serietà (adottato anche dal Marangoni, per giustificare in qualche modo i Carracci, benchè fuori dell'arte), di costruzione della Riforma carraccesca, veduta appunto più che altro in contrapposto alle estenuate propaggini della fioritura delle « maniere ». Diremo, così di passo, che questo modo di considerare i Carracci è poi quello che ha durato, con poche o nessuna variante, per la parte maggiore dello svolgimento della letteratura critica sull'arte e fino al tempo nostro; lo stesso modo di apprezzarli si ritrova nei postulati dell'Accademia di Francia, in tutta la letteratura encomiastica del nostro '700 (critica ufficiale, di cui sono depositarie le innumeri accademie), nella « letteratura dei *Ciceroni* », nel Winckelmann e nel Mengs, nella loro ribelle propaggine Stendhal, negli scritti del du Fresnay, del Reynolds, del Lanzi, nella massima parte degli scritti dell'Ottocento (anche in Burckhardt e in Taine) e nella comune mentalità, finchè la ripresa idealistica della critica d'arte, cacciò definitivamente dal campo dell'arte questi usurpatori secolari e i loro affini, e ciò avvenne specialmente per merito d'italiani (Marangoni, Longhi, Ortolani, L. Venturi), ai quali il vivo e

preciso gusto artistico e il vigilante senso del valore vietò di riassumerli come artisti, mentre ciò fecero, causa la loro considerazione troppo strettamente culturale, e per mancanza di chiarezza intorno al problema estetico, critici stranieri anche autorevoli: tali il Riegl, il Wölfflin, il Weissbach, lo Schmerber, il Voss, il Tietze, il Bodmer e infine il Dvòràk. Il Rouchès, il Peyre etc. e il Foratti, monografisti dei Carracci, si attengono alla tradizione senza discernimento, come già il Delaborde.

Due osservazioni fini e penetranti del Burckhardt e del Riegl, gli unici che si siano posti in maniera risoluta il problema dei Carracci, ci aiuteranno a passare all'analisi del programma reale e dell'opera Carracesca, per la quale abbiamo sopra anticipato la nostra interpretazione. Tutti e due sono persuasi del valore artistico dei Carracci e tentano di giustificarlo, il primo notando che, in fondo, le opere loro sono indipendenti dai modelli, non plagio o ripetizioni, anche per la individualità e la novità delle risoluzioni e combinazioni rappresentative; il secondo, riprendendo le idee del Burckhardt, cerca di separare l'arte dei Carracci dal sonetto a Niccolò dell'Abate, considerato puramente rettorico e senza conseguenza, e di vedere il principio dell'arte loro nell'affermazione, oltre il « *Subiectivismus* » (comune a Caravaggio e Borromini) barocco, che si pone contro l'« *Obiectivismus* », naturalistico, icasticamente imitativo (la « maniera » dei Fiorentino-Romani), di un principio di « *relative Objectivismus* » il quale, senza escludere il nuovo e l'inaudito, l'arbitrario dei barocchi, lo disciplinasse però in un rigore di coerenza, se non naturalisticamente, ottica e figurativamente imitativa (*Nachahmung der subjektivistischen Richtungen der Ober-italiener*), in una regola d'arte. Queste giustificazioni, artisticamente parlando, non hanno senso: ma ciò che non è sfuggito, oltre che ai contemporanei, alla loro analisi, è la rigorosa e « universale » preparazione figurativa, la cultura artistica diretta e precisa che i Carracci ebbero in modo superiore. Riegl si accorge che essi « studieren nicht die Natur, wie es heute heisst, sondern die Bilder der Ober-italiener »; non il vero, ma la natura quale era stata assunta e quindi trasfigurata dai Veneti, da Correggio, da Raffaello etc.; il loro interesse andava dunque esclusivamente verso le opere d'arte, gli « stili ». Burckhardt aveva pure compreso l'eclettismo « im Sinne eines allseitigen Studiums » delle opere d'arte, e aveva constatato nel *Cicerone*: « In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Prinzipien der grossen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es gibt Bilder aus ihr, die in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mitsamt vielen angeleiteten Schulen dauernd abhängig... ».

In sostanza, la sensibilità artistica di questi due critici insigni non permette loro se non di affermare, per i Carracci, la serietà della loro preparazione e della loro cultura: quanto al problema se la loro sia arte o no e che qualità di arte sia, esso rimane insoluto. E non si può dire che la posizione critica rispetto ai Carracci avesse molto progredito, da

due secoli innanzi. Il Bellori, ad esempio, non poteva fare a meno di aderire a questo chiaro e acuto giudizio che su di essi aveva formulato un loro seguace l'Albani; il quale così scriveva in una lettera al Bellori: « Nè si può dire che dall'opere solamente del Correggio apprendessero [i Carracci] lo stile, perchè andarono a Venezia et ultimamente a Roma; e più tosto si può dire che anche da Titiano et ultimamente da Raffaello, et da Michelangelo insieme conseguissero una maniera che partecipava di tutti li più rari maestri, un misto che pare conformarsi con tutti li più eccellenti ». Risulta evidente che già fin d'allora non si vedeva nei Carracci altro che il loro *partecipare*, il loro *conformarsi* all'arte genialmente personale dei grandi, dei *rari* maestri. (Per conferma, cfr. anche Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678, vol. I, pp. 358-95 e 388, 391 etc., analisi del « misto » della « studiata maniera » dei Carracci).

La critica idealistica, a base specialmente crociana, ha invece rifiutato di considerarli come arte, con ben maggiore coerenza e giustezza: inammissibile per il Marangoni, ad esempio, che questa attuazione *eclettica* (vale a dire disinteressata dal punto di vista dell'arte, e piuttosto di indole scientifica), che questa *realtà* di esercitazione e di applicazione di formule, da cui esula ogni traccia di centro, di dominio stilistico, di coerenza, di riduzione della cultura e della natura nel fuoco di un sentimento fondamentale, possa essere considerata realtà artistica; mentre deve essere piuttosto considerata come negazione dell'arte, per la presenza in essa solo di interessi periferici (letterari, psicologici, religiosi, scientifici), di attività diverse ed opposte all'arte.

Dopo ciò, possiamo passare all'analisi 1.º) del programma carraccesco, 2.º) dell'opera dei Carracci, e vedere come queste due espressioni siano intimamente legate e dipendenti dalle stesse esigenze; e precisare il loro vero e reale valore, per cui si possa infine sistemare la loro posizione nella storia della critica d'arte e togliere di mezzo gli equivoci che finora, per mancanza di una netta e decisa analisi storica della loro attività, hanno tenuto il campo.

E cominciamo con l'esaminare il sonetto a Nicolò dell'Abate, scritto da Agostino, che riassume la posizione dei Carracci rispetto ai più grandi artisti da loro studiati (trascuriamo gli scritti teorici di Agostino — riferiti dal Malvasia in « Felsina Pittrice » — che sono piuttosto da ricondurre al lato di formazione letterario-teorica dei Carracci, più sopra notata):

Chi farsi un buon pittor brama e desia
il disegno di Roma abbia alla mano,
la mossa con l'ombrar veneziano,
e il degno colorir di Lombardia.

Di Michelangioli la terribil via,
il vero natural di Tiziano,
del Correggio lo stil puro e sovrano,
di un Raffael la vera simmetria.

Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
del dotto Primaticcio l'inventare
e un po' di grazia del Parmigianino.

Una breve analisi. A parte la presentazione programmatica ed esortatoria (1.º verso), la riconoscenza al maestro e iniziatore alla pittura Tibaldi, il quale è anche esponente dell'esigenza dei *canoni*, delle *regole* (fondamento), e della coordinazione equilibrata dell'elemento letterario nella rappresentazione figurata (decoro). è notevole l'apprezzamento nel Primaticcio tanto delle sue qualità inventive o letterarie, ciò che è causato dalla massa delle convinzioni rettoriche, quanto del merito, che gli si riconosce, di essere fine conoscitore di molte maniere pittoriche *dotto*; ricorda che il Malvasia, « Felsina » pag. 358, parla delle « scientifiche opere » del Primaticcio). Ma quello che a noi interessa di mettere in evidenza e di isolare, è il fatto che qui si tenta di rendere, con equivalenze verbali, — anche se approssimative e talora generiche, data la natura occasionale del sonetto e il calcato tono programmatico — le qualità di stili (si badi, *figurativamente* intesi) lontanissimi fra loro, strettamente individuali e incomunicabili, di espressioni definitive e totali. Così e comprende anche Agostino: e che rivolga la sua attenzione alla qualità peculiare di ogni attuazione figurativa, risulta dal fatto che la distinzione sottile e precisa fra cromatismo lombardo (da cui deriverà Caravaggio) come senso autonomo e immediato del valore del colore e dell'atmosfera paesistica, non disgiunta dallo schema monumentale permanente (degno), e il colorismo costruttivo dei veneti, di Tiziano vecchio e di Tintoretto specialmente, inteso a creare movimento organico di masse, mediante la macchia tonale, è anche oggi accettabile, conformemente alle interpretazioni del Boschini; come è sentita senza equivoco e con chiarezza la differenza fra l'arbitrio universalmente deformatore ed astratto, costruttivo e intellettualistico di Michelangelo, e la adesione appassionata, magari momentanea alla vita e alle cose, caratteristica del pieno Tiziano, mentre si scorge pure con lucidità la fondamentale ricerca di equilibrio; di conclusione sintetica delle forme, di accentramento compositivo da parte di Raffaello (potrebbe essere questa « simmetria » la formula della splendida analisi del Wölfflin nell'*Arte classica*), e del Parmigianino si vede bene l'*attenuazione* stilistica, il raffinamento, armonizzato sottilmente, di una complessa esperienza di cultura, il che è qui espresso come « grazia », non come « stil puro e sovrano ».

Ma, in generale, quali erano le correnti di cultura artistica a cui i Carracci tenevano fisso l'occhio? Il linearismo plastico-costruttivo di Michelangelo, la spazialità e il senso compositivo-architetonico di Raffaello, il chiaroscuro (sfumato) correggesco, il cromatismo veneto-tizianesco. È curioso che, col senso acuto dell'individualità, dell'autonomia, dell'intrinseca perfezione di ognuna di queste grandi espressioni figurative, il proposito poi fosse di mescolarle, di distribuirle, di sommarle in un'opera di pittura,

la quale sarebbe accresciuta in valore, quanto più esplicitamente e complessamente fosse stato realizzato questo principio di eclettismo figurativo. Perchè mai questi Carracci, pur riconoscendo sufficiente e necessaria alla creazione di arte perfetta un'unica e totalitaria espressione figurativa, incorsero poi in questo altro modo equivoco, materialistico e quantitativo di considerare e valutare l'arte?

Non ci può essere, crediamo, altra ragione che questa: che essi, in quanto appunto non erano artisti, non avevano cioè coscienza o volontà da artisti, non potevano considerare la loro opera con quella univocità e completezza (che avevano, ad es., Leonardo, Tiziano e Michelangelo, pei quali altra piena e perfetta espressione artistica non esisteva, che non fosse la loro particolare), con quella esclusione acerba propria degli artisti; il loro punto di vista estetico si spiega appunto con il loro essere critici, cioè persone adatte a sentire e a ricreare l'arte (nelle sue più svariate e distanti manifestazioni) con piena obiettività, per la mancanza di un interesse fondamentale, di un sentimento individuale, di una *affermazione* loro propria che investisse e quindi trasformasse e risolvesse in sé, nel suo calore e nella sua coerenza, ogni più varia esperienza di cultura artistica. Essi non avevano niente di proprio da esprimere, un loro ideale artistico da affermare: la loro attività si riduceva, in pieno e senza residui, a *comprendere* espressioni d'arte, a giustificarle, a spiegarle come a determinarle, per estenderle agli uomini, in modo che si facessero comune e generale intendimento, come infatti avvenne. Poichè, sostanzialmente, i grandi artisti e le grandi attuazioni stilistiche, per cui essi formarono l'interpretazione critica, furono i *soli* e le *sole* considerate nella storia dell'arte avvenire, fino — se si tien conto di manifestazioni critiche tuttora tenaci, se pur secondarie — ai nostri giorni, mentre si trascurarono, si ignorarono, si depressero artisti anche più grandi, di cui i Carracci non avevano diffuso con eguale intelligenza, appassionamento e perseveranza la formula critica (Caravaggio e caravaggeschi). E questo può anche far vedere quale profonda vitalità affermò nel corso della storia e dello svolgimento critico, l'interpretazione dei Carracci (Michelangelo, Raffaello-Tiziano, Correggio son capiti dal Burckhardt ancora attraverso gli schemi, i presupposti analitici secondo i quali, nelle loro opere, li riaffermarono i Carracci; le bellissime pagine del Dvòràk sul Parmigianino si possono ancora ricondurre all'interpretazione svolta dai Carracci ed oltre; per non parlare del modo di considerare Correggio e Raffaello nelle prime e ancor vive opere di A. Venturi). E in generale, si può affermare, che l'unica vena di esperienza *figurativa*, — la sola giustificabile come diretta apprensione delle opere plastiche — che permane negli scritti innumerevoli che i letterati dal '600-'800 hanno fatto sull'arte, deriva dallo studio e dalla assunzione dell'opera dei Carracci, i quali hanno tenuto con onore questo loro ufficio di veicoli, di intermediari verso la comprensione di parecchi stili. Poichè non s'è mai dato, dal seicento in poi, critico o scrittore il quale, parlando dei Carracci, potesse considerarli in sé, autonomamente, come

forza espressiva che straripa fuori della cultura e della storia, per farsi riconoscere come una di quelle posizioni fondamentali dello spirito umano, concretatasi in arte (come ad es. sono stati intesi Michelangelo, e in certo senso anche Caravaggio); tutti hanno sentito di non poterli chiamare se non « restauratori della pittura » persone « dotte » o, con altro termine che per loro e per gente come loro fu allora messo in uso: « *professori* »; gente dunque che acquistava significato solo quando la si considerava in relazione ai maestri che avevano ripristinato, alla « pittura », la quale, poi, valeva di per sé, senza bisogno che alcuno la affermasse; la funzione dei Carracci nella storia dell'arte fu sempre veduta come di coloro che, dopo la oscura età del manierismo, fecero di nuovo comprendere e apprezzare integralmente il valore di Raffaello, Michelangelo, Tiziano e compagni. (Il Boschini, nella *Carta*, racconta che artisti e intenditori, chiamati dal card. Farnese a giudicare alcune opere dei Carracci, senza sapere che questi ne erano autori, le attribuirono ai grandi Classici: « Chi disse: questo xe del Parmesan | Chi disse: certo questo è del Coregio, etc. »). Sebbene di questo fatto non si avvertisse intera la originalità, la quale risiede in quello che ora noi bene vediamo: che questa comprensione fu, strettamente, comprensione *figurativa*, che il metodo usato per appressarsi ai grandi maestri per individuarne le inconfondibili qualità espressive, fu, per la prima volta, il metodo che fu detto più tardi della pura visibilità: « chiarezza (critica) del vedere (esprimersi pittoricamente) autonomo e creatore ».

Si potrebbe ora domandare: se tutto questo è vero, perchè questa grande affermazione, diciamo pure metodologica, rimase oscura, non fu riconosciuta nel suo giusto valore e fu compresa, accettata ed agì solo sporadicamente presso i contemporanei e nei secoli successivi? A noi pare esauriente questa risposta: che questa nuova tendenza metodologica non fu allora, per l'insufficienza e l'oscurità delle dottrine estetiche, e non poté essere adeguatamente teorizzata, ed anzi a queste rimase quella accentuazione generica, rettorica e formale che le rendeva così distanti e così poco duttili a ricevere ed arricchirsi di concrete esperienze di gusto e perciò a precisarsi: l'esperienza critica di cui parliamo, come molte altre, non divenne *problema* nelle dottrine estetiche italiane più accette e dominanti, non fu elevata ed elaborata in un sistema organico che la comprendesse e la giustificasse: e a questo è dovuto il permanere, nella comune coscienza, di pregiudizi, di arbitri, che si è trovati di fronte ancor vegeti l'ultima filosofia dell'arte, quella del Croce.

A questo punto, si potrebbe ancora opporre che in sostanza questo impadronimento critico dei principi figurativi dei grandi maestri si era già avuto nel '500 tardo, in quell'epoca che comunemente chiamasi manieristica. Quanto a ciò, mostreremo ora come e quanto, secondo noi, siano profondamente diversi fra loro questi atteggiamenti che sembrano comuni. Lasciamo da parte coloro che in quest'epoca furono veramente artisti, benché caratteristicamente saturi di cultura figurativa, come Puntormo, Bronzino, Rosso, Barocci, Parmigianino e, in dipendenza soprattutto

da Venezia, il Greco: questo non ci può meravigliare, anche perchè, se in loro agì sull'arte (talvolta sin troppo, fino ad esaurirsi in questa) la cultura, e cioè se la loro formazione e il loro svolgimento furono sostanzialmente, nel loro intimo, culturali (qualcosa come i « poeti della letteratura » di cui il Croce fa esempio il Monti o Carducci giovane) essi però elaborarono, fusero questa materia, come sempre ogni materia, in una particolare visione, che qui non è il caso di esaminare; e, del resto, sappiamo bene quanto sia essenziale all'arte il momento del gusto, che rappresenta appunto la mediazione fra cultura e sentimento. Si può dire di questi artisti che la loro sia, accentuatamente, « arte di gusto », sentimento appassionato, ma legato fortemente alla storia, alla cultura, e che non sa vivere ed esprimersi, svolgersi se non dalle forme di questa. E ciò spiega come, in certo senso, sia giusto l'aver chiamato anch'essi « manieristi ».

Consideriamo invece i meri imitatori (da chiamare in senso stretto, anche perchè per essi fu foggiato, storicamente parlando, il vocabolo: *manieristi*) o ripetitori o generalizzatori o volgarizzatori, senza passione d'arte e senza sentimento, delle attuazioni figurative di Michelangelo e di Raffaello; a costoro, — e non, come vorrebbe il Venturi, e con lui lo Schlosser e il Kullab, al Vasari, che è soprattutto e innanzi tutto un letterato — è da attribuire quell'atteggiamento critico (pure essenzialmente figurativo, cosa di cui nessuno si è accorto) limitato, tutto impostato su preferenze e su ingiustificate, univoche o arbitrarie posizioni di gusto, talchè unico e perfetto stile artistico era considerato quello di Michelangelo e di Raffaello (che si proclamava, si interpretava, si chiariva nelle opere di « maniera »), con assoluta esclusione di altri gusti e stili. Anche costoro (che si chiamavano Giulio Romano, Perino del Vaga, Santi di Tito, Raffaellino del Garbo, Siciolante, Battista Franco, Iacopino del Conte, Salviati, Vasari, Allori, Poccetti e Naldini, e in altre parti d'Italia Muziano, Castello, Tavarone, Corenzio) furono, se pure limitatamente a un gusto unico adottato, e senza alcuna obbiettività, critici figurativi; ed alla loro influenza come diffusori diretti, spiegatori delle maniere che li interessarono, si deve quel po' di comprensione artistica che, relativamente a Raffaello, Michelangelo, Andrea del Sarto — spiegati piuttosto che direttamente, per sè stessi, attraverso le interpretazioni figurative dei manieristi — si trova, qua e là, nel Vasari scrittore o, con maggiore intelligenza per questo lato, nel Vasari dipintore. Nè solo di quei grandi cinquecentisti, ma di Tiziano e dei Veneti, ci furono allora, prima dei Carracci, critici figurativi; e ce ne furono anche che si posero come problema di comprensione l'arte dei grandi manieristi, Rosso, Beccafumi, Bronzino, Puntormo etc. (es. Pulzone, Poccetti, Agresti, A. Allori, Zucchi etc.), segnatamente del Parmigianino e del Barocchi (Viviani, Gilio, Fenzoni, Vanni, Salimbeni), mentre, in seguito, la grande linea Fra Bartolomeo-Raffaello-Michelangelo era ripresa dagli Zuccari e affini, e in Toscana stessa si facevano strada i problemi rappresentativi dei Ve-

neti (Tintoretto, Veronese specialmente) per opera del Passignano e del Ligozzi, e a Venezia Palma giovane, al contrario, pubblicava le sue interpretazioni del gusto Fiorentino-Romano. Fuori d'Italia la propagazione critica della grande arte del '500 avvenne soprattutto per opera di italiani, come in Francia e in Spagna: e l'opera loro non era di artisti, ma di sapienti e sagaci interpreti e insegnanti del linguaggio e della cultura artistica italiana. Fra i più noti, il Rosso del quale, dopo l'andata a Parigi, la critica ha unanimemente constatato l'affievolimento e la stanchezza creativa: e, di fatto, di creazione per lui non è più da parlare da quando, chiamato a dimostrare e a dar conto del « progresso » dell'arte italiana, suo ufficio fu sostanzialmente quello di ripetere creazioni sue ed altrui e di estenderle e spiegarle agli artisti e al pubblico colto di Francia, ancora assai poco esperto e imprecisamente informato sulla « maniera moderna ». Così il Primaticcio, gran maestro di stile e di retorica artistica, il quale, senza precisa fisionomia artistica, presentava, elaborava, propagava a sua volta, con pitture sculture architetture decorazioni, il gusto critico dell'antichità e della scuola Tosco-Romana.

Assai istruttivo riesce poi il confronto fra le opere di pittori, più o meno cogniti, della cosiddetta scuola di Fontainebleau, le quali mostrano direttamente lo sforzo di comprensione e di impadronimento dei modelli artistici italiani, e opere dello stesso valore e significato fatte da manieristi specialmente fiorentini, come lo Zucchi, il Coppi, l'Allori, gl'italianizzati Stradano e Sustrius etc.; balza agli occhi la identità dei risultati e la similarità dell'atteggiamento che informa questa produzione. Così si dica dei tardi manieristi fiamminghi e olandesi, quali Ketel, Van Mander, Goltzius e Bloemaert, dei quali è stata accertata la diretta dipendenza dalla scuola di Fontainebleau; mentre, com'è noto, in Spagna veicolo dell'esperienza critica dell'arte italiana del '500 fu l'Escuriale, alla decorazione del quale, se non i più grandi artisti, furono chiamati i più reputati « manieristi », in sostituzione e in imagine loro, come interpreti oculati e fedeli di quelli: Batt. Castello, Giovanni da Udine, i Campi, Pellegrino Tibaldi, Federigo Zuccaro. E, d'altra parte, del '500 si diffondeva anche l'opera teorica; coi *Dialogos* (desunti da Leonardo e specialmente da Lomazzo) di Vincenzo Carducci, naturalizzatosi spagnolo.

Ciò che bisogna, in generale, affermare di tutto questo movimento, è che esso è esplicitamente e totalmente di indole critica e, se pure limitatamente a un solo atteggiamento di gusto, di critica *figurativa*: Bronzino o Puntormo o Rosso, artisti e con forte coscienza di artisti, non avrebbero abdicato così facilmente alla loro originalità, alla individualità della loro arte, mentre questi « manieristi-critici », pur dalla mentalità comune ritenuti come artisti, per la buona ragione che non scrivevano o ragionavano, ma dipingevano (e invece ragionavano dipingendo), erano paghi che la loro opera si esaurisse nella trascrizione intelligente di cose altrui, obiettivamente valutate e pesate, nè mai si posero il problema di che cosa essi stessi fossero, con quale precisa e

speciale attività, se critica e razionale o simpatetica e artisticamente riduttrice, si ponessero di fronte all'arte dei grandi: nè mai sentirono il bisogno di esprimere qualcosa che fosse tutto loro proprio, un sentimento che per essere espresso doveva necessariamente contraddire, esser diverso da qualunque altra espressione: privi, *absolute*, di natura artistica, di attività creatrice, essi dimostrarono solo di poter capire, e talora con invidiabile precisione, certe opere d'arte, certi complessi espressivi-figurativi, e li riprodussero e li ricrearono. E far questo è ufficio e atteggiamento dei critici. Del resto, la critica posteriore (quella scritta, dei letterati o intenditori o eruditi) ebbe il senso di questa loro nullità creativa di fronte a coloro che essi imitavano, benchè, per i vieti preconcetti delle *regole*, della *dottrina*, dei *modelli*, molto li tenessero in onore, poichè erano il migliore esempio di realizzazione di ciò che essi si foggiano come *tipo* di artista, mentre come tale sentivano bene di non poter assumere Michelangelo o Raffaello stesso, dei quali, a petto dei « manieristi », erano contati gli « errori »!

Ma, tornando ai Carracci, si potrà ora meglio vedere, insieme alla diversità della Riforma carraccesca, anche meglio la grande novità che essa introdusse e rappresentò, di fronte al « manierismo ». Astrattamente parlando, l'atteggiamento dei Carracci e affini è identico a quello dei manieristi-critici, sopra mostrato: la differenza e la superiorità dei Carracci su questi è data dal diverso e superiore contenuto storico, dalla maggior forza, rigore, completezza della loro mentalità, dalla maggiore finezza e complessità della loro formazione. Questo risulta chiaramente, se alla parziale, limitata, angusta, dipendente visuale critica dei manieristi, si oppone il programma e l'opera di comprensione *universale* dell'arte, proprio dei Carracci. È in questa relazione che si fa luce e acquista significato profondo, pur nella sua pochezza, il sonettino a Niccolò dell'Abate. Questa volontà, che diventa passione, di comprendere, di analizzare, di ricostruire, di godere nel loro intimo, in ciò che più profondamente le fa essere arte, le forme più lontane e diverse di creazione artistica, e tutte con la stessa purezza, senza arbitrio, con adesione priva a volte di pregiudizi e di servilità a tutto ciò che fosse estraneo alla piena, conforme ricostruzione riflessiva di esse: ecco ciò che segna un grandissimo progresso nella critica figurativa, e che ha rappresentato, per secoli, la continuità, la vita di una grande quantità di gusti artistici e di opere d'arte. Poichè l'arte avendo la sua attualità, nella critica, si deve ai Carracci l'aver, dopo essersene impadroniti, tramandato la forma critica di tante espressioni d'arte e d'averle considerate autonome e perfette: e si ricordi, a questo proposito la fatica, tutta moderna e grande e frequente di cadute e di errori, della riscoperta dei cosiddetti « primitivi », i quali per secoli, fino all'inizio dell'800, furono trascurati e negati — e molto si stentò e si stenta a riconoscere loro piena autonomia, pienezza espressiva — per giudicare del valore della affermazione carraccesca.

Si potrebbe ancora domandare: anche ammesso che il gusto (e per

artisti figurativi il gusto figurativo) sia inerente alla creazione artistica, e quindi si possa ritrovare in artisti del Dugento come del Seicento, come mai nel Dugento e anche nel Trecento non esiste la critica figurativa (attuata in quadri), come si afferma esistere nel '500 e nel '600? Credo non si possa, in breve, rispondere altro che storicamente: e cioè che l'atteggiamento riflessivo sull'opera d'arte, il rendersi conto del suo valore e della sua essenza, sono problemi che nascono insieme al soggettivismo rinascimentale, e, in genere, nella cultura del Rinascimento; il quale, non si dimentichi, è il periodo in cui torna alla ribalta dopo il medioevo, in modo eminente, il problema estetico. Caratteristico degli artisti e degli uomini di questo tempo è l'atteggiamento di coscienza critica del proprio essere, dell'obiettiva e quasi scientifica analisi dell'opera e dell'attività umana: esempi luminosi Alberti, Leonardo e Michelangelo, i quali, spesso, si distaccano, per così dire, dal loro fare (e quindi anche dalla loro arte) per scomporlo, analizzarlo, classificarlo al suo posto nel sistema delle cose, che si cerca di creare: ciò che ha in realtà molto di scientifico, malgrado sia velato da quell'anelito e passione di scoperta con cui si colora (Dilthey, Gentile, De Ruggiero). Quando l'artista comincia a vedersi come responsabilità di sè, come storia, come svolgimento, diventa in lui attivo e talora dominante il senso obiettivo del suo fare artistico, come si osserva in Michelangelo e in Raffaello. creatori e allo stesso tempo assertori precisi della qualità e del senso delle loro opere. Essi creano, e presentano con lucidità, accanto alla creazione, l'equivalente critico. Il nodo del passaggio da questo motivo critico come superiore coscienza della propria opera (nei suoi valori figurativi), alla ricostruzione sistematica e generale, anche con senso storico, di un gusto che si assume — dopo averlo obiettivamente posto e valutato — è offerto dal migliore manierismo (Puntormo, Rosso etc.), sull'esempio del quale i manieristi veri e propri (i critici figurativi) operarono; solo che, come s'è visto, nei primi quella cultura critica era elevata ad arte. Insomma, già con Michelangelo e Raffaello si ha coscienza di questi due valori, cultura ed arte: e la scomposizione di questi termini si è esasperata nel manierismo, il quale ha così potuto chiarire e fissare, anche fuori del fuoco dell'arte, per sè, la ricostruzione critica, riflessa, di un sistema figurativo.

continua.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI.