

VARIETÀ

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

(Contin. e fine: v. fasc. III, pp. 223-33)

Resterebbe ora da parlare, e ciò faremo in breve, dell'opera figurativa dei Carracci, che abbiamo affermato contenere in sé la migliore esemplificazione, la migliore prova del loro atteggiamento. E per questo lato, basterebbe riferirsi alle migliori analisi che di queste opere sono state fatte; visto che i critici, in generale, sono stati onestamente costretti a considerare in esse ciò che in realtà c'era, ciò che « soltanto » c'era: la comprensione, la rivalutazione, la ricreazione dei grandi maestri (cfr. Bellori, Boschini, Zanetti, Roger de Pyles, Winckelmann, Milizia, Lanzi, e i già indicati Burckhardt, Riegl e Voss). Manca però un'opera organica sui disegni manieristi e carracceschi: in questi molto spesso l'intenzione critica è più pura, più fresca e chiara, mentre spesso nei quadri — non bisogna dimenticare che essi erano artisti di mestiere e come tali considerati — circostanze esterne, residui di cultura letteraria, obbedienze a committenti o a temi obbligati, falsarono o mascherarono la primitiva purezza di intenti. Molto si può imparare, perciò, dal confronto dei disegni carracceschi, derivazioni o pro-memoria di schemi visivi osservati, con le « prime idee » dei veri artisti, così come da una « Storia dell'incisione », e perfino dalla stessa « tecnica » incisoria, si potrebbero ricavare utili indizi ed elementi sul modo con cui fu figurativamente inteso e generalizzato lo stile dei più grandi maestri del '500. E siccome una lunga esemplificazione — del resto inutile a chi conosca anche poco l'argomento — oltre che essere facile ci porterebbe assai lontano, premendoci invece di far conoscere, seppure per grandi linee, lo svolgimento avuto dalla innovazione critica carraccesca, accenneremo soltanto ai più notevoli esempi (accettabilissimi, intanto, quelli che reca il Riegl) di critica figurata dei tre parenti. Premettiamo alcune notizie della loro vita che possono, anche se estrinsecamente, far luce sul modo con cui si compì la loro formazione. Ludovico, il più vecchio ed intelligente dei tre, non sembrava avesse altre disposizioni per la pittura, se non la propria volontà. Il suo primo maestro, Prospero Fontana (1557-1602), anche lui manierista-critico, scolaro del

Primaticcio e suo aiuto a Parigi, lo consigliò di scegliersi un'altra professione, benchè gli riconoscesse molta diligenza. I suoi colleghi di studio lo chiamavano, senz'altro, « il giumento », il bue. Andato a Venezia, il Tintoretto si mostrò con lui anche più severo del Fontana, e non lo accolse nella sua scuola: Ludovico persevera e, respinto dal Tintoretto, studia e copia opere di lui, di Tiziano, di Veronese (anche del Bellini, come si vedrà). Poi scende a Firenze e completa la sua cultura studiando le opere di A. del Sarto, di Raffaello e del Passignano: a Parma copia da Parmigianino e da Correggio. Nutrito di tutta questa erudizione, torna a Bologna ed espone quadri, i quali, pur essendo dai manieristi ortodossi riconosciuto in essi dottrina, ricchezza di studi, buona « imitazione » e abilità di mano, gli sono contestatissimi, causa la scarsa originalità e « invenzione ». Prende con sè il cugino Annibale e manda Agostino dal Fontana: impone loro il suo indirizzo educativo, li avvia ad avere i suoi stessi interessi e per sua volontà anch'essi compiono il viaggio rituale di educazione a Parma, Roma, Firenze, Venezia (proprio come dei critici moderni! Il Malvasia, vol. I, pag. 364, chiama questo viaggio « studioso corso »). Fonda poi lo Studio e l'Accademia degli Incamminati, dalla quale le loro opere hanno una propagazione europea.

I biografi dei Carracci e dei loro simili mettono molto in evidenza la loro operosità pedagogica: e anche questo fa luce sulla loro mentalità. Annibale usava visitare, accompagnato dai numerosi scolari, le chiese di Bologna, per analizzare le opere pittoriche che vi si trovavano; e mostrava a questi il modo di rendersi ragione delle varie maniere e di giudicare rettamente le opere. Nell'Accademia dei Desiderosi, poi, oltre l'insegnamento scientifico della pittura, « discorrevasi sopra historie, favole, et inventioni nell'espore, e del buon modo di colorire » (Bellori, p. 105). Il Domenichino soleva spesso, in compagnia di discepoli e di amatori, fare lunghe e sottili analisi delle opere di Raffaello e d'altri, e sollecitato da mons. Agucchi iniziò anche un « Discorso sopra le varie maniere della Pittura », purtroppo mai compiuto. Anche il Pussino era celebre per la sottigliezza e l'acutezza con cui sapeva « esaminare le parti e le bellezze » dei quadri, e i suoi biografi hanno tramandato aneddoti relativi a questa sua facoltà.

Agostino, definito dallo Zanetti, che ne analizzò numerose stampe: « gran professore di disegno non meno che degno letterato », è forse la personalità meno originale, e si è limitato a diffondere, per via di « stampe » (notevoli anche per alcune innovazioni tecniche, inventate da lui per risolvere graficamente, volta a volta, i vari stili figurativi che affrontava), il metodo dei fratelli e suo: queste stampe — non certo arte come quelle del Durero, ma obiettive interpretazioni visive — concorsero poi vastamente, nel Seicento e nel Settecento, a tener vivo in Italia e fuori (specialmente in Francia, in Fiandra, in Austria), il gusto dei grandi maestri, e anche oggi, in fondo, alcune di queste sono veramente apprezzabili per aderenza e comprensione figurativa, come lo erano già state quelle di

Marcantonio per il Raffaellismo e del Campagnola per Giorgione, Tiziano giovane e i veneti, e più di tutte quelle di Ugo da Carpi, rinnovatore dei metodi dell'incisione per la sollecitudine che ebbe di risolvere con piena aderenza il problema figurativo sia cromatico, tonale e sfumato sia designativo: di Tiziano, Parmigianino, Raffaello (cfr. Pittaluga, Fiocco e Servolini).

Agostino, a parte l'opera pittorica di Bologna e di Roma, nella quale si conformò al metodo dei fratelli, fece stampe efficaci e apprezzate («spaventosi tagli» li chiama il Malvasia) di artisti diversissimi per stile, riuscendo a renderne le qualità peculiari: tali Tiziano, Correggio, Veronese, Barocci, Raffaello, Tintoretto — da questo era stata lodatissima, a detta del Boschini e del Bellori, l'interpretazione grafica della sua *Crocefissione* nella Scuola di San Rocco, — e minori come il Francia, il Peruzzi, Ant. Campi, il Vanni, il Bonasone, il Bagnacavallo etc. E il Malvasia, per es., vedeva chiaro il valore di interpretazione critica delle stampe carraccesche, e lo rileva acutamente: egli dice essere difficilissimo «descrivere le finzze dell'arte, anzi del *giudicio* in queste fatture» e che fu cosa deplorabile che Agostino fosse impedito di far la stampa del *Giudizio* di Michelangelo, «perchè con la sua profonda intelligenza l'avrebbe eseguita in modo, che più non sarebbe occorso l'andar a vedere e designare in Roma l'originale». Cita opere e stampe fatte «sul gusto quasi di Andrea del Sarto», «nell'andare» di Correggio o di Tiziano, etc. Il Ridolfi (*Vite* etc.: vita di Paolo Veronese) riconosce l'importanza che Agostino Carracci ebbe, nella diffusione del gusto dei grandi maestri: «accrebbero molto il di lui nome (di Paolo) le numerose invenzioni date alle stampe dal Carracci».

Ludovico Carracci ha pure svolto una grande attività e sono forse in lui gli accenti più intensi e vibranti di comprensione; ad esempio: la Madonna e Santi di Bologna (1598) di composizione a spirale spaziale tizianesco-tintorettesca, il fondale assolutamente cromatico-aereo come nel Veronese, la Maddalena realizzata col «plissé» di Baroccio; ma, oltre le efficacissime analisi del Correggio, di Tiziano, di Raffaello, che si trovano in altre opere (es. la Madonna degli Scalzi, la Visione di S. Pietro etc.), va indicata di lui un'opera in cui, dispersa in una atmosfera morbida e luminosa alla veneta, accordata con le trasparenze chiaroscurali degli angeli correggesco-parmigianineschi, si trova un'apprezzata e ben resa, nel suo motivo di piani sostanziosi e rigorosi, nella raccolta coagulazione delle forme, Madonna di Giovanni Bellini; e meraviglia veramente come un critico secentista avesse tale larga e penetrante sensibilità, da fargli sentire con vigore e precisione una espressione figurativa che era lettera morta per la generale cultura artistica italiana; che era, a parte il Boschini, materia di archeologia o di rivendicazioni di campanile.

Annibale Carracci, più facinoroso ed esuberante, è anche stato dei tre il temperamento più curioso, che ha avuto più larghezza di interessi, se pure li ha sentiti talora con poca intensità e si è lasciato andare sover-

«chiamamente dietro ad esigenze estrinseche: espressivismo, decorativismo, servilità agli scopi di politica religiosa e di edonismo pratico. Ma poichè è stato il più reputato e il più seguito, e il maggior responsabile della tradizione dei gusti che per la Accademia bolognese furono tramandati, gli va dedicato un maggiore spazio. Sentì e rese con sufficiente aderenza il gusto veneto; Tintoretto, Bassano e Tiziano (Assunta della Gall. di Dresda, Battesimo di Cristo e S. Gregorio di Bologna, Madonna di S. Luca del Louvre, alcune Veneri, la Baccante degli Uffizi etc.), Veronese (Fresco di Pal. Sampieri a Bologna, figure specialmente femminili in numerosi quadri), Correggio (di solito negli angeli e nelle Madonne: notevole il gruppo di angeli della Deposizione di Parma, interpretazione saporita degli angeli della Cupola; l'Assunta del Prado, che nell'esasperazione di svolgimenti lineari rivela la sensibilità del Parmigianino; il Cristo fra Angeli della Gall. di Dresda; e si può indicare anche, come curiosità, l'interesse manifestato per certi tipi di Madonna ancora lombardeschi e ferraresi di Correggio giovane, caratteristici per acutezza di profili e piani segnati). Il gusto per Raffaello impera nei freschi di palazzo Farnese e in numerose altre opere, mescolato a motivi di interpretazione michelangiolesca (nudi e schiavi) e anche a qualche attenzione per i manieristi migliori, come il Rosso: qui viene molto apprezzato anche il sistema di coordinazione compositiva raffaellesco, mentre in altre opere, specialmente pale di altare, si trova molto ben compresa la composizione veneta, ottenuta per linee direttive diagonali svolte in continuità, e senza centro di raccordo (specialmente Tiziano, meno Tintoretto). Impostati con la bella distribuzione architettonica di Raffaello, come fronti equilibrate di palazzi (Wölfflin), sono in genere i ritratti, che sono stati considerati le cose sue più pure (Marangoni) insieme al paesaggio (Ortolani): per parte nostra, questo vediamo (es. Gall. Doria, Museo Federico, raccolta Platzky) piuttosto come tentativo di impadronimento della vibrazione chiaroscurale (Leonardo e più Andrea del Sarto, e ciò che di lui per questo lato passò nei manieristi fiorentini) e della vibrazione di pennellata (Tintoretto e Schiavone). Altre fini e notevoli interpretazioni raffaellesche sono le figure femminili dell'Ercole di Napoli (anche per la sensibilità assiale delle figure), e michelangiolesche le Pietà del Louvre e Doria Pamphili: di quest'ultima notevole la comprensione acuta della deformazione architettonica-costruttiva della gamba destra della Vergine, così esasperata, la costruzione piramidale ed anche l'accento simbolico alla sensibilità di accentramento e di blocco, nelle pietre trasversali del fondo. Noteremo infine che certi paesi a frappe, a strisce di luce e di nubi, a contrappesi tonali, sono del miglior gusto tizianesco e lottesco. Ma bastino, come esempio, questi accenni, chè troppo vi sarebbe da ragionare. E, del resto, come esercizio utile, consigliamo di immergere nel fuoco della nostra interpretazione ciò che storicamente è stato visto nei Carracci. È tuttavia utile notare che una qualità generalmente riconosciuta ai Carracci, specialmente ad Annibale, fu l'*invenzione*; ma

se è vero che spesso quello che si può chiamar con tal nome nelle opere carraccesche non è altro che cultura letteraria e mitologica figurata, o fantasia narrativa, è altresì vero che i Carracci e seguaci cercarono di impadronirsi e di interpretare nelle loro opere uno dei valori caratteristici dell'arte del '500: l'*invenzione* appunto — in senso formale, — la quale è esigenza presente, benchè mossa da diverse preoccupazioni figurative e in diverso modo risolta, sia nell'arte dei veneti che nell'arte dei grandi manieristi fiorentini e rivela, insieme ad altri motivi, l'identità del loro atteggiamento *barocco*. Ricordiamo che non sempre, già fin dal '500 — specialmente a Venezia, ma anche a Firenze — « il principio dell'*invenzione* coincide col principio del *soggetto*, dell'*iconografia*, anzi ha molto spesso, nel '600 e nel '700, un significato tutto formale e visivo, tanto che si legge talora *invenzione pittoresca* e simili, ad indicare la infinita varietà degli aggruppamenti e degli accostamenti visivi ed ottici che l'arte barocca permetteva ai creatori » (Longhi).

Le più ragguardevoli personalità che continuarono e svolsero il metodo carraccesco furono Francesco Albani (1578-1660) e il Domenichino (1581-1641). L'Albani nelle sue opere pittoriche si preoccupò più che altro dello stile di Raffaello e di Tiziano, più raramente del Correggio: già gli scrittori d'arte contemporanei precisarono le sue *deduzioni* (Malvasia) da questi maestri, dal Parmigianino e dal Veronese. Altissimo interesse hanno invece i frammenti, raccolti dal Malvasia (*Vite*, P. IV, pagg. 223 sgg., 244-45, 248-49, 250-51, 253 etc.), di un *Trattato* sulla pittura rimasto incompiuto. I frammenti sono ricchi di acuti giudizi e descrizioni figurative dei grandi maestri del '500: meraviglia poi l'interesse e la conoscenza che l'Albani manifesta anche per i quattrocentisti, come Mantegna, Zambellino, Ercole da Ferrara, Perugino, dei quali analizza e mette in valore lo stile. Si preoccupa del problema figurativo di Raffaello, anche in rapporto a Michelangelo, Tiziano ed Andrea del Sarto, e cerca di precisare gli scambi e le relazioni stilistiche fra questi; accenna a questioni di attribuzione e di cronologia, si sforza di determinare influenze e derivazioni, come per Parmigianino, lo Schiavone, il Mastelletta: per quanto, *more solito*, la descrizione, l'analisi, la distinzione precisa dei valori pittorici gli sembri insufficiente a giudicare ed a caratterizzare i Maestri, e ricada quindi nelle definizioni psicologiche e rettoriche; Michelangelo *terribile*, Correggio *angelico* etc. Ma sarebbe certamente utile studiare quanto l'atteggiamento intelligente e critico — coincidente col suo operare pittorico, — manifestato dall'Albani in questi frammenti, abbia influito sugli scrittori d'arte contemporanei, che senza dubbio li conobbero e li apprezzarono.

Già abbiamo accennato agli importanti scritti del Domenichino. Per il *misto* o *cumulo* di maniere che informa tutte le sue opere pittoriche, basterebbe rimandare ai riscontri che si trovano nel libro del Serra, per altro non concludente perchè l'a. non si accorge della nullità e della impersonalità artistica del Domenichino. Il quale è il più notevole dei cri-

tici formati dai Carracci, e ne emula la complessità di interessi e l'intelligenza figurativa. Le sue interpretazioni più succose, fra lampi di vigoroso arcaismo, come nelle *Virtù* di S. Andrea della Valle, sono del Correggio, (*Rapimento di S. Paolo* al Louvre, *Caccia di Diana, Madonna del rosario* a Bologna, *Martirio di S. Agnese* a Bologna etc.), di Raffaello (*Martirio di S. Andrea* a Roma, particolari a Grottaferrata, le varie *Sibille* etc.), di Tiziano (*S. Pietro Martire* a Bologna, angeli nel *Martirio di S. Agnese, Paesi* etc.), di Michelangelo (*Adamo ed Eva* Barberini, *Evangelisti e nudi* a S. Andrea della Valle, *Martirio di S. Sebastiano* a Roma etc.), del Parmigianino (es. *David*, Louvre), del Caravaggio (*Liberazione di S. Pietro, Coronazione di spine*, rip. dal Lasson, *Madonna del rosario*, dis. agli Uffizi etc.); come nei Carracci, le varie e magari opposte maniere dei « Maestri classici » appaiono contemporaneamente, nella stessa opera, mescolate e giustapposte.

Passando a lumeggiare l'importanza dell'influenza critica carraccesca, che è stata depositaria del metodo figurativo nei secoli successivi, si può ora chiarire a chi devono i loro interessi di questo genere e il Bellori e Boschini, per non parlare degli altri, quali ad es. Ridolfi e Malvasia: poichè è dai Carracci che essi hanno avuto l'insegnamento e la possibilità, l'abitudine, quasi diremmo, di porsi davanti alle opere d'arte figurativa facendo centro del problema figurativo; colpa della loro inadeguata estetica, se c'è, in essi come nei Carracci, distacco completo fra questo atteggiamento e l'altro (che era pure determinato da una esigenza profonda) di vedere nelle opere d'arte l'artista in quanto, sebbene oscuramente, svolgimento caratteristico, individuale, rivelazione di sentimento. Altri punti fondamentali che fanno capire la fecondità dell'atteggiamento carraccesco sono i ritorni al primo '500 e al '400 compiuti allora (verso Andrea del Sarto, verso Fra Bartolomeo e Raffaello nelle loro forme primitive, oltrechè verso il Bellini, dal Sassoferrato, discreto interprete al modo carraccesco, ma più limitata e contaminata da interessi psicologicomistici la sua analisi figurativa) anche al di fuori dell'immediato Carracismo (Cerano a Milano e Caracciolo a Napoli); mentre (v. Delogu) un movimento che per molti lati si può assomigliare al carraccesco, e ne dipende come ispirazione e motivo di metodo, è quello che si produsse a Firenze (benchè la unicità e la continuità del gusto fiorentino, interpretato e pubblicato dai manieristi puri, gli impedisse la larghezza di visuale e di interessi che ebbe l'Accademia bolognese) col Cardi-Cigoli, Cristofano Allori, il Rossetti, il Biliverti, il Vignali etc., e anche, in certo senso, con Giovanni da S. Giovanni, di questi colui che tentò con maggior risultato l'analisi caravaggesca; ma in fondo, salvo il caso notato del Passignano e del Cigoli, il gusto che interessò e fu tramandato fu il raffaellismo e il michelangiolismo, con tracce del Correggio e del Barocchi.

Non importa qui insistere sul fatto che queste esperienze critiche hanno poi determinato gran parte della cultura artistica del '700 e di parte dell' '800, la quale non si propose (oltre il caravaggismo e il vene-

zianismo integrale, che formò i cosiddetti « generi inferiori » — v. Marangoni e Delogu — come nature morte, interni, figurette, quadretti episodici, favole etc.: « giochi, suoni e zingarate », come dice il Bellori, nei quali per un bel pezzo va cercata l'arte) altri problemi di gusto figurativo, se non quelli rievocati dai Carracci, come si può vedere anche dalle *Guide*, *Considerazioni*, *Vite*, stampate nel '700 (es. Zanetti, il quale, nella prefazione alla sua opera, dice: « L'educazione mia in pittura fu tra persone dotte che avean veduto molto (come i Carracci!) e che senza pregiudizio veruno conosceano perfettamente il merito di ogni scuola e d'ogni pittura: e lodavano e biasimavano con piena schiettezza »). E ciò meglio dimostra uno sguardo allo svolgimento della critica in Francia, dove Scuola di Fontainebleau e Accademia fecero riscontro alle nostre Accademie fiorentina e bolognese, come funzione storica e contenuto di metodo critico e di cultura artistica (ricordiamo che il castello di Fontainebleau era chiamato, dagli artisti francesi contemporanei, « la petite Rome ») e dove l'eclettismo carracesco (nel senso critico e non artistico) fu detto « le grand goût », il gusto dei sommi del Cinquecento, mentre fu non senza lotte ma in fondo, dato l'insegnamento e il metodo eclettico dei Carracci, riconosciuto naturale e accettato il « liberalismo » di R. de Pyles e degli *Amateurs*, i quali, accanto alle sintesi figurative di Pussino e di Raffaello, giustificarono e affermarono quelle di Rubens e di Rembrandt: anzi si sentì là forse più che in Italia l'inadeguatezza e la lontananza degli schemi e delle regole teorico-letterarie dalle concrete esigenze critiche, di gusto visivo; e ciò esplose nei primi anni del settecento, nella battaglia fra *Peintres* e *Littérateurs*, fra i quali *peintres* erano i professori dell'Accademia, critici ufficiali, e gli *Amateurs* (v. Fontaine). E ci fu chi (Ch. Coypel) pensò a disegnare questo dramma, rappresentando: « *L'Adieu du peintre à la littérature* » in una stampa, nella quale iracondi putti recano seco i vari trattati (*Mouvements de l'âme. Traités sur la physionomie, Règles sur l'expression des Passions etc.*), mentre il pittore indica a due mani e i quadri appesi al muro e i libri, posti su una tavola, degli amatori e dei critici con interessi figurativi. E Roger de Pyles, il più insigne degli *Amateurs*, offerse la prova di molta indipendenza da schemi tradizionali, e dell'accettazione di qualunque forma stilistica purchè espressiva, come aveano fatto i Carracci. Egli, fermo nel concetto di *génie* come forza e condizione dell'arte, considerò giustamente le Accademie non già fattrici di arte, ma solo educatrici e affinatrici del gusto pittorico, e in coerenza con queste idee manifestò profonda avversione ai canoni e specialmente all'imitazione dell'antico, e giunse talora a negare, rispetto all'arte, qualsiasi valore all'imitazione in generale (cfr. p. 137 del *Cours de peinture*). E questo è un bel passo innanzi, se si pensa all'importanza positiva che all'« imitare » fu data nell'età barocca (cfr. ad es. la lettera del Cav. Marino all'Achillini — datata: Venezia 1627, — dove si parla dell'imitare, del tradurre, del frammettere nelle opere proprie versi d'altri etc.). Roger de Pyles parla spesso di *valeurs* (es. i va-

leurs des tons in Tiziano e Rubens) e fa considerazioni e analisi visive delle opere: considerando queste come sviluppi *artificiels* personali, autonomi, sfugge al preconconcetto naturalistico, come sfugge a quello classicistico e accademico nell'apprezzamento preciso e felice che fa di Tiziano, Veronese, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, svalutati e maltrattati dai classicisti e dai romanisti; e prova, infine, della larghezza del gusto del de Pyles è il riconoscimento, diversamente motivato, di stili figurativamente opposti, come quelli del Pussino, di Raffaello, di Michelangelo.

Diderot, più famoso del de Pyles, non è come critico d'arte altrettanto grande; ma è da segnalare il fatto ch'egli comprendesse e riconoscesse la necessità di farsi, lui letterato, una educazione pittorica *ab imis fundamentis*, di dover studiare, negli *Ateliers* e nei musei, mediante le conversazioni con pittori, i modi specifici della espressione pittorica (frutto questo della polemica fra artisti e letterati, nella quale fu formulato il concetto che i soli artisti potessero, con certa coscienza, giudicar di pittura): quanti letterati, da due secoli, erano invece sicuri di poter loro soli emettere giudizi sull'arte e interpretare le opere d'arte, in base alla loro dottrina, alle loro possibilità descrittive dei « moti », degli « affetti », delle « invenzioni »! Diderot è sostanzialmente accademico e letterato anch'esso, ma ha delle notevoli aperture: così anche per lui *les belles antiques* hanno perduto il loro valore di sublimi modelli, e il motivo dell'imitazione è attenuato. Ma ciò che è più notevole è l'attenzione e l'importanza, benché non frequentissima, data all'*œil*, all'analisi visiva, nell'apprensione delle opere d'arte: cfr. *Salon*, 1763 Deshays, p. 135, 1765 Chardin, p. 302, *Salon de M.me Terbouche* (osservazioni sul Rembrandt), e l'analisi del pittore Webb nella lett. a Grimm del 15 genn. 1763 (v. Fontaine e Pittaluga).

Ciò che può essere meglio spiegato storicamente è il nuovo metodo di storia dell'arte del Winckelmann; di cui, pure, si è vista la dipendenza dei trattatisti italiani per ciò che riguarda il suo neo-platonismo e il concetto di bello ideale, da lui generalizzato, che già si trova nella nostra letteratura artistica del '500 e del '600, specialmente nel Bellori (Schlosser, Croce), mentre restano ancora da indagare gli indubbi contatti con la pubblicistica francese nata intorno all'*Académie* e di tinte razionalistiche, alla quale, secondo noi, è da riportare l'altra nota dottrina del Winckelmann sulla insignificanza (*Unbezeichnung*), sulla apassionalità, che è il rifuggire da ogni attenzione esorbitante al soggetto, da sentimenti o passioni particolari (è questo che rievoca la lotta fra i pittori e letterati): poichè la forma della bellezza « non è propria nè di questa nè di quella determinata persona, nè esprime alcuno stato di sentimento o sensazione di passione, così che interrompono l'unità e diminuiscono e oscurano la bellezza »; benchè tutto questo bagaglio psicologico sia ristabilito per altro verso, col criterio della « convenienza » e quello della « espressione », residui incoerenti di altre dottrine. Ma quel che realmente è tentativo nuovo e significativo, è per tutti (Justi, Dilthey, Croce) l'aver sostituito alla storia particolare e aneddotica degli artisti (biografie) la « storia dell'arte », la

storia della attuazione figurativa in generale, storia, insomma, del gusto figurativo, del sentimento artistico.

Ma per noi questo tentativo non è spiegabile, se non si rammenti che chi appunto fece passare coscientemente la critica dall'interesse psicologico-letterario e biografico, a quello per le realtà figurative, furono i Carracci. Anzi, il Winckelmann limita (per la particolarità della formazione del suo gusto) l'opera di generale intendimento artistico dei Carracci in quanto, condotto dalle sue esigenze intellettualistiche e teoriche, considera esclusivamente e fa la storia di un particolare gusto (un generico gusto plastico-lineare. Cfr. per l'esclusione del colore, considerato come poco « ideale », mera immediatezza sensoria, naturale, la *Storia* § 23; in realtà, il colore non fu mai assunto e giustificato dal Winckelmann che rifiutò di porsi il problema e quindi arbitrariamente lo esclude dalla storia dell'arte affermandolo come deviazione); tuttavia questa insofferenza pel « colore » conteneva un motivo positivo, perchè alle qualità meramente illusive, sensuali o piacevoli, che al colore si attribuivano, si contrapponeva la razionalità, la teoreticità del « disegno », unica possibilità di vera arte: e appunto nell'esigenza di attribuire all'arte un valore teoretico e non, come si era soliti, praticistico o sensualistico, consiste l'importanza storica di questo giudizio criticamente errato. Un atteggiamento simile si ritrova, più tardi, in Ingres, studioso degli etruschi, di Giotto e del primo rinascimento, il quale, non che classicista, era considerato a Parigi *sauvage* e *gothique*: il suo sentimento che l'arte dovesse essere costruzione serrata e continua, e dovesse impegnare perciò tutte le forze morali dell'individuo, si tradusse nel dispregio verso Rubens e Van Dyck, i *trompeurs*, *l'école du mensonge*. Il gusto che è oggetto di storia, e al quale sono rese relative tutte le manifestazioni d'arte anteriori e posteriori, è il gusto greco-classico, nel quale il Winckelmann inserisce le sue vedute teoriche, facendolo esponente di esse: su per giù come avevano operato i critici manieristi, dei quali si è vista la inferiorità critica rispetto al metodo carraccesco. Inferiorità che si trova anche qui. La effettiva superiorità non è neppure di avere visto questo gusto come sviluppo storico (la identità del gusto antico come gusto materialmente inteso, in quanto schema figurativo, era stata sentita fin dal '400, e la coscienza della trasformazione storica di quel gusto si ebbe piena da Leonardo e Raffaello in poi), ma nell'aver, in certo modo, sentito l'esigenza di « interiorizzare » il gusto, nell'aver presentato la identità di espressione figurativa e di visione del mondo (anche se limitatamente ad alcuni greci), superando la vecchia relazione: arte-biografia del Vasari e dei critici secentisti; arte come documento di un temperamento caratteristico. Ma in sostanza, a parte i suoi meriti di mitografo, di archeologo, di restauratore (dicono) della lingua tedesca, etc., la realtà critica della sua opera, di poca originalità e piena di limiti, è poco significativa ed angusta; molto superiore gli è il Mengs, ad esempio, che si potrebbe chiamare il Carracci dell'ultimo '700, per vastità di interessi, ricchezza di esperienze, scarsità di pregiudizi; la sua opera critica figurata risente dell'ormai classica

partizione dei «generi», e in questo senso si accentua un motivo già nell'opera dei Carracci: c'è in lui però un maggior senso di «purezza» e di «coerenza», che non gli permette di recensire tre o quattro «maniere» per volta nel medesimo quadro (i Carracci usarono, nello stesso quadro, putti sfatti e morbidi del Correggio, atleti michelangioleschi, frappe e cieli tizianeschi e bassaneschi etc.) ed egli, più rigoroso, fa dei ritratti veneto-velasqueziani (in genere bambini e donne; poichè nell'autoritratto eroico dell'Eremitaggio si incurva e costruisce solennemente, alla raffaellesca), delle pale d'altare e delle allegorie raffaellesche, dei nudi michelangioleschi, delle *Notti* bassanesco-secentesche (anche Caravaggio è relativamente capito, ma nei suoi derivati venezianeggianti). Esempi di giudizi figurativi si incontrano anche nelle opere letterarie del Mengs, ad esempio le analisi di Raffaello e di Tiziano (*Rifl. su Raffaello, Correggio e Tiziano*) e di altri (cfr. *Opere*, t. I, pagg. 57, 59, 220, 223 etc.). Ancor più grande del suo maestro ed iniziatore, nella ripresa e nel rinfocolamento di problemi critici che fu all'inizio dell'ottocento, nella prima fase del romanticismo di cui il neoclassicismo è un aspetto, il David in Francia (di cui, per vedere la larghezza di cultura e di interessi, si mettano di fronte le vaste composizioni grecoromane, ricche di felici comprensioni della spazialità architettonica rinascimentale, dei sistemi di equilibrio compositivo e di unità visiva svoltisi dalla Grecia arcaica all'Italia del '500, con i *Ritratti*, alcuni dei quali cromaticissimi e di piena comprensione del luminismo settecentesco, e il Marat, che sembra un'opera del '600); e in Italia l'Appiani, l'Accademia Fiorentina (v. Cecchi) e il Canova, il quale non si occupò solo del pieno ellenismo, ma anche della Grecia arcaica e del luminismo romano, come mostrano certi rilievi di Possagno (v. L. Venturi); e, limitatamente al prevalere del suo gusto di preferenza, comprese il Bernini, l'Algardì, l'architettura barocca e palladiana così cromatica e anticonstruttiva (v. Argan), non senza viva attenzione a certe forme di linealismo primitivo (greco-arcaico). Ma il primo romanticismo, ravvivando coi problemi storici le sue disposizioni sentimentali (v. Croce, Borries, Vinciguerra), allargò la cerchia dei problemi figurativi e dei gusti che avevano tramandato i Carracci, e sorsero allora Nazareni, Puristi, Preraffaelliti, la cui grande funzione nella storia della critica (poichè nullo è il loro valore e significato nella storia dell'arte) fu quello di porsi il problema del '400 e anche del '300 artistico, mentre parallelamente se ne rievocavano, se ne precisavano e valutavano le altre forme di vita spirituale (v. per tutti questi, il *Gusto dei Primitivi* di L. Venturi). Un episodio culturale di analogo valore ed importanza fu quello che si produsse in Francia, dal 1790 al 1830, negli scolari del D'Agincourt, il quale, ispirato dai Muratori e dal Tiraboschi, aveva tentato, oltre la prima sistemazione erudita, di suscitare un apprezzamento più preciso dell'arte del medioevo: Paillet de Montabert, Artaud de Montor, e i *primitifs* o *barbus* della scuola di David (cfr. Délécluze). I quali inaugurarono una vigorosa opposizione al cinquecentismo accademico, al raffaellismo e al gusto cromatico del '600 e del '700, in nome

della spontaneità, della forza primordiale e diretta di sentimento che trovavano invece nei trecentisti e nei quattrocentisti: ed erano portati a ciò da quelle stesse preferenze che li spingevano ad apprezzare forme di poesia e di cultura di cui il romanticismo andava rinnovando il problema: Dante e Shakespeare.

Un atteggiamento più sicuro e meglio motivato intorno al problema dei primitivi si trova negli scritti di P. Selvatico: nei quali, più che il preconconcetto moralistico che produce la condanna del '500 e del '600, è da notare la posizione verso « la scuola de' Carracci, cotanto lodata come rigeneratrice della scaduta arte italiana... ». Egli, in sostanza, ne valuta abbastanza esattamente il significato, che fu quello di tornare a precisare ed a vivificare delle forme d'arte di cui si era man mano falsato l'apprezzamento; e non rinnega lo sforzo che i Carracci avevano fatto, nè il loro atteggiamento in sè stesso, ma in quanto quello sforzo era stato diretto a rievocare un gusto falso e degenerato. A questo tentativo si oppone esplicitamente quello del Selvatico e dei « puristi » (Bianchini, Ridolfi, Musini, il p. Marchese etc.) di ritornare alle forme e alla tecnica del '300 e del '400: e la loro esatta coscienza dei valori che andavano a ricercare in Masaccio, nel Perugino, nel Mantegna è attestata dal fatto che essi intesero la « tecnica » come strettamente, indissolubilmente legata col risultato artistico; e perciò, in vista di quel determinato risultato finale da conseguire, si protestava la necessità di ricalcare la « inarrivabile tecnica dei Bellini, dei Cima, dei Francia... » (cfr. P. Selvatico, *Scritti d'arte*, Firenze, 1859, pp. 399 sgg. e 402; *Del purismo nella pittura*, pp. 136-37, 151, 153-54, 159 e *passim*).

Tutto questo sforzo di comprensione dei valori figurativi dei primitivi, e l'affermazione del valore assoluto e inconfondibile di quel gusto visivo, fu compiuto nella strada aperta dall'iniziativa carracesca, e nello stesso modo, seppure a ritroso e in polemica con quella critica e quella esperienza; i residui della quale, vivaci, si trovano non completamente superati nelle opere prodotte da questi vari movimenti romantici. I quali appunto ancor manchevolmente e pregiudizialmente si accostarono ai primitivi e ai quattrocentisti, in quanto difettava loro una rigorosa coscienza estetica e storico-culturale (limite, del resto, di ogni critica figurativa che si esaurisca in sè, nel puro problema visivo), mentre al suo posto erano preferenze sentimentali, passionali, se non tecniche e pratiche; ma il loro atteggiamento, precisamente, di analizzatori e di valutatori di forme, e le loro opere, sono programmi e realizzazioni critiche. (Così vediamo in Overbeck e nella sua cerchia, Schnorr, Pforr, Veit, non solo rigiustata la tradizione umbro-toscana preraffaellesca, e quella veneto-belliniana e lombarda, ma perfino i disegni composti sull'andare dei disegni quattrocenteschi e della antica incisione bolognese e veneta; ed è talmente compresa la intima coerenza e perfezione espressiva delle opere arcaiche, che si sente la necessità di riprodurle anche quelli che la comune mentalità classicistica considerava come errori: ciò che si vede, ad es., in certi ri-

tratti di Schnorr, e in quadri di Pforr, in cui non solo nei costumi, nelle alterazioni prospettiche, nelle deformazioni lineari, ma perfino nello spirito analitico e curioso che le anima, sono intese certe forme della pittura tedesca del primo '500. Analoghe considerazioni, tenendo conto delle particolari preferenze e dei diversi problemi, potrebbero farsi per Cornelius e la scuola Monachese, per i puristi italiani, per Rossetti ed i pre-raffaelliti inglesi.)

Concludendo questi brevi cenni, che basteranno, crediamo, a dare il senso della nostra impostazione della storia della critica, osserviamo però questo: oltre la ordinaria inadeguazione e distacco notato in questi secoli fra i reali interessi critici (figurativi) e la coscienza storico-estetica, neppure il metodo figurativo puro, come metodo generale di interpretazione artistica, era stato teorizzato, ma restava nel campo dell'arbitrario e del casuale, legato a questa o quella individualità di cui assumeva necessariamente tutte le particolari limitazioni; anzi, se si tien conto della superiore coscienza estetica, fino ai Preraffaelliti si osserva una limitazione, un restringimento del programma carraccesco: ancora relativamente il meno esclusivo e il più scarso, se non di preferenze, di pregiudizi e di angustia culturale e sentimentale.

Una superiore forma estetica (v. per tutto questo Croce) e storica, l'idealismo (si ricordi la introduzione agli scritti del Fiedler, permeata di Kant e di Hegel), permise finalmente, dopo la metà dell'800, in pieno ritorno di naturalismo, di verismo (e quindi di canoni, letteratura, psicologia, scientificismo), di dare una «teoria» della pura visibilità, svellendo questa dal terreno delle affermazioni personali e particolari, per fondarla come metodologia necessaria del gusto. Non è il caso di ripetere qui gli errori ed i limiti di questa metodologia, definitivamente notati dal Croce; quello che importa notare è la superiorità che nel Marées (1837-1887), nello Hildebrand (1847-1916) ma soprattutto nel più complesso e profondo dei tre, nel Fiedler (1841-1895; la sua maggiore opera corre dal 1876 al 1887) si trova: del concetto di arte come «pura forma, indipendente dal concetto e dai fini pratici» e da questi accuratamente distinta, mentre viene severamente e sottilmente indagata la natura di questa; e il sicuro convincimento (anche attraverso formole malcerte o simboli) del valore dell'attuazione figurativa, nella quale soltanto e in quanto tale l'arte si concreta, ha il suo puro valore di arte (sullo stesso piano il teorico della musica Hanslick e il musicista Brahms). Ma si deve però notare che questi tre critici limitarono (anche per immediate necessità polemiche), rispetto alla concreta critica d'arte, il valore universale del loro indirizzo, della loro impostazione, poichè non seppero trovare la «visibilità» (come produzione, creazione figurativa e quindi dominio sintetico e architettonico delle forme: e quindi impossibilità di giudizio che fosse giudizio artistico, se non come giudizio, valutazione della espressione formale) altrimenti che nel gusto rinascimentale, del quale offersero poi le basi maggiori per l'indagine critica del Wölfflin; e in questo però si trovano degli erramenti, tali la

storia dell'arte intesa come puro svolgimento del « vedere » (così perdendo il senso della individualità, completezza e assolutezza intramandabile di ogni « vedere », che era « autonomia » e diventa passività), considerato — causa del Taine — come un mero sviluppo culturale; per cui le personalità si disperdono come valore, per divenire solo espressione di cultura. Lo storicismo e il comparativismo del Wölfflin non compaiono invece nell'ultimo grande assertore della pura visibilità Bernardo Berenson, che ha mostrato appunto in sé la migliore pratica della metodologia della pura visibilità: scarsissimi interessi storici, scarsa preoccupazione delle personalità come sentimento, ma « visibilismo » perfetto, individuazione sottile e insuperabile della qualità delle espressioni figurative, senza quasi più alcun preconetto di gusto o limitatezza di interessi: il difetto più forte del metodo berensoniano consiste nell'essersi soffermato alla pura analisi constatativa delle forme visive, eludendo il problema estetico; ciò che l'ha fatto soffermare spesso alla posizione formalistica (di derivazione herbartiana) che spiega il bello come complesso « di rapporti formali incondizionatamente piacevoli », e l'ha fatto ricadere spesso nel « morellismo », mentre anche le parti migliori dei suoi saggi sono contaminate da residui positivistici di fisiologismo. Parallelamente, sullo scorcio del secolo passato e sul principio del nostro, espressioni di critica figurativa pura furono, in quanto programmi e realizzazioni, il cubismo, il futurismo, l'espressionismo, il dadaismo, il vario primitivismo, movimenti che furono benissimo capiti dal Croce, come « Accademie », le ultime Accademie; poichè in essi di arte non restava niente, fuori delle preoccupazioni intellettuali, delle riflessioni, delle scomposizioni, degli impadronimenti riflessi delle forme: e questi movimenti critici, che si sono esauriti tutti nel momento giudicativo, senza passare (naturalmente non potevano) all'arte, hanno avuto il merito grandissimo di porsi il problema e di far rivivere espressioni figurative di cui il gusto si era ottuso e indebolito (primitivi, arte negra, romani, arte popolare, bizantini, gotici) e di rifondarne una esperienza concreta. Ed è facile scorgere il valore che nella storia della critica d'arte ebbero questi movimenti, se si pensa ai frutti che le esigenze in essi contenute produssero quando dal Marangoni e dal Longhi, come, per altre vie e in modo tutto personale, dall'Ortolani, dal Cecchi, da L. Venturi e da altri, esse vennero sistemate e inverte dalla critica crociana, producendo così l'episodio-critico forse più rappresentativo di quest'ultimo quarto di secolo.

Pisa, addì 6 giugno 1932.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI