

ARTISTI VERI IGNORATI FRA CLAUDIO GRANZOTTO DI SANTA LUCIA DI PIAVE

Ignorato, s'intende, dal gran pubblico, presso il quale il suo nome non ebbe la fortuna di pervenire, non già dal pubblico modesto, ma non meno intelligente, di Santa Lucia di Piave, dov'egli è nato (il 23 agosto 1900) e vissuto, e della provincia di Treviso. Qui non v'è amatore o studioso di cose d'arte che ignori il nome di Fra Claudio (al secolo Riccardo Granzotto), scultore, e non abbia visto le sue opere più significative raccolte nella chiesa parrocchiale del paese natio, che costituisce per lui, per la sua memoria, il museo che conserverà la parte migliore della sua fatalmente scarsa produzione, testimonianza di un fervido ingegno, troppo presto rapito alla religione e all'arte.

Una mostra personale delle sue sculture, quindi, allestita nello stesso paese di S. Lucia, a pochi passi dalla chiesa, non aggiunge nulla di nuovo al suo nome tra quanti lo conoscono, ma è stata ugualmente una lodevole iniziativa per rendere omaggio all'artista scomparso. Perché una sua mostra, invece, non si limitasse al tributo di affetto, ma si volgesse anche al fine di diffondere la conoscenza dell'arte sua, bisognerebbe che fosse tenuta, per esempio, a Venezia, dove potrebbe rappresentare una rivelazione per gli stessi artisti che ivi tengono il campo, salvo qualcuno che lo conobbe e gli fu condiscipolo durante il corso di studi all'Accademia di Belle Arti.

Essendo comunque, la prima volta che l'opera eminentemente religiosa di questo artista in abito francescano si presenta da una pubblica mostra, la prova può dirsi pienamente riuscita e solo si desidererebbe che venisse ripetuta in un ambiente più vasto e di più larga risonanza.

Ordinata con chiara evidenza in una sala terrena del Municipio dall'amico Prof. Modolo, comprende un rilevante numero di lavori, per lo più calchi in gesso tratti dagli originali esistenti nella chiesa del paese od in altre come il Cristo Morto in quella dei Francescani a Vittorio Veneto e gli Angeli per l'altare di Pio X nella chiesa di Salzano. Colpiscono subito l'occhio del visitatore oltre alle opere citate, il S. Antonio morente, la Santa Lucia, i canoviani leoni stilofori del portale, di cui l'uno difende il Vangelo e l'altro schiaccia l'Eresia, nonché, a dimostrare che lo scultore non s'era soltanto provato nei temi di vita contemplativa, ma aveva saputo anche trattare degnamente i temi della vita attiva e tumultuosa dello sport, il Giocatore di pallone, vincitore di concorso, che doveva ornare lo Stadio Mussolini, ma fu rifiutato inspiegabilmente all'ultimo momento.

L'opera sua più viva, però, è assente da questa mostra e bisogna andarla a cercare nell'originale in chiesa, dove si ammira la sua potenza espressiva: la Pila dell'Acquasanta con la rabbiosa figura di Lucifero curva nella disperazione.

Dopo un rapido esame l'osservatore attento si persuade che l'artista è passato, nella sua breve esistenza, da un moderato classicismo non privo di qualche accento verista ad un misticismo pacato e sereno, in cui le forme si spianano in una sintesi evocatrice d'una intensa spiritualità. Questa ultima sua maniera, ispirata all'arcaismo ideologico del Wildt, non ha però di esso il tormentato e contorto plasticismo che caratterizza l'arte del celebre scultore. Ne sono esempi la Santa Lucia, il Cristo Morto, modellato sulle tracce della S. Sindone ed il S. Antonio morente.

Spirito bizzarro ed inquieto, non si abbandonava però a stravaganze di gioventù, né si lasciava trasportare da facili entusiasmi. Venuto all'arte per naturale inclinazione (entrò tuttavia all'Accademia soltanto a 22 anni), più forte dell'arte stessa era latente in lui una irresistibile vocazione religiosa, che lo conquistò ed assorbì completamente il resto della sua vita.

Vestì l'abito dei frati minori di S. Francesco fino a quando, santamente come aveva vissuto, concluse la sua giornata. Morì a Padova, come aveva previsto, il giorno dell'Assunzione del 1947.

Articolo pubblicato sul : "IL POPOLO DEL VENETO" - 31.03.1950
"L'AZIONE" Vittorio V. - 29.04.1950

LA MOSTRA DEL TIEPOLO AI "GIARDINI" E A CA' REZZONICO

Per la prima volta un artista non appartenente al nostro tempo e neppure al secolo scorso è presente con una organica mostra delle sue opere in un padiglione della Biennale, che accoglie di solito i prodotti modernissimi dell'arte contemporanea.

Dopo le memorabili mostre di Tiziano, del Tintoretto, di Paolo Veronese, nonché del Bellini, questa del Tiepolo si inserisce ottimamente nel ciclo delle manifestazioni di omaggio ai grandi pittori veneti, che non sarebbe male che si pensasse di completare includendo il Canaletto ed il Guardi (non solo come vedutista) cui tanto deve la pittura europea dall'impressionismo ad oggi.

Ordinata con un criterio selettivo che fa risaltare le opere migliori e più significative del Maestro; perfettamente organizzata (allestimento, catalogo, ecc.) la mostra di non facile attuazione, rappresenta l'ultima fatica del compianto del Prof. Giulio Lorenzetti, che del Settecento Veneziano, in verità, era un esperto. Una prima visita alla pittura, ai disegni che vi sono esposti convince anzitutto che la loro principale caratteristica è la serenità. La mente del pittore non ha che visioni di serena bellezza, colmi di vita e di movimento. La tragedia, il dramma non toccano la sensibilità dell'artista, e se dipinge quadri come il Calvario di S. Alvisè, riuscendo a rendere l'espressione dolorosa del Cristo e la rozza brutalità dei ladroni, ne tradisce lo sforzo attraverso quel senso di scenografico e di festoso diffuso in tutta la scena. Dove il suo sentimento si estrinseca invece spontaneo, nelle soavi Madonne, come quella dei Gesuiti, egli si rivela personalissimo nel sicuro possesso dei mezzi pittorici, primo fra tutti, naturalmente, il colore. G. B. Tiepolo è infatti un pittore per il quale Venezia riprende nel Settecento il suo primato coloristico nella pittura, tenuto incontrastabilmente due secoli prima, e particolarmente nella pittura decorativa di vaste proporzioni e di ampio respiro, dove l'aria e la luce hanno la preminenza nel gioco delle parti che decide degli aspetti della composizione.

Negli affreschi dunque, assai più che nelle pitture ad olio, dove l'esuberante immaginazione si attenua e riesce a contenersi, specialmente se composti su temi di vasto svolgimento, domina immancabilmente una vivida fantasia creatrice di suggestive immagini, aeree visioni, arditi scorci, profonde prospettive che un'atmosfera luminosa e tersa

interamente avvolge. Le chiese e i palazzi di Venezia, le ville di Strà e di Vicenza rifulgono di questi capolavori. Dalla Istituzione del Rosario ai Gesuiti al Trionfo della Fede alla Pietà insino al Trasporto della S. Casa di Loreto agli Scalzi, distrutto purtroppo nel 1915. Arte sacra o profana come nell'esaltazione della famiglia Pisani e nei racconti mitologici o cavallereschi a gloria dei Valmarana o dei Rezzonico.

In alcune di queste ed in altre opere del Settecento maestro del colore, che traggono argomento da fatti storici o mistici, le figurazioni sono tipicamente caratterizzate dal disinvolto anacronismo dei costumi che ravviva il contenuto e lo arricchisce di pittoreschi motivi. In tal modo il pittore veneziano si rende istintivamente interprete del gusto del suo tempo, che predilige la varietà, la ridondanza e lo sfarzo degli elementi accessori di una scena, sovente con essa e tra loro contrastanti e di effetto infine, puramente esteriore e decorativo. Ma la genialità con cui si imprime l'estro dell'artista rende la sua pittura, in apparenza tanto aderente alla vita settecentesca, un'arte sostanzialmente di ogni tempo, motivo per cui non è meno apprezzata oggi di quello che lo era ieri e lo sarà domani. Un esempio di questa tendenza lo troviamo nell'Imbarco di Cleopatra e nel Convito di Palazzo Labia, dove le inquadrature architettoniche di G. Mengozzi Colonna esaltano la magnificenza delle scene.

La fortuna però di essere giudicato nettamente e di godere la stima dei posteri non sempre arrise alla memoria del Tiepolo, poiché vi furono dei periodi nei quali era pure considerato un fervido inventore, un fantasioso compositore e un vivace colorista, ma sempre nel campo della decorazione, mancando egli, si diceva, di un chiaro concetto d'ordine e di armonia in funzione di una superiore esigenza ideale che distingue, all'incontro, per la sua purezza d'arte classica nel mondo antico. E ciò può essere vero fino ad un certo punto. Ma quando per la classicità s'intende la interpretazione della natura condensata in formule generali basate su astratti principi di estetica e l'imitazione dei modelli greci che ne sono concreti esemplari, certo il Tiepolo non è un classico ed altri come lui in ogni tempo, ma è di gran lunga preferibile la sua sfrenata libertà alla castigatezza di uno stile che sacrifica l'ispirazione ad una forma di idealismo concettuale.

D'altronde un artista, per grande che sia, va sempre giudicato sullo sfondo della sua epoca e son note le condizioni della pittura veneziana all'avvento del Tiepolo, dopo la decadenza che è seguita alla morte di Paolo Veronese e la rinascita che un secolo dopo suscitavano il Festi, il Longo e lo Strozzi. Senza rifarne la storia si sa che G.B. Piazzetta fu il primo a coglierne il frutto ed a mostrare di averne assimilata la parte migliore dipingendo con tale maestria da essere considerato il più forte caratterista e chiaroscurista della scuola veneta ed essere imitato da uno stuolo di seguaci. Il Tiepolo non era tra questi, ma l'arte di iniziatori lo portò all'ammirazione del Veronese, a cui giunse attraverso il loro esempio e dal quale derivò il fervore creativo delle ardimentose composizioni, che portò anzi alle sue estreme conseguenze. Dal suo potente ingegno si sprigiona la forza di un temperamento artistico eccezionale che fa della sua pittura un'eloquente manifestazione delle possibilità di cui è dotata la sua natura di artista e ricca la sua immaginazione, la quale giunge al punto di presentare delle scene che sembrano tratte da una visione di sogno, tanto esse sono strane e irreali e pur così vive nel tumultuoso agitarsi delle figure, sospinte fin oltre le cornici o le riquadrature che mediante accorgimenti prospettici sembrano aumentare la vastità dello spazio. Tanta vitalità in una tempra d'artista non si trova che in qualche raro precedente storico di cui Rubens e Tiziano sono un chiaro esempio e se il primo lo è per la sua fecondità e il secondo per la sua longeva intelligenza, a 68 anni il Tiepolo dipingeva le storie di Enea ed il Trionfo della Spagna nel Palazzo Reale di Madrid coi figli G. Domenico e Lorenzo, e aveva già dipinto nel palazzo del principe vescovo di Wusburg in Franconia.

Quando la morte nel 1770, troncò per sempre quell'attività prodigiosa, che poteva essere maggiormente prolungata, il figlio Gian Domenico ne seguiva la traccia in una pittura leggera e di minore impegno che ha il suo capolavoro nella Via Crucis della Chiesa dei Frari. Altri poi seguirono a simpatizzare con la pittura tiepolesca fin nel tardo Ottocento, ma era già un tiepolismo senza nerbo e senza vigore che si compiaceva di un facile pennelleggiare con effetto del tutto superficiale ed insignificante. E' destino dei grandi artisti di provocare involontariamente la decadenza dell'arte fino a quando le risorte energie dei tempi mutati non riprendano ad alimentare la fiamma che non deve mai spegnersi.

Articolo pubblicato sul: "IL POPOLO DEL VENETO" - 22.06.1951

GIACOMO FAVRETTO - SULLA SCIA DELLA PIU' PURA TRADIZIONE - VERO INTERPRETE DELL'ANIMA VENEZIANA

Anche questo è un pittore veneto, prettamente veneto, forse più di quelli che l'hanno preceduto e seguito, degno continuatore della tradizione pittorica veneziana, che giunge inalterata fin sulle soglie del Novecento e vanta in lui uno dei più fedeli suoi rappresentanti. Del Favretto si è allestita una esposizione lo scorso anno nel padiglione centrale della Biennale, dove attualmente figura la superba mostra del Tiepolo. Ma la rassegna favrettiana presentata con le migliori intenzioni di giovare alla conoscenza tra il pubblico, dell'opera di questo pittore e di celebrarne i meriti nel centenario della nascita, non deve aver lasciato un ricordo preciso e duraturo in quelli che l'hanno visitata, perché, trovandosi essa compresa nel numero di altre mostre d'arte contemporanea costituenti l'intero padiglione, di vivace impostazione polemica, non ha interessato forse quanto avrebbe potuto se fosse stata isolata o circondata solo da poche opere di non eccessiva distanza stilistica. Essa produceva sui visitatori dell'Esposizione lo stesso effetto che l'esecuzione di una musica dal prevalente accento melodico e di altre improntate ad una forte e complessa polifonia, farebbe sugli ascoltatori di un concerto, nella mente dei quali con insistenza ricorrebbe il pensiero a quella musica da cui sono stati più fortemente colpiti e questo ricordo confonderebbe l'altro sino a farlo completamente svanire. In altre parole, per tornare al Favretto, sarebbe stato meglio che la sua mostra avesse figurato in una retrospettiva della pittura veneziana dell'Ottocento, quale ambiente naturale ove poteva essere meglio apprezzata. Comunque si esprime qui semplicemente una opinione, che potrebbe essere discutibile; sta di fatto, però, che la mostra in oggetto, per questa o altre cause, non ha suscitato alcuna risonanza degna di nota, come lo faceva sperare il valore delle opere esposte, il

nome dell'autore e la circostanza che esse avevano in quella mostra un particolare significato celebrativo. Al medesimo scopo si è bandito, anzi, un concorso di pittura, ma non si sa che esito abbia avuto perché, a quanto risulta, non se n'è più sentito parlare. Ed è questo, in sostanza, l'esito della iniziativa che si era proposta di onorare il più schietto dei pittori veneziani dell'Ottocento e così la manifestazione si è conclusa.

Come si vede, se molta è stata la buona volontà di fare, poco si è ottenuto e ciò si deve più che altro al fatto che la commemorazione non poteva cadere in un momento più sfavorevole ed inopportuno per il successo che avrebbe dovuto conseguire. L'arte, attualmente in fase di rinnovamento e non ancora definita nella sua fisionomia; il pubblico distratto, la critica in tutt'altre faccende affaccendata... sono fattori poco propizi alla valutazione di un'arte, come quella del Favretto, aliena da novità e ligia piuttosto alla tradizione.

Eppure, trattasi di un artista il quale, anche restando al seguito della pura tradizione, seppe essere nell'ambito di questa, il più genuino interprete dell'anima veneziana, sviluppando con fine arguzia, innata gentilezza ed una sensibilità propria una pittura di genere, aneddotica, di ispirazione settecentesca, già in Pietro Longhi al servizio della piccola borghesia di cui riprodeceva la vita pettegola e maliziosa. E sempre volgendosi alla stessa fonte di ispirazione il Favretto, sicuro in questo, di secondare il gusto del suo tempo, ancora sensibile alla grazia goldoniana delle scene e dei personaggi di quella vita godereccia e spensierata, si animò di rinnovato fervore settecentesco dipingendo quadri come il "Liston", dove il colore assume tonalità argentea e grigio perla che riecheggiano gli splendori della tavolozza del Tiepolo.

Dove però il Favretto riesce a dare la misura delle sue reali capacità ed esprimere il meglio del suo temperamento, incline al pittoresco, è nei soggetti presi dalla attività minuta della vita quotidiana e di quella umile del popolo in modo particolare, che gli offre lo spunto materiale per trarre dal disordine caratteristico degli interni, ingombri dei più disparati oggetti e di cenci e dalle stesse macchie dei muri, i più vivaci effetti di colore, materiali di sostanza pittorica e resi con una pennellata sciolta e variopinta che accenna al disegno più che determinarlo e si uniforma tuttavia alla visione materiale del soggetto più che rispondere ad una intima ed esclusiva ragione di stile o motivo di interpretazione.

I temi dunque da lui preferiti sono quelli che l'ambiente popolare e vernacolo delle fondamenta, delle calli e campielli veneziani e di certi interni di case e botteghe, come si è visto, gli suggerisce, ambiente quanto mai curioso e ricco di motivi che si prestano ad essere argomento di trasfigurazione artistica ed il Favretto vi trovava le scene migliori dei suoi quadri: un piccolo movimentato incidente, un dialogo, un avvenimento inconsueto... da lui viste con semplicità e bonomia di sentimento e rese con un gusto un po' facile ed una maniera descrittiva di dipingere che sottolinea il significato ed il senso illustrativo del soggetto. Tali caratteristiche sono maggiormente evidenti nelle opere più note quali ad esempio: Vandalismo dopo il bagno, la Sartoria, In attesa degli sposi, distribuiti nelle gallerie d'arte moderna di Roma e Milano mentre il Sorcio e la Lezione di anatomia, del 1873, considerata la sua prima espressione pittorica personale, trovasi pure a Milano, alla Pinacoteca Brera.

La produzione del Favretto non è vasta né varia e, se si tolgono i ritratti, anch'essi poco numerosi, viventi, espressivi, nel loro pacato realismo, essa non va molto più in là delle opere citate. Però se si considera che egli, nato nel 1849, ha vissuto soltanto 37 anni si deve riconoscere che non poteva sufficientemente evolversi, pure nella efficienza dei mezzi di cui la natura lo aveva generosamente dotato. All'incontro, se l'attività del pittore si fosse potuta estendere oltre il limite fatalmente segnato, è logico supporre che essa non avrebbe indugiato sugli schemi fino allora usati, ma si sarebbe orientata verso altre mete, fra cui vi poteva essere quella di un maggiore approfondimento della visione.

Ma queste sono soltanto ipotesi. Comunque, a prescindere da quello che avrebbe potuto essere, il Favretto è e rimane per la storia, il maestro di quell'arte che fa rivivere i fatti e fatterelli della vita comune senza vedervi alcunché di diverso da quello che essi presentano di naturale e di pittoresco e ad un tal "genere" così bene si adatta che non v'è altra pittura fuori di questa la quale in miglior modo lo sappia esprimere. E se non è un'arte che si elevi a grandi altezze, certo egli raggiunse in essa, in poco tempo, l'eccellenza di un vero maestro; ed è forse per questo che i francesi l'hanno chiamato le grand, petit maitre della pittura veneziana del suo tempo. V'è in questa definizione che sintetizza il più esatto giudizio che di lui si possa dare, tutto il Favretto e l'arte sua.

Articolo pubblicato sul: "IL POPOLO DEL VENETO" - 03.08.1951

LEONARDO DA VINCI PITTORE

Arduo compito per gli studiosi della vita e dell'opera di Leonardo Da Vinci è quello di superare le difficoltà che presenta un attento esame della figura del tutto eccezionale del Maestro. L'universalità del suo ingegno, per cui nulla della natura e segreto e nessuna ricerca umanamente impossibile; la complessità del suo temperamento poliedrico; la squisita sensibilità del suo animo di fronte alla natura; la potenza della sua mente, atta in uguale misura alla pronta intuizione e al profondo ragionamento, capace di sintesi e di analisi (malgrado la contraddizione apparente) sgomentano, in verità, nello studio della personalità di Leonardo e sconcertano poi nel giudizio, quando specialmente questo riguarda la sua opera di pittore. Ma per comprendere Leonardo come artista bisogna prima conoscere l'uomo e la sua personalità e l'altezza del suo ingegno. Questa è tale che gli consente di spaziare liberamente nei cieli della scienza e dell'arte verso qualunque meta, riuscendo ad eccellere in ogni campo ed essere, oltre che pittore, scultore, architetto, scrittore, musicista e poeta. Dotato di spiccatissimo intuito e di vivo sentimento per la natura nei suoi mutevoli ed infiniti aspetti, come soltanto un artista del suo istinto e della sua forza poteva esserlo, egli non era in minor grado provvisto di facoltà speculative, che gli permettevano di condurre acute e penetranti indagini su ogni cosa che cadeva sotto la sua osservazione, e queste sue virtù di artista e di scienziato, lungi dallo scontrarsi a vicenda, potevano in lui coesistere, compenetrarsi ed essere di complemento reciproco nel quadro della sua prodigiosa attività di artefice immortale.

Il suo amore di ricerca, di conoscenza, di perfezione, ad esempio, giova senza dubbio all'approfondimento delle sue opere d'arte, ma nuoce d'altronde al loro compimento in quanto l'esigenza mai appagata dell'artista, la sua incontentabilità, gli impediscono di condurle a termine. Del pari, l'aspirazione a rendere l'opera d'arte invulnerabile dalle ingiurie del tempo e procurarle un'esistenza duratura della materia, oltre che infondere ad essa la vita dello spirito, lo spingeva a dedicare parte del suo tempo alla scoperta di nuovi ritrovati per sperimentare nuove tecniche e maniere di dipingere che spesso fallivano allo scopo ed ottenevano l'effetto opposto, per ansia continua della perfezione che voleva raggiungere anche nella tecnica delle sue pitture le quali, infine, erano le prime a soffrirne. Tra queste il "Cenacolo", dipinto ad olio sul muro nel refettorio di S. Maria delle Grazie a Milano, accennava già a guastarsi vivente Leonardo e, malgrado i santi e intelligenti restauri del Cavenaghi, è ora diventato una larva di pittura.

Effettivamente, il genio di Leonardo era per la scienza, ma i suoi tempi, che non conoscevano attività che non fosse pratica ed artistica, lo traevano all'esercizio dell'arte, nella quale appunto egli condusse opere grandiose unicamente per seguire e compiacere i suoi contemporanei, anche se ciò richiedeva uno sforzo del suo temperamento in contrasto col suo carattere. Avviato all'arte in quella fucina di artisti, che era la bottega del Verrocchio, il più toscano dei maestri di allora, si formò insieme ai pittori Sandro Botticelli, il Perugino e Lorenzo di Credi ed esercitò su di loro e sullo stesso Verrocchio, egli, suo allievo, un influsso, un fascino a cui doveva essere difficile sottrarsi e che si estese immediatamente alla scuola fiorentina e alla toscana tutta nell'ultimo quarto del Quattrocento, determinando il nascere del nuovo spirito cinquecentesco, non diversamente dal Masaccio che all'inizio del secolo segnò un netto distacco dal mondo medioevale e dalla tradizione gotica. Tra le opere di questo periodo e cioè del periodo di sua permanenza presso lo studio del Verrocchio, che va 1472 al 1476 e forse più oltre, l'"Annunciazione" che a questi era un tempo attribuita, forse per il netto e lineare disegno ancora tipicamente fiorentino, è una visione di serena bellezza, di già leonardesca, laddove l'"Adorazione dei Magi", nella sommara stesura preparatoria del dipinto, pure concepita in un'atmosfera di fantasia e di cerebralismo, non meno del "S. Gerolamo" che nella sua struttura di abbozzo è già un capolavoro di realismo quasi macabro. Pitture queste, scimmiate anch'esse incompiute, probabilmente perché Leonardo ne tralasciava l'esecuzione per attendere ai suoi studi scientifici, alle sue invenzioni. Dice appunto il Vasari: Egli si mise ad imparare e fare molte cose e, cominciate, poi le abbandonava.

Ma doveva giungere il momento per lui propizio e desiderato di lasciare Firenze, dove non era compreso abbastanza e degnamente considerato, in particolare da Lorenzo il Magnifico, non molto benigno verso l'artista solitario e scontroso. E questi se n'andò a Milano, presentandosi a Ludovico il Moro con una lettera, nella quale offriva i suoi servigi come architetto ed ingegnere, dicendosi capace di progettare ed eseguire qualsiasi lavoro, ma trascurando la sua qualità di pittore. Ciò nonostante il periodo milanese, non solo sanzionò la sua attività pittorica, ma lo rivelò anche scultore, nel suo monumento a Francesco Sforza, distrutto dagli arcieri di Luigi XII. La prima opera pittorica del suo soggiorno a Milano, la "Vergine delle Rocce" (Louvre), gli fu allogata dai frati della Concezione, insieme ai fratelli De Predis, uno dei quali, Ambrogio, eseguì la copia di Londra (National Gallery). È una visione fantastica di luce e d'ombra in mirabile fusione, realizzata nell'immenso amore per la natura e la figura umana, che lo ha ispirato anche nei numerosi ritratti, alcuni dei quali scomparsi (Lodovico il Moro, Massimiliano Beatrice d'Este) ed altri, come il "Busto di giovane donna" e la "Belle Feronière" (Lucrezia Crivelli?) contestatigli dalla critica.

Partito anche da Milano e diretto a Venezia, sostò a Mantova e quindi ritorno a Firenze, dove la Signoria commise a lui ed a Michelangelo i cartoni per gli affreschi di Palazzo Vecchio: la "Battaglia di Anghiari" e la "Battaglia di Cascina", andati anch'essi perduti, nel primo dei quali Leonardo creò un serrato viluppo di cavalli e nel secondo Michelangelo sfoggiò la sua potenza costruttiva del nudo. A questo periodo si suole assegnare l'enigmatico ritratto di Monna Lisa, la "Gioconda", nota persino ai profani, dopo il clamoroso furto del Louvre.

Di nuovo a Milano per breve tempo a lavorare per Luigi XII, indi a Roma, sotto Leone X, a darsi tutto allo studio della matematica e dell'anatomia ed infine in Francia, indotto a recarvi dalle offerte del successore Francesco I, dove giunse portando seco molti studi e disegni di anatomia che aveva allora terminati. A Cloux (Amboise) dipinse la "Sacra Famiglia" sul cartone da lui preparato prima di lasciare l'Italia ed il "S. Giovanni Battista" (Louvre), dove lo "sfumato" è così intenso che la figura ne risulta quasi completamente avvolta. A Cloux morì il 2 Maggio 1519.

L'opera di Leonardo come pittore tralasciando i disegni per considerare solo i dipinti rimasti, sui quali non è lecito alcun dubbio, non è vasta, ma è grandiosa per l'eccellenza della qualità e l'enorme influenza che ebbe sui contemporanei, dei quali Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto a Firenze, il Correggio nell'Emilia e loro seguaci tentarono compromessi pittorici tra chiaroscuro e colore e Luini e Boltraffio in Lombardia sono i più fedeli eloquenti divulgatori del verbo leonardesco. Verbo altamente espressivo nel tipico "sfumato" che adombra, ma non svisgiorisce il colore: che addolcisce, ma non sommerge in sintesi la forma, che rimane intatta e palese nella costruzione e spiritualizzata nella sua bellezza ideale attraverso il delicato e morbido chiaroscuro, sottile e vibrante nei passaggi di tono e capace di graduali, appena percettibili, suggerimenti atmosferici. Nell'atmosfera densa d'ombra e di mistero Leonardo appunto avvolge la figura umana, che perde un po' della sua determinatezza e s'immedesima nell'ambiente che la circonda, il quale, se è un paesaggio, non è perciò, come nei fiorentini, soltanto lineare e prospettico, ma degrada anch'esso nella profondità atmosferica.

Tale, infine, la pittura di Leonardo, che per essere giudicata nel suo grande valore estetico, dovrebbe formare oggetto di esame comparativo per ogni singola opera. Ma qualsiasi descrizione pertanto è scarsamente efficace e solamente la visione diretta delle pitture e disegni alla mostra di Palazzo Strozzi a Firenze potrà dare una idea di quell'arte, che per essere universale ed assoluta non è né antica, né moderna, ma perennemente attuale e non conosce limiti, né di tempo, né di spazio.

Articolo pubblicato sul: "IL POPOLO DEL VENETO" - 12/1951

IL CARAVAGGIO A MILANO - UNA SINTESI FIGURATIVA DELLA PERSONALITA' DEL PITTORE MALEDETTO

La mostra d'un pittore dei tempi passati che raccolga in breve spazio la quasi totalità delle opere dell'artista, che normalmente si trovano disperse nei punti più dislocati del mondo, rappresenta per gli amatori e cultori di arte ed anche per il pubblico in genere un avvenimento di eccezionale importanza non facilmente rinnovabile e perciò da non lasciarsi sfuggire. Il fatto che dei quadri poco noti o imperfettamente conosciuti attraverso riproduzioni, al solito, poco soddisfacenti, si trovino quasi tutti allineati sulle pareti di una mostra ad immediato confronto l'uno dell'altro per un esame diretto e sicuro, ha stimolato la curiosità di quelli stessi a cui l'opera e l'artista sono quasi familiari per la conoscenza che ne hanno, ed i critici, infatti, si sono largamente occupati del Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1573-1610) la cui personalità, non soltanto artistica, polarizza in questo momento l'attenzione degli studiosi.

Ed è appunto la strana e torrida personalità di questo pittore, di cui son permeate la vita e l'arte in lui strettamente collegate, che attrae ed interessa, una personalità incontenibile che s'impone alla vita e si esprime nell'arte con violenza che travolge i valori morali ed i canoni estetici; una personalità prepotente intorno alla quale si è creato per questo (cioè per le azioni di essa, di cui era improntata la vita dell'artista ed il carattere che ne veniva all'opera d'arte) un alone di leggenda, l'atmosfera di un mito: il mito d'un Caravaggio malfattore, criminale maledetto. Ma la realtà doveva essere un poco, se non del tutto diversa. Il suo temperamento era certo collerico, rissoso ed egli n'ebbe a subire le conseguenze che lo trassero a peregrinare fin nell'isola di Malta e terminare i suoi giorni ancor giovane, abbandonato da tutti, in una spiaggia deserta del Tirreno, presso Porto Ercole. Ma le peripezie della sua travagliata e tumultuosa esistenza non affievolirono in lui il fervore creativo e l'impeto rivoluzionario che diedero all'arte i capolavori dai quali emanava un flusso che infuse nuovo e più vigoroso impulso naturalistico alle scuole pittoriche dell'Italia centrale e meridionale in specie, in opposizione al decadente manierismo cinquecentesco, contro il quale e contro lo stesso naturalismo del Caravaggio si leverà più tardi l'eclettismo dei Carracci.

Questi capolavori, questi superbi esemplari di pittura, sono tali più che altro per questo cioè per le intrinseche doti pittoriche possedute che per la loro ispirazione, tratta sovente dalla realtà più "ignobile" e "graveolente", malgrado i soggetti religiosi che rappresentano, per i quali essa costituisce, secondo alcuni, una brutale profanazione. Sotto questo aspetto, infatti, la pittura del Caravaggio continua ad essere ancor oggi come si vede, assai discussa. Anzitutto essa mancherebbe di spiritualità e non sarebbe "sentita" come arte religiosa. I suoi mezzi espressivi e l'effetto che essi ottengono, ai quali si sente invece portata, evidentemente, l'indole dell'artista sono atti piuttosto a rendere e ben dichiarare la materialità dell'oggetto anziché rivelarne lo spirito nell'adeguata interpretazione della forma e si addicono più propriamente agli argomenti profani ed ai soggetti di genere, ove l'espressione si concreta per accentuare appunto questo carattere, che non agli argomenti sacri, ai soggetti religiosi, nei quali ogni mezzo è subordinato al fine di conferire alla realtà rappresentata una significazione spirituale. In tale senso le opere valide che si conoscono si ridurrebbero a due: "I falsi giocatori" di Roma ed il "Canestro di frutta" dell'Ambrosiana. Le altre tutte d'arte sacra sarebbero, come tali mancate, nonostante la potenza visiva delle immagini che anima tutte le scene. Per citare solo di esse le maggiori e più celebrate, la "Deposizione" della Vaticana, per esempio, dà la visione d'un qualunque seppellimento: un uomo del volgo portato a braccia dai compagni vigorosi e brutali; la "Conversione di S. Paolo" rappresenta un comunissimo incidente di bottega da maniscalco; la "Vocazione di S. Matteo" in S. Luigi dei Francesi a Roma è una scena da osteria che emerge da un forte contrasto di luci e di ombre; il "Martirio di S. Matteo", pure in S. Luigi a Roma, non fa che mettere in vista toraci e membra di manigoldi che si sbracciano e si accaniscono sul corpo stramazzone d'un vecchio, mentre la famosa "Morte della Vergine" al Louvre è il decesso di una fanciulla, per annegamento, sdraiata nel materiale abbandono della morte alla presenza di gente lacera e scalza che la circonda inutilmente. Questo è il giudizio che proviene dall'osservazione che considera il lato spirituale dell'arte caravaggesca, in rapporto alla figura morale del pittore; ma il giudizio su quest'ultimo, l'esclusivo giudizio sul pittore ed i suoi dipinti, a prescindere dal loro carattere, nonché dallo scopo cui sarebbero destinati e tenendo conto in primo luogo dei valori formali che li distinguono, è tutt'altra cosa.

La personalità del Caravaggio s'impone soprattutto nella sua qualità di pittore, che eccelle in superbe realizzazioni pittoriche, dove il gioco del chiaroscuro in movimentato contrasto rileva le forme con evidenza plastica meravigliosa; poiché non bisogna dimenticare che il Caravaggio è un realista ed un pittore essenzialmente figurativo. La figura umana e la luce che ne drammatizza l'azione, sono i protagonisti delle sue opere. La luce che irrompe nell'atmosfera illumina ogni particolare e ne precisa la consistenza, mentre il resto dell'insieme è immerso nell'ombra, è di per sé stessa l'elemento informatore d'un nuovo modo di concepire e di comporre che lo avvicina al Rembrandt e fors'anche al Tintoretto, sia pure con diversità d'intenti e di risultati. Iniziatore d'una riforma naturalistica, diede un sincero esempio di verismo, dimostrando con le opere di saper ritrarre dal vero e di ricavarne il massimo effetto. Questa considerazione è suggerita specialmente dall'osservazione dei particolari ove risalta la sua valentia nel distendere solidamente la forma e nella diligenza quasi fiamminga dell'esecuzione. E non è detto che egli dipingesse solo figure laide e triviali. La bellezza degli scorci e dei nudi, la grazia degli angeli e dei putti, la sontuosità del colorito provano che in lui non mancava il senso all'eleganza spontanea. Vedansi a proposito la "Suonatrice di liuto", il "Riposo in Egitto", dal fine disegno quasi orientale, e l' "Amore vittorioso", corpo scultoreo di esemplare bellezza.

Il Caravaggio, che non ebbe maestri, nel senso tradizionale della parola, ebbe invece uno stuolo di seguaci, ovunque si trovasse. Dal Ribera, detto lo Spagnoletto, in Italia, la cui scuola diede origine alla setta dei "tenebrosi", allo Zurbaran, in Spagna, detto appunto il Caravaggio spagnolo. E non si parla di altri che sono innumerevoli.

Nel complesso trattasi di un uomo che, dipingendo, volle sempre dire la verità incurante se fosse attraente o ripugnante e poco badando che non offendesse il carattere del soggetto rappresentato. Non è un genio, dice il Berenson, ma un grande artista. E sia pure. Ciò è bastevole per annoverare il Caravaggio tra i maggiori pittori italiani (ed europei) del Seicento.

GIORGIONE E I GIORGIONESCHI

E' ormai divenuta consuetudine quella di presentare, tra una Biennale e l'altra, al pubblico cosmopolita di Venezia, l'opera d'uno dei massimi e dei più caratteristici pittori che vanta l'arte italiana, e questa è la volta del Giorgione. Ma il grande pittore veneto non è solo in questa rassegna: gli tiene degna compagnia una fitta, in verità troppo fitta schiera di seguaci o di artisti che, pur non avendone seguita direttamente la lezione, rimasero più o meno lungamente attratti dalla suggestiva serenità emanante dalla sua pittura e dalla prestigiosa tecnica mediante la quale otteneva gli stupefacenti effetti che ancora oggi, attraverso i non sempre felici restauri (alle volte davvero infelici) riusciamo a percepire nel delicato gioco della stesura pittorica, effetti che nulla avendo perduto della loro potenza nell'usura del tempo, meravigliosamente incantano.

Troppo numerosi, dicevamo, i pittori che si dice operassero entro la orbita del Giorgione o comunque ne avvertissero anche da lontano l'influsso e con troppa facilità definiti senz'altro giorgioneschi. Sarebbero dunque tali per il fatto di aver dimostrato in un primo tempo di volere indulgere alla maniera del Maestro, senza mancar tuttavia di esprimersi con sensibilità propria, Tiziano Vecellio, Sebastiano del Piombo, il Pordenone, il Savoldo e persino Cima da Conegliano che sempre fedele rimane al Bellini, tanto a lui era sensibilmente affine per temperamento e modi espressivi ancora tipicamente quattrocenteschi? Se così fosse dovremmo considerare altresì giorgioneschi per gli stessi motivi o presunti rapporti stilistici con la scuola veneziana i pittori G. Busi detto il Cariani, veneziano, ma di famiglia bergamasca, più sensibile all'influsso del Lotto che del Giorgione; Gerolamo Romani detto il Romanino, bresciano, meno originale di lui e del Savoldo, pure bresciano, ma non tanto da essere un semplice imitatore dei modi altrui e giorgioneschi particolarmente; Paolo Morando detto il Cavazzola, oscillante fra il Tiziano e Michelangelo, sebbene indicato anch'egli come probabile autore del "Guerriero con scudiero" agli Uffizi; Fr. Torbido detto il Moro, l'autore della "Vecchia", qui esposta, ritenuto giorgionesco forse per la sua densità e gravità del suo chiaroscuro, ed infine Giovanni Luteri, Dosso Dossi, ferrarese di elezione, nell'opera del quale si avverte, sì, la presenza del Giorgione, ma soprattutto di Tiziano.

Se però la qualifica di giorgioneschi non risponde ad una giusta valutazione del valore effettivo e personale dell'opera di questi sia pur minori artisti e può essere applicata solo in parte, certo che al nome di pittori come Tiziano, Sebastiano del Piombo ed il Pordenone, essa non si addice affatto, per la spiccata personalità di tali artisti, destinata naturalmente a prevalere su qualsiasi passeggero influsso e perché siffatta qualifica sta bene aggiunta all'arte di quei pittori sui quali costantemente e non incidentalmente, l'influenza del maestro di Castelfranco si faceva sentire, determinando il loro decisivo orientamento artistico. Se bastasse a Tiziano il "S. Marco", a Sebastiano la pala di S. Giovanni Cristostomo ed al Pordenone la Madonna della Misericordia e il Cristo nel Sepolcro (che figurava alla mostra del Licinio o Regillo nel 1939 a Udine) per essere definiti giorgioneschi, anche Raffaello sarebbe allora peruginesco per lo Sposalizio della Vergine, Leonardo Verrocchiesco per l'Annunciazione e l'angelo del Battesimo per finire allo stesso Giorgione che sarebbe, naturalmente, belliniano, per l'Adorazione dei pastori (assente dalla mostra), la Prova del fuoco e fors'anche per la pala di S. Liberale, se non altro per lo schema compositivo e la calma compostezza delle figure. Ma è pur vero, d'altronde che se un rigido e non elastico criterio avrebbe informata l'organizzazione della mostra, non si sarebbe giunti all'ampiezza dell'attuale complesso, necessaria perché la manifestazione veneziana assumesse l'importanza di un eccezionale avvenimento artistico. Per questo si è preferito largheggiare e questo anche si spiega.

Infatti, la produzione del sensibilissimo ed estroso pittore di Castelfranco, vissuto spensieratamente e morto giovanissimo nel 1510, è così scarsa che a radunarla tutta in una mostra, difficilmente avrebbe riempito più di una sala e forse meno, se limitata alle opere certe. D'altra parte le attribuzioni lasciano sempre il dubbio sulla paternità dei dipinti, specialmente quando, per la diversità dei tempi e la disparità dei giudizi della critica più qualificata e competente, essi vengono assegnati e tolti più volte al Maestro.

Ma pur con le sue poche opere e con quelle credute sue, cui si aggiungono le altre, nate sotto il segno della sua mirabile arte e recanti le tracce dell'influsso, momentaneo o duraturo, da essa esercitato, egli affascina l'osservatore non da oggi soltanto, ma fin dai tempi suoi che, poco dopo il suo apparire, lo hanno paragonato ai più fulgidi astri della pittura del Cinquecento, avendo anch'egli diffusa alquanto luce nel firmamento pittorico nel rendersi nuovo e geniale interprete della natura dando di essa una visione tutta serenità e dolcezza. Un senso di tranquillità e di pace si effonde dalle sue composizioni, dove l'ambiente, il paesaggio, non è il fondo, ma veramente il mezzo in cui le figure vivono nella scena del quadro, che non è mai di violenza, e sono colte e fermate nei loro atteggiamenti più espressivi, sempre misurati e calmi, sì che nell'insieme queste pitture mostrano d'ignorare il dramma e la tragedia anche quando li rappresentano.

Prendiamo alcuni esempi. Di S. Rocco a Venezia, il Cristo che porta la croce, colto in una espressione di sconforto, si lascia docilmente trascinare da un manigoldo, che rimane immobilizzato nel suo gesto, senza tradire alcuna emozione o mostrare nei tratti del volto alcun segno di volgarità, la quale non si troverà d'altronde in nessuna delle figure e composizioni giorgionesche, a prescindere da ciò che esse rappresentano. Così pure né violenza, né ripugnanza suscita la testa di Oloferne sotto il piede di Giuditta nel dipinto rimasto al museo dell'Eremitage. La donna, immaginata in piedi davanti ad un muricciolo, non schiaccia e non preme nessuno ma sfiora appena la testa del re, sì che l'azione si risolve in raccoglimento e la violenza in delicatezza. La Tempesta è il titolo di un altro celebre dipinto giorgionesco, ma di tempestoso non ha che il cielo, coperto per intero da nubi di un cupo verdazzurro, solcate da un lampo che illumina della sua luce tutto il paesaggio.

Il rimanente della rappresentazione, a tutti noto, è di una serenità quasi idilliaca. Una donna ignuda, seduta che allatta un bambino e la figura di un soldato che però sembra aggiunta dopo il completamento del quadro, tanto evidente è la stesura pittorica di sovrapposizione. Dei Tre filosofi si può dire, a parte le discordanti interpretazioni date dagli studiosi, che è una pittura di pensiero. Indubbiamente i tre impersonano le tre diverse generazioni a cui appartengono ed il loro differente modo di intendere la vita, anche se non sono dei veri e propri filosofi. Ma non per questo vien meno il senso di grandiosità che distingue il mondo lirico giorgionesco e più si afferma in questa solenne conversazione. Peccato che i restauri di cui questa tela ha avuto bisogno, se ne hanno resa più viva e brillante la superficie pittorica, ne abbiano alterato in più punti l'equilibrio tonale che dell'opera giorgionesca è uno dei pregi maggiori.

Dobbiamo anche lamentare l'assenza da questa mostra della Venere di Dresda, uno dei più bei nudi femminili dell'arte italiana, ove il pittore trasfonde la sensualità del suo temperamento caldo ed esuberante, sensualità che va in-

tesa come un particolare modo di sentire la natura e si esprime nella esaltazione della bellezza della figura umana, in virtù di un perfetto modellato e di un colorito che deriva dal concepire la visione in senso atmosferico e tonale. Il sensualismo giorgionesco imprime al colore una intensità che luce ed ombra mettono in evidente risalto e sono anzi adoperate quali forze vivificatrici della rappresentazione pittorica.

Tale nella sostanza la pittura del Giorgione. Pittura viva e penetrante nell'intimo della natura, il sentimento panteistico della quale si esprime anch'esso attraverso una visione di tonalità diffusa, che realizza totalmente in sé la forma plastica ed il colore. Il chiaroscuro, con le sue gradazioni di luce e d'ombra che individuano la materia rappresentata nella sua consistenza plastica; le rifrazioni luminose, di ardimenti luministici, sono altrettante conquiste pittoriche inizianti un'era nuova nella storia della arte. E sempre le sue opere ne fanno fede. Eccone alcuni altri esempi: Il Concerto Campestre del Louvre, animato da ignude figure femminili dal morbido incarnato sul quale si delicatamente si stende l'ombra che sembra ne accarezzi le prosperose forme; figure circondate da un paesaggio di sogno, pur nel suo realismo che, per questo, potrebbe dirsi lirico. Parrebbe quindi assurdo che anche su tale pittura, d'inconfondibile impronta giorgionesca, dovesse pendere il dubbio dell'attribuzione, come su l'altro concerto, del Pitti, dato a Tiziano. Ma l'Autoritratto, che conserva una vitalità stupenda; il fresco e vivace ritratto della cosiddetta Laura di Vienna. il Pastore con flauto, soffuso di dolce mestizia e velato di un delicato chiaroscuro; il Ragazzo con frecce, bellissimo; le due grandi mezze figure di Cantori, appassionato e con flauto; il duplice ritratto, che presenta le figure pensose di sconosciuti personaggi e il Cavaliere di Malta sono le opere più giorgionesche della mostra, sebbene per quest'ultimo si faccia il nome del giovane Tiziano e per il citato Guerriero con scudiero, come si è detto, quello del Cavazzola, come l'Adultera si ritorna ancora a Tiziano e, purtroppo, la ridda delle attribuzioni, spesso prive di fondamento e non sempre suggerite dall'interesse artistico, le quali danno e tolgono al Giorgione questa o quell'opera, non si ferma qui, ma continua col risultato di assotigliare sempre più l'elenco delle opere certe del Maestro.

Ma per quanto esiguo ne sia divenuto il numero e per quanto cospicuo sia quello invece delle opere non certamente sue, ma indubbiamente Giorgionesche, lo spirito di lui presente in ognuna di esse, manifesta la vastità dell'influsso del suo prestigioso dipingere sui contemporanei, fortemente sentito, sia pure per un momento, anche dai maggiori artisti dell'epoca. E basterebbe il valore di così estesa influenza sulla pittura veneta del Cinquecento a rendere il giorgionismo elemento informatore del suo tempo. Siano pur dunque scarse le opere del Giorgione, ciascuna illumina il cammino dell'arte. E sono scarse davvero queste opere; poche le fonti luminose. Ma quanta luce attraverso i secoli!

FEBBRAIO 1995

JACOPO DA PONTE E LA FAMIGLIA DEI BASSANO

La Biennale retrospettiva della pittura veneta potrebbe intitolarsi la mostra che si alterna con la Biennale per antonomasia, da tutti conosciuta, e presenta ogni volta un pittore nuovo, la sua scuola e, attraverso la documentazione, il suo tempo. E' un appuntamento con l'arte, al quale ci si reca sempre volentieri, e vi troviamo quest'anno l'arte caratteristica di quello che si può dire il più veneto, il più regionale dei pittori dell'epoca, distintosi dai contemporanei per quel suo realismo rustico e popolare, ereditato dal padre, che trasforma le sue composizioni sacre o più raramente profane in altrettante scene agresti, adunate popolari, ecc. la cui diretta ispirazione dalla vita contadina risulta evidente, allo stesso modo che una pittura così realizzata, mutato indirizzo, e divenuta pittura di genere. Jacopo Da Ponte a cui fu attribuito e trasmesso ai figli il nome della natia Bassano, che egli rese celebre, si deve ritenere l'iniziatore di quella pittura che prende a modello i fatti e le cose della vita quotidiana per inserirli nel tema proposto, indipendentemente dal soggetto, che si presta così allo svolgimento della composizione senza influire minimamente su di essa.

Già il padre di Jacopo, Francesco il Vecchio, pittore anche lui, come dicevamo, aveva esercitato un'arte che molto si avvicina alla pittura di genere, ma il figlio lo superò di gran lunga per la elevatezza del concepire e la fecondità nel produrre. Pure conservando l'indirizzo paterno, egli diede alla sua pittura una particolare impronta; le conferì un prezioso carattere di popolarità che piacque molto ai contemporanei, cosicché le opere del maestro e dei figli si moltiplicarono per soddisfare le richieste della numerosa clientela ed infine persero inevitabilmente alcune qualità per le quali erano inizialmente apprezzate, acquistando uniformità di stile e carattere industriale. A questo proposito si deve aggiungere che per fronteggiare la situazione, le ordinazioni venivano eseguite collegialmente, venendo cioè talvolta firmate dal padre le opere dei figli e viceversa, senz'alcun riferimento alla personalità e lasciando il dubbio, tuttora esistente, sulla effettiva paternità di non pochi dei quadri usciti dalla scuola di questa singolare famiglia di pittori.

Nato nel 1510 (o nel 1515, secondo altri) Jacopo Da Ponte, istruito certamente dal padre nei primi anni della sua giovinezza, si formò principalmente a Venezia, dove l'esempio dei capolavori del Tintoretto e di Tiziano fu seguito con profitto ed altrettanto proficua fu per il Bassano la più modesta, ma diretta lezione di Bonifacio dei Pilati o Veronese, assai quotato pittore di gaie adunate di personaggi, componenti le varie e movimentate scene dei suoi dipinti. Se a questa si aggiunge la più lontana, ma non meno efficace lezione dei fiamminghi e, saltuariamente, forse, anche quella del Lotto, si avrà il complesso d'influenze che il Da Ponte non ha passivamente subito, ma elaborato attraverso un'intelligente studio interpretativo, con risultati che reggono abbastanza bene al confronto con quelli ottenuti dai rispettivi modelli. Anzi, riguardo ai fiamminghi, bisogna riconoscere che il suo modo casalingo di comporre a base di oggetti domestici, batterie da cucina, vasellami, ecc., provò in loro stessi dei seguaci ed imitatori e così l'influsso arricchito e rinnovato, ritornò al punto d'onde era partito.

Da ciò si può dedurre che quella sua originale maniera d'inventare e di dipingere varcò i ristretti confini della provincia ed ebbe anche fuori d'Italia largo seguito ed uno stuolo di amatori. Costretto a ripetersi, non perdeva la freschezza della prima stesura, ma perfezionava la sua tecnica e vi acquistava sempre maggiore abilità e sicurezza. I vari argomenti che doveva trattare gli consentivano di farne più o meno sfoggio nelle sue pitture a seconda dei generi a cui appartenevano e così nell'Annuncio ai pastori o nell'Arca di Noè, metteva in evidenza le sue doti di animalista; nel

corteo dei Magi ed in quello della Regine di Saba, i panneggi, gli ornamenti preziosi e le suppellettili che abbondavano nei "Conviti" attestavano il suo virtuosismo pittorico, presente anche nei complicati effetti di luce, nei quali si cimentava rappresentando La cattura di Cristo nell'orto, La Deposizione o Tamar condotta al rogo, unitamente ai cosiddetti "Notturmi", dove, tra bagliori di fuoco, raffigurava i battesimi, le adorazioni, le prediche ed altri avvenimenti.

Valente ritrattista, com'era considerato dai contemporanei, si riconosce il Bassano in molte sue composizioni che includevano anche i membri della sua famiglia. Nella rappresentazione dei tipi e nei ritratti propriamente detti, egli non raggiunge naturalmente la finezza di lineamenti, la profondità psicologica e la intensità espressiva, per esempio, di un Lotto, ma coglie i suoi personaggi nella realtà del loro esteriore aspetto e li dipinge alla maniera stessa di qualunque altra figura, con quel rustico accento che caratterizza quasi tutta la sua produzione. Il che non significa, si badi bene, che lo stile della sua pittura sia rozzo, perché anzi, non manca dei segni di una certa distinzione, ma è la natura del pittore che lo induce ad esprimersi nella forma particolare che gli è propria, la quale comporta, comunque, i pregi di una sicurezza disegnativa nei giochi di luce che mettono in rilievo le forme, con forti, ma equilibrati, sbattimenti d'ombre, nelle tonalità più diverse. In ciò non sono estranei gli influssi dei grandi veneti, fra i quali si ravvisa facilmente il più decisivo, quello del Tintoretto.

La mostra di Venezia presenta il Bassano con le sue migliori opere, in modo esemplare. Allestita nelle sale che formano gli appartamenti del Doge, bene ordinata, secondo un criterio selettivo atto a mettere in chiara evidenza il valore dei dipinti più interessanti, l'esposizione si svolge come un discorso che porta logicamente alla conclusione. Ci limiteremo a sottolineare le parole più significative di tale discorso, vale a dire a citare i quadri più importanti, ad esemplificazione del giudizio che già è stato dato sui vari aspetti della pittura del Bassano. Vanno segnatamente ricordati: la Madonna in trono con S. Matteo, I rettori di Vicenza davanti alla Vergine, pittura imponente d'ispirazione tizianesca non meno della Discesa dello Spirito Santo; L'Ultima Cena e La Cena in Emmaus, che discopre un senso d'intimità senza misticismo; La Cena del ricco Epulone, dal contrastato chiaro scuro; L'Adorazione dei pastori (più volte ripetuta), il martirio di S. Lorenzo, La Santissima Trinità, che la grazia dei putti ravviva; la pala dei S. Pietro e Paolo, scintillante di luci e di colori, ed altre pitture notevoli, ma di minore importanza, fino ad arrivare all'ultima che chiude la rassegna che rappresenta la Natività, illuminata come una delle "Notti" di Gherardo, il celebre pittore fiammingo.

Se abbiamo rilevato la buona organizzazione della mostra, dobbiamo tuttavia lamentare che nessuno dei figli del Bassano vi sia convenientemente rappresentato. Noi li ricordiamo in fretta: Francesco il Giovane, collaboratore del padre in Palazzo Ducale, ritrattista; Giambattista, aiuto di bottega; Gerolamo, copista; ma soprattutto Leandro, compositore e ritrattista originale, il migliore dei quattro fratelli.

Ciò peraltro non menoma l'interesse che ha suscitato la mostra, il quale si rinnova consultando il catalogo ricco di illustrazioni e di particolareggiate notizie. Nel complesso una degna manifestazione di omaggio ad un grande artista veneto, poco o mal conosciuto e ad una famiglia di pittori come poche ne può annoverare la Storia dell'Arte.

Articolo pubblicato sul: "CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano 11/1957

MODERNITA' DI LORENZO LOTTO

Modernità intesa nel senso migliore, in quanto vi è di più valido e positivo, per la rivalutazione ex novo dell'arte di questo pittore. Motivo ricorrente spesso nel contenuto dei saggi critici dedicati alla pittura del Lotto e pubblicate dai giornali e riviste in occasione della sua mostra in Palazzo Ducale a Venezia, chiusasi alla fine dello scorso anno. Tutti ne hanno parlato con maggiore o minore impegno, più o meno diffusamente, concordando nella scoperta di una essenza nuova nell'opera dell'artista, rimasta ignota fino ad ora ed espressa nella maniera che precorre la visione del tempo ed avvicina la pittura del Lotto alla moderna sensibilità della nostra epoca.

Effettivamente la sua pittura, nel complesso che si è potuto ammirare alla mostra, ottimamente allestita e assai opportuna, presenta un aspetto diverso da quello di ogni altra; qualcosa che non traspare dall'opera, pur considerata nel suo insieme, degli artisti suoi contemporanei anche se dobbiamo allargare il confronto oltre la regione veneta ed il bergamasco in particolare, dove si svolse la sua maggiore attività ed ebbero luogo i contatti più significativi del pittore con gli esponenti più in vista dell'arte pittorica dell'Italia settentrionale. Ed è proprio di questo singolare aspetto dell'arte sua che ci colpisce, anche se non è facile per noi rilevare subito in qual modo e luogo principalmente si manifesta, ed in quali opere si esprime, anzitutto, il temperamento dell'artista, nel quale noi abbiamo trovato notevoli affinità di gusto, nel senso più esatto della parola, col nostro tempo. Non è cosa facile, dicevamo, e tuttavia esaminando attentamente le opere del Lotto nel corso di questa esposizione, cercheremo di rendere evidente dove si trova quel che di nuovo e di attuale presenta la sua pittura, non tralasciando però, di rammentare a chi s'è recentemente occupato dell'arte lottesca e non l'ha notato o non ha dato sufficiente rilievo.

Poiché il Lotto eccelle sui contemporanei che pur vanno per la maggiore, assai di lui più fortunati, come ritrattista, soprattutto, avendo in questo ramo dell'arte un solo degno rivale, il Moroni, della scuola bergamasca, e tanto all'uno che all'altro, spetta un posto d'onore nella storia dell'arte in questo campo, che fino ad oggi non è stato loro assegnato.

Ed ora veniamo alle opere, accennando solo di sfuggita nell'ordine secondo quale si trovavano esposte nella mostra, che si apriva con la Crocifissione di monte S. Giusto, movimentata e vivace, e, seguitando nell'osservanza di un criterio di accostamento basato sui genere ed il carattere dei dipinti, si chiudeva col Ritratto di Vecchio, soffuso nell'ombra di un leggero sfumato. Cronologicamente, il primo lavoro del Lotto eseguito all'età di circa vent'anni, essendo nato nel 1480, è un San Girolamo, che già lo rivela un acuto osservatore del paesaggio. Le opere seguenti nel periodo concluso alla sua partenza per la Città Eterna, sono caratterizzate dalla sua tecnica iniziale elaborata con influssi vari: dai contorni taglienti agli incarnati lievemente velati di chiaroscuro (Vivarini); dalla morbida succosità degli splendidi colori (Bellini) agli effetti di luce e di penombra (Giorgione), tutti

elementi che concorrono alla formazione di una visione cromatica più chiara e già del tutto personale che attrae l'attenzione di ognuno e ci stupisce ancor oggi della sua vitalità. Il Lotto non lasciò alcuna opera nella Roma di Raffaello e Michelangelo ed il gesto del Pontefice, proprio della sua natura impulsiva, ci privò di una testimonianza forse preziosa per un confronto immediato ed istruttivo dell'opera di questi artisti detti minori con quella dei luminari delle arti e dei loro innumerevoli collaboratori e seguaci. Comunque sia, il Lotto stesso ne fu impressionato e si lasciò anch'egli suggestionare dal prestigio della maliosa tecnica dell'Urbinate, capace di rendere con sorprendente naturalezza il modellato e l'atmosfera. I frutti non maturi di questa sua non felice esperienza sarebbero la Trasfigurazione di Recanati e la Deposizione di Lodi (1512) ove, malgrado l'eccellente interpretazione cromatica, la composizione manca di spontaneità di movimento, al contrario del S. Vinacur in Gloria frescato in S. Domenico a Recanati, dalla maniera disinvolta e mossa, rievocante la Disputa del Sacramento.

Di ritorno nel Veneto riprese l'indirizzo originario derivatogli dalla pittura veneziana, conseguendo la realizzazione di una visione cromatica rispondente al proprio impulso creativo e non più d'imitazione; ma fu soltanto nel 1517 che l'arte sua manifestò la pienezza del proprio valore nella pala di S. Domenico, spirante certa grazia correggesca dalle figure a cui si aggiunge una dolcezza di colorito che ne ammorbidisce il modellato e lo rende di un'estrema delicatezza e già nel 1521 il Lotto riesce ad ottenere dalla sua pittura tali effetti di luce, di luminosità ed ariosità di fondi, anche per il concorso di un colorito lucido e splendente, che dovevano meravigliare i contemporanei se anche noi ci sentiamo attratti da quell'atmosfera serena che rende a noi l'opera dell'artista particolarmente grata. Nelle pale di S. Bernardino e di S. Spirito e più tardi nella Madonna tra S. Giusto e S. Girolamo e soprattutto nell'Annunciazione di Recanati, concitata e fremente di commozione ed esaltata da un colorito vivacissimo, si rende subito evidente l'accento espressivo dell'artista impresso al colore, al movimento, alla linea della composizione che anticipa non soltanto le sue proprie conquiste, ma quelle di artisti che verranno dopo, assai dopo di lui.

A Venezia, dove gli esempi dell'aurea pittura tizianesca non mancavano, la tecnica di un pittore come il Lotto, facile ad apprendere ogni lezione che gli tornasse a profitto, si andava sciogliendo, in materia pittorica più succosa e vibrante, mentre, d'altro canto, la sua già fervida immaginazione si faceva sempre più tormentata e sensitiva come lo dimostra il S. Nicola da Tolentino (Carmine, Venezia) il cui paesaggio sottostante, ambiente reale, non semplice sfondo, piacque tanto al Vasari. Ma lo prova più di ogni altra opera quel capolavoro che rappresenta S. Lucia davanti ai giudici, mirabile per la distribuzione delle parti; con la predella suddivisa in episodi vivamente realistici, pieni di concitazione e resi con spigliatezza di tocco precorrente le conquiste pittoriche realizzate successivamente in molte opere del maestro ed in quella grandiosa Crocifissione, citata all'inizio di questa rassegna, che tutte le riassume, rappresentando essa l'apice dell'arte sua.. Una pittura, insomma che, a vederla, o meglio a rivederla oggi con occhi nuovi ci si presenta così viva e attuale che par di trovarvi l'interpretazione della nostra sensibilità.

Altre pitture si devono al Lotto, uscite dal suo pennello in questo periodo, alcune delle quali notevolissime, come le madonne di Osimo e del Rosario, nonché il S. Bernardino dei SS. Giovanni. e Paolo di Venezia. Da questo momento, con l'età incomincia una lenta decadenza in seguito al ricorso a molti collaboratori, aiuti e garzoni, di cui si serviva il Lotto nelle opere di mole, in quelle di minor impegno e nelle ripetizioni, secondo quanto si apprende da un cosiddetto libro dei conti, nel quale il pittore annotava ogni cosa riguardante le sue commissioni, utilissimo per la datazione dei suoi lavori. Ormai vecchio, ritiratosi a Loreto, vi dipinge fino alla fine opere vastissime come l'Assunzione di Ancona (1550) e la pala d'altare di Mogliano, ma soltanto la Circoncisione ha un meraviglioso risveglio di genialità, quale ultimo anello di una luce che si va spegnendo. E si spegne, con la morte dell'artista.

Lorenzo Lotto è apparso alla mostra veneziana un pittore nuovo e rinnovato il valore della sua pittura che, specialmente nei ritratti, è paragonabile a quella dei maggiori rappresentanti le scuole più rinomate, non solo del suo tempo, in Italia e fuori. Nella ritrattistica egli raggiunge risultati sorprendenti apprezzati dallo stesso Tiziano, per l'acuta penetrazione psicologica nell'intimo dramma dei personaggi e la caratterizzazione dei tipi quali, ad es., il Gentiluomo col Teschio (galleria Borghese), il Vescovo di Treviso, il Gioielliere, il Gentiluomo con Rosario, Andrea Odoni, l'Architetto, ecc., tutti con gli stessi pregi più o meno evidenti od accentuati nell'espressione pittorica e cioè: fermezza di disegno, sicurezza interpretativa della forma, in armonia con la modulazione del chiaroscuro e la tonalità del colorito; il tutto avvolto da un sottile velo di malinconia proprio del suo temperamento e distintivo della sua personalità. Che si può chiedere di più al ritratto che tali requisiti possiede, onde può essere un capolavoro? E tuttavia un artista, capace di ottenere tutto ciò con l'arte sua, un pittore tanto eccellente, non ebbe in vita, né in morte, adeguato riconoscimento e lottò continuamente contro la generale indifferenza, salvo qualche isolata attestazione di stima che non valse peraltro a mantenere la sua condizione. Quali fossero le cause che ridussero il Lotto al ruolo di pittore mediocre, per cui la critica dei posteri tardò quattro secoli per ricordarsi degnamente di lui, non è qui il caso di indagare. Ma una cosa è certa e chiaro è il significato: anche all'artista occorre un pizzico di fortuna. Il solo genio non basta.

FEBBRAIO 1960

CARLO CRIVELLI - Veneziano

La Biennale d'arte antica (o meglio retrospettiva, per non accreditare una distinzione da quella moderna che, sul piano estetico, non ha ragione di essere), continuando l'indagine critica dell'arte veneta attraverso il tempo, ha potuto presentare al pubblico nel ciclo, non ancor concluso, dalle sue manifestazioni, pittori come Giorgione, i Bassano, il Lotto e, recentemente, la mostra di tutto un secolo della pittura veneta del Seicento. Logicamente, ci si aspettava ora una generale revisione del Settecento pittorico veneziano, oppure una rassegna limitata alle figure centrali dell'epoca e alla loro scuola. Senonché, forse ricordando che una mostra esauriente del Tiepolo è stata allestita nel padiglione italiano della Biennale nel 1951 e le raccolte settecentesche della stessa città di Venezia offrono abbondante messe di esemplificazione al riguardo, si è preferito ritornare sulle posizioni di partenza, alle soglie del '400 e rivolgere l'indagine alla ricerca di qualche figura di artista "dimenticato" e questi non poteva essere che il Crivelli, nato a Venezia tra il 1430-35.

Bene per ciò si è fatto a decidere in tal senso quantunque non sia stato possibile assolvere pienamente l'arduo

compito organizzativo della mostra per le insuperabili difficoltà di reperimento delle opere del pittore, sparse, anzi disperse (ed alcune addirittura smembrate) in ogni parte del mondo. Si è così ripiegato su di una cernita ristretta ma tuttavia significativa, delle opere del maestro e di quelle degli artisti che lo seguirono, in modo che dalla loro presentazione si avesse un'idea abbastanza chiara della sua formazione artistica, nel tempo e nel luogo in cui l'artista fu attivo, sino al termine della sua vita che si può dire coincida con la fine del secolo.

Notizie sicure della sua pittura nel periodo iniziale non si hanno prima del 1457, anno in cui si presume che l'artista abbia frequentato e continuato a frequentare negli anni seguenti, la rinomata bottega o studio dello Squarcione, ove apprese innanzitutto la lezione del Mantegna, che valse ad imprimere un nuovo senso decorativo e classico a certe sue composizioni, a cui si aggiunge il prezioso contributo personale della sua fantasia fervida e descrittiva. Il che non toglie che altre correnti, anteriori o contemporanee, abbiano influito sul suo carattere e concorso alla formazione del suo stile, provenendo, sia dai veneziani primitivi, quali sono i Vivarini, Jacopo Bellini, Michele Giambono con Jacobello del Fiore ed Antonio da Negroponte, che dalla scuola umbro-marchigiana primitiva impersonata dai pittori Nicolò Alunno e Gentile da Fabriano, tra il XIV e il XV secolo. Non solo, ma è anche probabile che il nostro pittore non sia rimasto del tutto insensibile alla presenza di Piero della Francesca, recante nelle Marche l'esempio di un'arte che si andava rinnovando nei mezzi di espressione, liberandosi dallo schematico e convenzionalismo gotici. Ed in quella regione dove il Crivelli si stabilì e rimase, meno un breve, insignificante (dal punto di vista critico) soggiorno in Dalmazia, per tutta la vita, gli influssi delle scuole pittoriche dell'Italia centro-settentrionale convergevano vari e molteplici, ma sembra che l'arte del veneziano poco ne risentisse gli effetti, come lo attestano le opere stesse pervenute alla mostra.

Carlo Crivelli era infatti un'artista difficile ad assimilare i modi altrui, per quanto di nuovo introducessero nel realizzare la visione della fantasia creatrice, rimanendo sotto questo aspetto, continuatore fedele della tradizione gotica, perfezionata nel chiaro stile delle sue preziose interpretazioni pittoriche, dal cui sentimento emerge il proposito dell'artista di essere l'ultimo eccellente pittore gotico, piuttosto che un mediocre seguace dei novatori del suo tempo. Monito, questo, ancora efficace ai nostri giorni per quelli artisti che tali e soli s'illudono di essere, unicamente per il fatto di rappresentare l'epoca loro, quale essa sia, certi così di passare alla storia.

Ma il Crivelli passò alla storia facendo esattamente il contrario di quello che essi fanno e proprio per questo fu tra i maggiori del suo secolo. Cosa che nessun critico, per quanto avverso gli sia, può contestare, pur dando risalto ai difetti, anziché a pregi, dell'opera sua, che sono molti e notevoli ed appaiono evidenti nei lavori esposti, anche se in mezzo ad essi non vi sono tutti i migliori. Caratterizzano soprattutto la pittura del veneziano la genialità dell'invenzione fantastica; la ricerca di una relativa perfezione della forma; la bellezza e lo splendore del colorito; la ricchezza ornamentale profusa nei particolari e preferibilmente nelle vesti, che il fulgore dell'oro accentua ed impreziosisce; la ferma linearità del disegno ed infine il fascino che la rivelata personalità dell'artista esercita innegabilmente su quanti hanno potuto e possono aver conoscenza dell'arte sua. Per contro si deve anche ammettere che la sua pittura viene in parte menomata per la presenza in essa dei caratteri deteriori dello stile gotico primitivo, come il secco, nero contorno che più o meno avvolge ogni particolare, per cui nelle scarse figure in ispecie le membra e le loro articolazioni s'irrigidiscono nella posa; la fredda levigatezza delle carni, non diversa da quella dei marmi e tale da confondere l'una e l'altra in una stessa unica materia; la fisionomia stereotipa e la cristallizzata espressione dei volti è nel complesso una maniera esecutiva che ha insieme del grafico e del miniaturistico, in proporzioni maggiori del consueto, essa pure di derivazione gotica. Tali sono le caratteristiche fondamentali alle quali è improntata la pittura crivellesca e se pur ve ne sono di negative, ciò non diminuisce per nulla il suo valore, né la grandezza dell'artista che più degnamente, sebbene in ritardo, rappresenta il periodo gotico e lo conclude, così come il Giambellino, a lui contemporaneo, inizia il Rinascimento, scoprendo nuovi orizzonti pittorici, verso i quali volgeranno lo sguardo per andare più oltre, Giorgione e Tiziano.

Ma, per venire infine alla citazione di quei dipinti del Crivelli che meglio lo rappresentano, perché più personali, nella non vasta produzione che abbiamo esaminato e giudicato nel suo complesso, tralasciando le opere giovanili, ricorderemo i polittici di Ascoli Piceno (1473), di Massa Fermana (1468) e il trittico di Montefiore con la raffinata figura della Maddalena, oggi a lui sicuramente attribuito. Inoltre: la Madonna di Ancona; la sontuosa Madonna della candeletta, con particolari di squisita sensibilità pittorica; la splendida Annunciazione della Galleria Nazionale di Londra (che non figura nella mostra); il Presepio di Strasburgo, piccola, ma nitida scena elegiaca, la Crocifissione e la Pietà di Fabriano a Brera, così crudelmente realistiche da percorrere per eccesso, a distanza di secoli, il surrealismo.

Fanno seguito alle opere del pittore veneto quelle dei pittori di altre regioni, che in verità non si possono chiamare crivelleschi nel significato vero e proprio della parola, ma si devono considerare come artisti operanti nello stesso ambiente del maestro ed aventi con lui qualche affinità di stile. Tali ad esempio, lo Schiavone, che fu anche a Padova; Pietro Alemanno, Cola dell'Amatrice (S. Michele e S. Leonardo); Lorenzo d'Alessandro; il citato Nicolò di Liberatore, detto l'Alunno (S. Benedetto e S. Biagio); Francesco di Gentile ed Antonio da Fabriano.

La mostra è stata ordinata sotto la guida del direttore alle Belle Arti del Comune di Venezia, Piero Zampetti, che ha curato anche la compilazione dell'ottimo catalogo illustrato, guida indispensabile ed utile documentazione di un avvenimento non destinato a ripetersi.

Articolo pubblicato sul "CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano 09/1961

VITTORE CARPACCIO - Veneziano

Anche questa volta il palazzo Ducale ospita la mostra di un pittore veneziano del Rinascimento, continuando e forse concludendo il ciclo di tali manifestazioni, rivelatosi tanto utile alla diffusione della cultura nel campo dell'arte e della storia dell'arte.

La venezianità del Carpaccio pittore non è discutibile, sebbene da qualche parte lo si voglia nato in Dalmazia o nell'isola d'Istria (Capodistria precisamente). Tuttavia, considerando la configurazione geografico-politica della Repubblica Veneta in quel tempo, non vi sono dubbi sulla "nazionalità" veneziana e quindi italiana, dell'artista, pur

tralasciando le attendibili notizie della sua origine lagunare o addirittura della sua nascita nella stessa città di Venezia.

Ma il più valido esempio del carattere e dello stile inconfondibilmente veneziano della sua pittura è dato dalla sua vasta produzione che comprende lo svolgimento completo, per ciascuno di essi, di racconti sceneggiati in una lunga teoria di quadri, dedicati alla vita dei santi patroni delle scuole o confraternite veneziane, dove la coerenza stilistica e l'unità compositiva creano un'opera unica inscindibile, il cui valore consiste appunto nel suo complesso. Di questa costante uniformità di rappresentazione e fedeltà d'ispirazione all'ambiente veneziano, fornisce la prova più convincente l'attuale mostra esponendo le opere secondo un ordine logico, rispondente allo svolgimento di ogni ciclo pittorico, di modo che il visitatore può seguirlo agevolmente, giungendo al termine della rassegna con una idea ben chiara della vita e della opere del Carpaccio, e tanto meglio se, nel suo giro, si è lasciato guidare dall'ottimo catalogo, il cui possesso rinnoverà in lui, ad ogni consultazione, il piacere della visita.

A questo punto, esaminiamo brevemente, seguendo lo stesso ordine, l'attività e l'opera del pittore. Nato nel decennio tra il 1455 ed il '65 (non si sa con precisione in quale anno) egli, fino al '90, quando iniziò l'Arrivo a Colonia delle Storie di S. Orsola, non poteva aver eseguito, data la sua giovane età, che pochi dipinti, e tali si crede siano il Salvatore mundi, la pala di Vicenza, che ricorda Bartolomeo Mantegna, ed il polittico di Zara. Quanto alle influenze che si sarebbero esercitate su di lui nel corso degli anni migliori della sua esistenza, che si chiuse nel 1526, si cita innanzitutto la famiglia dei Bellini, la scuola dei Vivarini di Murano con alla testa Alvise, nonché, indirettamente, Antonello da Messina e la pittura fiamminga e persino quella ferrarese quantunque il disegno del Carpaccio, spesso duro e stirato, sia piuttosto lontano dalla precisione e perfezione formale di Antonello, come dalla incisività dei ferraresi e dalla finezza descrittiva dei fiamminghi. Interamente sua si può dire invece la facoltà di ideare, immaginare, comporre una scena, curata in ogni particolare, armonizzato nel vasto insieme dell'opera e suo quel senso dello spazio per cui l'equilibrio delle masse viene mantenuto nel rispetto delle proporzioni e delle forme degli elementi rappresentati. Ma il valore di questa pittura è dovuto soprattutto alla fervida, inesauribile fantasia dell'artista, che "inventava" personaggi e paesi come li avesse conosciuti e vi fosse stato realmente. Poco importa che sia vera o no la notizia del suo viaggio in Oriente al seguito di Gentile Bellini o l'altra del profitto che egli poteva trarre da stampe o disegni, quali modelli per le sue pitture. Certo è invece che, se la sua fantasia si giovò anche dell'apporto di esempi tratti dalla realtà, fosse essa orientale od occidentale, fu la stessa Venezia a formaglieli in gran copia, e tuttavia egli non se ne valse che per dare un aspetto realistico alla sua visione fantastica.

Per la brevità del nostro assunto non possiamo indugiare nella descrizione delle singole opere del Carpaccio, ma dobbiamo limitarci a considerarle tutte insieme, nei loro grandi complessi di S. Orsola, di S. Giorgio e della Vergine (Scuola degli Albanesi) e di Santo Stefano, staccandone alcune di particolare e più notevole interesse. Il ciclo di S. Orsola presenta le segnalate caratteristiche generali della pittura carpaccesca del periodo iniziale, ma già nel ciclo di S. Giorgio sono mutate: il segno è meno grafico e più pittorico ed il chiaroscuro dà il tono al colore, che perde la piatta uniformità propria dei primitivi. Nell'altro, dedicato alla Vergine ed in qualche opera posteriore, pare che la vitalità di questa pittura tenda a venir meno, ma si riprende nella storia di S. Stefano, riacquistando i pregi che rifulgono nelle opere migliori. A proposito delle quali dicevano di volerne indicare alcune che emergono sulle altre per il valore di tutti gli elementi costitutivi dell'arte e della personalità del Carpaccio in esse riuniti e l'intensa espressività che ne risulta, e tali sono, a nostro avviso: l'Arrivo degli ambasciatori, tipico esempio di composizione carpaccesca; Il sogno S. Orsola, del ciclo omonimo, esemplare motivo di romantica poesia e documento di vita quattrocentesca; il quasi trecentesco S. Giorgio che uccide il drago, il S. Agostino nell'intimità del suo studio, ricco esso pure di particolari minuziosamente descritti, del ciclo di S. Giorgio degli Schiavoni, e per ultime le quattro tele di S. Stefano, dove il quattrocentismo del maestro è maggiormente sentito e più significativo.

Dei dipinti eseguiti negli intervalli tra una "storia" e l'altra, che gli studiosi hanno quasi sicuramente datato e noi consideriamo separatamente, ricordiamo: il Miracolo della Croce, una visione densa movimentata e vivace della Venezia quattrocentesca; il Sangue di Cristo, di Udine rara espressione di un sentimento religioso non sopito nell'animo dell'artista; il Cristo morto, di Berlino, immerso in un paesaggio di sogno soffuso di cupa tristezza, ed infine il Cavaliere, di Lugano, che rivela nel pittore un disegnatore insolitamente acuto e preciso, tendente al superamento della realtà.

Mancano alla rassegna la Strage degli innocenti e la Presentazione al Tempio vale a dire la più belliniana, esattamente giambelliana, pittura del Carpaccio, rimasta all'Accademia.

Concludiamo il nostro rapido esame con una osservazione. Il Carpaccio si dimostrò indifferente, quasi ostile, al movimento innovatore sviluppatosi intorno al Giorgione e a Tiziano, fedele anche nel cinquecento alle predilette forme del secolo di cui vide la fine. Egli fu così un grande artista, riconosciuto pure dalla critica moderna, perché fu e rimase quello che era e poteva essere: un pittore del Quattrocento.

NOVEMBRE 1963

Articolo pubblicato sul "CORRIERE DEGLI ARTISTI" - Milano 09/1963