

## SENESE E GIOTTESCHI IN UN LIBRO DI LUIGI COLETTI

Questo, dedicato ai Senesi e Giotteschi, è il secondo libro dell'opera che Luigi Coletti ha scritto sui Primitivi (Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1946). Del primo che riguarda la pittura dai Benedettini a Giotto, abbiamo avuto occasione di parlare tempo addietro; il terzo, destinato ai Padani, e che promette di essere una vera e propria rivelazione poiché nessun periodo artistico restò tanto trascurato nell'Italia settentrionale quanto quello che precede il Quattrocento, e nessuno forse conosce e ama quei primitivi quanto il nostro studioso, il terzo volume dunque esirà tra breve, mentre con gli altri sarebbe stato pubblicato già da almeno due anni se la guerra e le vicende che la seguirono non l'avessero impedito. Ma il ritardo della pubblicazione nulla toglie di freschezza e di valore e di attualità viva a quest'opera davvero magistrale.

\* \* \*

Arrivato con il racconto critico alla figura di Giotto, il quale come Dante, raccogliendo le sparse file delle correnti contemporanee, ne compose un'unità che le trascende tutte e sublima e rinnega insieme tutto il passato segnando una rivoluzione ch'è forse unica nella plurisecolare storia dell'arte, lo scrittore per ragioni cronologiche ed estetiche dovrà abbandonare il corso della scuola fiorentina e rifarsi a quella senese che, sparito il massimo genio del Trecento, si trova naturalmente alla testa del movimento pittorico della Penisola, e nel primo cinquantennio darà alla luce una quadriade d'artisti all'altezza dei quali non arriverà forse alcuno in tutta la pittura italiana di quel tempo.

Sono i quattro massimi pittori del Trecento senese: dai quali si dipartono un gusto e un movimento estetici che domineranno non solo tutta la pittura toscana, ma penetreranno ancora nella rimanente pittura italiana e creeranno una corrente che per un secolo guiderà tutta l'arte europea. Sono Duccio da Boninsegna, Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti. Su di essi s'intrattiene buona parte di questo libro.

Il più grande nome dei quattro è ormai per consenso comune Duccio. Dalla comune pittura che in largo senso resta a Siena, come a Firenze, come a Pisa e in ogni altra parte d'Italia, bizantina (ma che tuttavia, come il nostro studioso chiaramente dimostrò nel primo volume dell'opera, è animata da uno spirito e porta un'impronta che la diversi-

ficano sia dal jeratismo orientale e costantinopolitano, sia dall'ossessionismo barbarico di tutti i bizantinismi nordici, ed è espressione sempre della concretezza e dell'umanità latine), Duccio da Boninsegna balza a un tratto come enunciatore deciso delle tendenze implicite nella tradizione senese, della forma cioè che vuole la musicalità nella concretezza, e del colore che abbandoni l'astratto ieratico incanto e che traduca una più viva umana quasi sensibile grazia.

Duccio spunta nella storia dell'arte senese quasi repentina apparizione, alla stessa maniera che il più grande Giotto compare inaspettato gigante in quella fiorentina. Ma se il significato di Giotto, e il valore della sua rivoluzione furono subito evidenti alla sua quanto alle seguenti generazioni, non tutti gli storici antichi e recenti concordano nel determinare il carattere e il significato della pittura di Duccio.

Lo si volle bizantino, anzi l'ultimo dei bizantini; si insinette da alcuni sui motivi e sui caratteri gotici ch'era impossibile mancassero in artisti a cavallo tra il Due e il Trecento; si pensò agli influssi cimabueschi, cavalliniani, e perfino giotteschi; si guardò alle impronte rimaste in lui di Nicola e di Giovanni Pisano; lo si accostò ai classici, se ne fece un classico; in conclusione tuttavia non mi sembra si sia avuto mai, non dico la sensazione della sua grandezza — in fondo evidente per tutti — ma il chiaro concetto del carattere di quella grandezza. Sulla giusta via mi sembra invece essersi posto il nostro studioso.

Il quale esamina sinieticamente ma con convincente sufficienza gli apporti che le varie correnti da noi qui elencate diedero al caposcuola senese, concludendo infine per ritenere la sua posizione quella d'un classico. Crediamo opportuno dare qui in estenso la conclusione del nostro critico: «La cultura figurativa di Duccio ci appare quindi eccezionalmente ricca e complessa. Senza tuttavia che egli ne sia mai soverchiato; ed è in ciò la sua grandezza. La sua fantasia si compiace nel lento assaporamento e nell'assimilazione di questi così vari e molteplici elementi; onde ne risulta un'arte mediatissima per entro il filtro di una sempre vigile riflessione. E' dunque di un vero e proprio classicismo di Duccio, in specie per gli ultimi raggiungimenti, che dobbiamo parlare. Classicismo non tanto esteriore per l'uso di quei motivi antiquari, quanto come processo interiore formativo dell'immagine; che coincide con quella certa indifferenza, potremmo dire apatia compositiva che abbiamo visto. Classicismo anche di tono sentimentale, nella larga lenta solenne dignità umana da «nobile castello». Classicismo che si accentua in modi perfino quasi accademici in più tarde opere».

E' una assai aderente caratterizzazione dell'arte ducciana. Per convincersene basta confrontare questa con le definizioni che si son ripetute un po' a orecchio dall'uno all'altro studioso. «Un bizantino», «l'ultimo dei bizantini», l'abbiamo già visto, ne è una. Quale sarebbe il salto, ammettendola, che fu unanimemente riconosciuto tra i senesi precedenti e il pittore della «Maestà» del 1311? Il reciso trapasso cioè dalle astratte forme alle concrete, dalla iconografia canonica alla rinnovata o vivificata composizione, dallo splendore sidereo del croma al colore unitario fermentante, divenuto anch'esso vivente e quasi cordiale, dal freddo jeratismo, insomma, alla commossa e insieme annobilita e quasi aristocratica umanità?

Tale è il significato dell'arte di Duccio da Boninsegna. Egli si stacca deciso dal bizantinismo da cui non sembra escire invece Cimabue; innamorato dei classici non ne è culico e quasi archeologico seguace quale a volte appare Cavallini; e inferiore a Giotto egli ne ha in qualche modo intesa la virile parola (com'è chiaro nell'«Incredulità di Tommaso», nel «Noli me tangere», nell'«Apparizione di Cristo», ad esempio); e se non riesce a conservarne la sublime unità plastico-ambientale, questa concentrazione, anche se con minore efficacia, egli rende con l'incantevole unità cromatica. Classico dunque Duccio non nella primigenia autoctona e originalissima immediatezza di Giotto, ma, malgrado i vari apporti e derivazioni altrui, con una freschezza che Cavallini mai, a mio vedere, ha posseduto e alla quale nemmeno mi sembra esser arrivato un Nicola Pisano.

Ecco perchè io vedrei derivata la pittura ducchesca dalla fresca polla romantica, che riesci a rinverdire la varia cultura del Maestro, che lo tenne lontano dalle un po' succubi adorazioni alle reliquie del passato di cui risentono le opere di Nicola Pisano e di Cavallini; ecco perchè io vorrei mitigato quel superlativo «meditatissima» che all'arte del caposcuola senese crede attribuire Luigi Coletti.

Naturalmente molto spazio avendo dedicato al problema generale della personalità di Duccio, meno ce ne resterà per la folla dei problemi particolari. Ma non lasceremo passare quello annoso e variamente risolto della Madonna Rucellai. Giustamente l'amcona di S. Maria Novella è ricondotta nell'ambito delle prime esperienze gotiche del maestro. Le somiglianze esteriori avevano indotto la vecchia tradizione — e portavoce se ne fece poi Vasari — ad assegnarla a Cimabue. Elementi cimabueschi sono innegabili, l'intervolazione generale in primo luogo. Ma ribatte subito il nostro studioso che lo «spirito ne è profondamente diverso»: e ne dà le prove nell'eleganza dei ritmi squisiti, nell'attenuata delicata plasticità, nel colore tenero, nella dolcezza sperduta delle espressioni, nel tono di lirico abbandono. Cioè in quella tavola siamo in un clima del tutto lontano dalla rude potenza drammatica di Cimabue. Finissima è l'analisi condotta dallo scrittore sul carattere, sul ritmo, sul significativo collocarsi l'un sopra l'altro e non l'uno dietro l'altro degli angeli. Non è di Cimabue quella Madonna: non può esser sua. L'indagine colettiana è decisiva. L'intermedia tesi dell'attribuzione del dipinto a un terzo artefice, influenzato dal senese e dal fiorentino a un tempo, non ha ragione di essere. Chi sarebbe questo pittore degno della finezza, della grazia e del musicale ritmo di Duccio? E perchè dubitare che la Rucellai non sia proprio quella Madonna commessa al giovane pittore senese dai Laudesi di S. Maria Novella nel 1285, alla data cioè che corrisponde appieno allo stile del dipinto?

Così è da convenire senz'altro con l'acuto critico che pospone e non prepone, come da altri è stato fatto, la Madonna dei Francescani alla Madonna Rucellai: opera quella di avanzato artista e non di principiante: il maggior senso spaziale, la tipologia semitica che farà poi testo per un secolo nella scuola, la maggiore monumentalità, l'evidente cavallinismo sono tante prove che lo confermano.

Osservazione importante è quella del particolarismo nell'opera di Duccio, che Coletti vede come una serie omologa di chiasmi: nucleo della personalità ducceana, in questo agli antipodi della giottesca. Ma a temperare il senso negativo di questa constatazione, molto opportunamente lo studioso rievoca l'ambiente in cui la «Maestà» fu posta: la quale sull'altar maggiore del Duomo — altare al centro allora della crociera — nello spazio sfuggivo e incerto entro la corsa ossessionante delle alterne fasce bianconere delle colonne che sembrano aprirlo invece d'incorniciarlo, tutto l'ufficio d'illustrazione e di decorazione pittorica veniva a concentrarsi in questa tavola «come nel fuoco d'una lente». Omogeneità all'ambiente, uno dei suoi pregi più alti. Se Giotto è tutto chiarezza, semplificazione acuta, concentrazione sublime, a ciò pure lo portava la logica della collocazione ambientale, poichè «Giotto apriva nelle nette pareti di una chiara navata le ampie pagine del suo serrato racconto».

\* \* \*

Dopo Duccio, Luigi Coletti dà la palma della grandezza ad Ambrogio Lorenzetti, non a Simone Martini: e i due Lorenzetti antepone all'arte del pittore di Petrarca. Mi si permetta di non condividere l'ordine di questo gradus ad Parnassum. Non vedo nemmeno la ragione (anche senza dar soverchia importanza alla cosa) di far precedere nella rievocazione storica Pietro e Ambrogio a Simone. Anche a non dar eccessivo valore alla priorità cronologica di quest'ultimo, chè di poco si distacca dagli altri due, sta di fatto che è Simone il quale più dei due fratelli si riattacca ai modi e ai moduli del caposcuola; e, sia pure sui tardi, vediamo più i Lorenzetti ripiegare su Martini, che questo su quelli.

Ma tutto ciò, ripetiamo, è cosa di poco conto. Quello invece che non ci convince — con tutto il rispetto che dobbiamo alla penetrazione e all'alta competenza del nostro studioso — è l'arretramento di Simone di fronte all'innalzamento di Ambrogio.

Certo Ambrogio è figura eminente: maggiore di quella di Pietro, malgrado gli sforzi d'una critica recente che ama anteporre il fratello più anziano al più giovane, per ripagarlo forse d'un tempo in cui troppo ingiustamente era rimasto negletto. Ma questo «prima» e questo «poi» o questo «sotto» e questo «sopra» restano troppo astratte e vuote valutazioni a volerle tanto genericamente considerare. Veniamo dunque a guardare più da vicino questi grandi che dominano l'arte non solo senese ma anche italiana in tutto il Trecento, non esclusa la fiorentina che dopo Giotto non ha cime forse fino a Masaccio che li possano eguagliare.

Simone Martini è stupendamente esaminato e caratterizzato in questo libro; ma poi, con una certa inconseguenza, ci parrebbe dire, valutato più negli aspetti negativi che in quelli positivi, i quali non si possono negare imponenti.

«La raffinatezza della composizione lineare — dice Coletti —, la preziosità nella scelta dei colori gemmei e nei loro accostamenti raggiungono in Simone vorrei dire i limiti estremi del possibile. Vi è in lui una sensibilità ai più labili aspetti, alle più leggere sfumature della forma, ai più sottili frangimenti delle unità; un amore di penetrazione nelle più intime pieghe del caratteristico; e una potenza di trarre tutto

ciò alla luce della rappresentazione, affidandolo al volo instancabile della linea». Il volto dell'arte simoniana è qui perfettamente delineato; sembra che alla delicata, direi quasi vibratile sensibilità dell'artista si sia applicata un'altrettanto fine sensibilità da parte del critico per riprodurla. La conclusione dovrebbe essere assolutamente positiva, quando si parla della potenza del maestro di trarre tanta squisita penetrazione alla luce della rappresentazione e cioè della poesia: ché la potenza di rappresentazione d'una sensibilità di tal grado non può approdare che a delicatissima poesia. Credo che nessuno finora abbia saputo cantare il carattere, il valore e la peculiare vita della linea martiniana con il lirismo del nostro critico: «La linea riassume e rivela volumi e piani sol come involucri di spazio, in un continuo fluire di flessioni, lungo i più impensati declivi, nelle svolte più abrupte, nei più aerei passaggi, in un inesausto moltiplicarsi di acrobazie. Una linea che suggerisce più che non descriva; una linea che pare al di fuori dello spazio; creatrice di forme fluide senza sostanza, avvalorate di chiaroscuri mobili senza peso, vestite di colori senza pigmento filtrabili alla luce».

Ci si perdonino le lunghe citazioni, ma ci abbisognano per provare come l'acuto studioso abbia penetrato appieno la grandezza di questa pittura che partita dalla romanica virile grazia di Duccio ha saputo arrivare a questa gotica delicatissima fluenza e insieme a questo toscano e italiano ritmo di aristocratica e a un tempo umanissima bellezza.

Come per queste vive e, insistiamo, umanamente vive eleganze, si può parlare poi, come fa il nostro critico, di «virtuosismo»? Da una prolungata contemplazione della pittura martiniana, egli dichiara, si esce come spossati. Possiamo ammetterlo, crediamo anzi che sempre ciò avvenga davanti a una creazione che risolve il tema della delicata bellezza e della grazia. Questo c'è capitato davanti a certi estenuati languori di Correggio. Questo c'è avvenuto più volte, dal momento che a questo punto lo cita anche lo scrittore, con Petrarca quando a una canzone o a un sonetto bellissimo di lui ne abbiamo letto di seguito altri e altri pur delicatissimi e pur belli. A un dato punto non se ne può più; si è presi da un noioso senso di stanchezza, da una sazietà senza fine: e si allontanano il libro quasi con dispetto. Ma egli resta sempre Petrarca; e questa pittura resta sempre quella di Simone Martini, una delle espressioni più pungenti, più acute e più superbamente elette dell'umana grazia; una delle dimostrazioni più perentorie nella storia delle arti plastiche di tutti i tempi di quali vette possa raggiungere l'aristocrazia della forma e a quale musicale e incorruttibile perfezione possa arrivare questa povera natura nostra impastata di miseria e di fango, ma anelante sempre a dare a questo fango umano il volto e la sostanza di un celeste splendore.

Quandoque bonus dormitat Simon, s'intende. All'eccellenza petrarchesca egli non arrivò mai, alla stessa maniera però, che mai Petrarca arrivò all'eccellenza martiniana. Ha ragione da vendere, infatti, Luigi Coletti quando dice che la «lucida nitidezza» della forma petrarchesca è frutto di classica coscientissima incontentabile elaborazione e che la ricchezza preziosa del linguaggio martiniano è assolutamente primordiale e spontanea. Il parallelo tra i due artisti, dunque, è in tal senso (spontaneità-classicità) completamente erroneo, come egli afferma. Ma non nel senso che un'aura d'intima essenziale fratellanza, malgrado tutto, non li

accomuni. Coletti cita i due sonetti di Francesco in lode della pittura di Simone: certo non su tal fragile argomento può riposare la profonda comunanza dei due. Ma c'è da scommettere che tali sonetti non avrebbe scritto Petrarca se, invece che da Simone, il ritratto di Laura l'avesse avuto da Giotto. Ricordiamo a tal proposito quanto all' *emuncta naris* di Francesco sia sempre stata ostica e sgradita la maschia rude illevigata monumentalità dantesca.

Sì, dall'illustre scuola dei classici l'uno, dalla realtà della vita operante l'altro, s'incontrarono Petrarca e Simone sull'aristocratica via conducente al superbo palazzo del Trecento magnifico, ornato di fini eleganze muliebri, quasi di rari fiori di principesca serra, e di nobili e sorridenti, e soavemente fieri, e deliziosamente stilizzati cavalieri. Per ritrovare tal culto della grazia e dello splendore, signorili, leggermente decadenti e magnifici, bisognerà arrivare al Settecento; dall'aurorale primavera senese al sensuale autunno veneziano. Ma di questo gusto superbamente aristocratico, che nasceva dalla stessa spirituale essenza del secolo, che sommergerà la stessa scuola lasciata da Giotto, che riempirà tutto il Trecento, che si diffonderà per tutta l'Europa, e arriverà fino alla metà del secolo seguente, l'interprete, il maestro, il creatore primo è Simone Martini. Giotto non parlò all'Europa contemporanea come seppe parlare il fondatore della lirica linea e del lirico croma senese.

E se è vero che una classica vigilantissima elaborazione sorregge le armoniose perfette creazioni petrarchesche, è vero ancora che la delicatissima sensibilità martiniana e la sua penetrante esaltazione del reale si esprimono per spontanee, ineditate forme, in un'istintiva ispirazione, con antiteorico abbandono. Ne consegue perciò che la freschezza dell'immagine di Simone vince talvolta l'animo nostro più che l'aulica perfezione di Francesco.

E' possibile quindi accostare Simone Martini a Gabriele d'Annunzio? Basta quanto s'è detto, a nostro giudizio, per escluderlo assolutamente: il decadentismo che solo potrebbe avvicinarli, è appena e vagamente sfiato in Simone; è la midolla stessa invece della cultissima, cultissima, clessandrinissima, e tutta composita e mosaicata e pansensuale e pansessuale poesia dannunziana.

La formazione di Simone è ducessa: ma, ducresco fino ai tardi anni, già subito da Duccio si distacca, osserva, con Cecchi, Coletti. Il quale aggiunge poi che lo spirito d'astrazione li accomuna ma li distingue insieme. Assorta estasi contemplativa nel maestro più anziano; continuo passaggio dalla realtà al sogno nel più giovane: «la presenza del reale è costantemente affermata dalle continue prese di contatto col dato esteriore, e insieme negata dal perenne vaneggiamento del sogno». Non si potrebbe meglio definire il realismo magico di Simone.

Il suo mondo rarefatto, quel delicato linguaggio sono inimitabili: lo può provare lo stesso familiare collaboratore Lippo Memmi in cui svanisce l'essenza il fluido sognante del gran cognato: non ne resta che il supporto formale, ma una forma «come fissata e inaridita in una durezza di porcellana».

\* \* \*

Solo verso la fine della vita e dell'opera la trionfale dominazione del mondo simoniano, che fu poi il mondo pittorico trecentesco d'Italia e

d'Europa, ebbe qualche ragione anche delle più virili maniere di Pietro e d'Ambrogio, che a quel mondo che non era veramente il loro, bruciarono quasi loro malgrado qualche gramello d'incenso. (Ricordiamo che il Trecento non è, non ostante il quasi immediato riconoscimento del genio, il secolo di Giotto; il secolo di Giotto sarà il Quattrocento a cominciare da quel Masaccio che riprenderà, dal punto in cui li lasciò il suo vero predecessore, a risolvere i problemi magnanimi sui quali s'attarderà tormentato ed entusiasta e passando di vittoria in vittoria tutto il grande Umanesimo fiorentino: i problemi della forma eroica tradotta in volumi eroici entro lo spazio eroico).

Passare quasi immuni attraverso gl'incanti e i miraggi della sirena martiniana sembra quasi miracoloso per pittori che vivono nella prima metà del sec. XIV. Questa resistenza alle maliose lusinghe, questa fedeltà ferma alla propria visione basterebbero già da sole a indicare la grandezza dei due maestri fratelli. Cordiale e profondo ed esauriente esame è quello che il nostro studioso compie sulla fraterna e insieme diversa pittura dei due. Le conclusioni che ne trae, si potrebbero dire senz'altro definitive.

I due Lorenzetti, come Simone, partono da Duccio: non per nulla questi è caposcuola: cioè ha trovato la soluzione plastico-coloristica che interpreta genialmente un gusto, una provincia dell'arte, un'epoca. Ma Pietro ch'è pittore grande tradurrà nel modo personale il modo basilare del maestro. Semplifica la sostanza cromatica di lui, la consolida, la intride di più robusto chiaroscuro. Dal coloristico egli volge al plastico: il croma è più sobrio, più austero, più scolpito d'ombra: ne risulta un rilievo squadrato in pochi piani sommersi. Ed ecco «un mondo di affetti gravi e solenni e profondi affidato a una rappresentazione figurativa di modi austeri e schivi, in una composizione di una drammaticità chiusa, densa, crucciosa, culminante negli sguardi intensissimi, ridotti a una contrapposizione decisa di bianco e di nero, compressi quasi a forza negli angoli delle palpebre».

Stamo in un mondo figurativo e in un clima spirituale evidentemente giotteschi. Non poteva non notarlo il nostro studioso che acutamente osserva essere probabilmente il risultato di particolari suggestioni giottesche «la concentrazione così della materia cromatica in senso plastico, come dell'espressione fisionomica in senso drammatico». E, a sostegno di questa affermazione, Coletti ci mette sott'occhio precisi riscontri iconografici tra le opere dei due grandi.

Ambrogio, è noto, è in contatto con il territorio fiorentino e le opere di Giotto, forse già prima del fratello: ma il suo spirito è diverso. L'esempio del massimo maestro di Firenze gli offre elementi e spunti per sciogliersi dalla rigidità ancora un po' bizantina di Duccio, ed espedienti lessicali e sintattici per la sua più libera ed esuberante e romantica ispirazione. Ambrogio è più arretrato e insieme più avanzato rispetto a Giotto: sa combinare in effetti impreveduti, arditi, conquistati con estro geniale, le planimetrie ducchesche e preducchesche e insieme la plastica e il rilievo giottiani.

Lo prova il nostro autore esaminando con la nota finezza la Madonna di Vico l'Abate e la Madonna del Latte («la Madonna — egli nota commosso — umanamente più bella, di una bellezza cordiale, simpatica, co-

municativa, che sia mai stata dipinta»). E con che finezza di lettera, con quale efficacia di scrivere Luigi Coletti rappresenta l'estroso processo: «Dalla geometria piana si passa alla solida: dai modi della pura decorazione a quelli di una rappresentazione pungentissima; dalla raffigurazione allegorica del volume a quella naturalistica; dall'immobilità all'irrequietezza. Trapassi che conferiscono una presenzialità eccezionale a questi punti salienti della rappresentazione... come nel racconto certi improvvisi passaggi dal perfetto al presente storico evocano con immediatezza i fatti lontani». Non si potrebbe parlare dello stile e insieme dell'anima d'un artista con più aderente partecipazione, con evocazione più viva e poetica: a chi legge questa pagina stupenda la figura pittorica d'Ambrogio rimarrà certo indimenticabile.

I due maestri sono trattati nel volume, come l'autore dice, in parallelo: così le convergenze e le divergenze, gli incontri e i distacchi sono presentati con più chiara evidenza. Se Pietro guarda al severo volume di Giotto, la pittura del fratello punta sulla linea. La linea ambrogiana può valere già per sé come musica, ma è anzitutto la grande regolatrice delle stasi nelle zone proiettive e dei movimenti nelle plastiche, segna i piani, costruisce i volumi, misura le profondità, allenta il ritmo, lo abbrevia e lo martella, dilata gli spazi, crea il capriccioso e insieme il monumentale. Gli spazi, gli sfondi, vedute e paesaggi, grande amore della romantica fantasia dei senesi e che già avevano avuto larga vita con Duccio (contro lo scarno essenzialissimo eroico paesaggio di Giotto), trovano in Ambrogio il creatore e il poeta maggiore di tutto il Trecento. (Ma non bisogna dimenticare Pietro: case chiese colli conventi sono nei pannelli della pala della Beata Umiltà d'una freschezza, d'un candore, d'una stereometria così cristallina che a noi moderni danno un godimento delizioso, che ci fanno addirittura strappar gridi d'ammirazione: impressioni non molto lontane da quelle che ci danno certi cubistici paesaggi di Cézanne o certe chiesette di Utrillo costruite da un pennello divenuto ideale cazzuola).

Secondo lo spirito di questa recensione, noi insistiamo più a parlare sulle sintetiche conclusioni per i più significativi artisti che sull'esame analitico delle singole opere e dei più minuti problemi. Comunque, a qualcuno di questi pur accenneremo. Coletti antepone a Pietro Ambrogio: e giustamente, a nostro avviso, come già abbiamo accennato. Nel più giottesco Pietro, la virilità austera e drammatica è assai stipata e chiusa, par balbettare a volte, a volte restare inviluppata e soffocata (vedere la «Strage degl'Innocenti» ai Servi di Siena). Ambrogio com'è più aperto ed espansivo nel suo mondo figurale, così è più sciolto e liberamente articolato e armonico nelle dense e non mai affollate composizioni.

Sarà il mondo del più giovane Ambrogio così che influirà su quello del più anziano Pietro: il mondo dell'affetto espansivo che vincerà su quello chiuso crociato tormentato e solitario. Perciò certe vite lontane dal mondo sono rivissute con più poetica adesione da Pietro («Vita eremitica presso il fonte di Elia»). Perciò certe ampie e respirate e popolate vedute sono più vive nella linea espansiva di Ambrogio: basta vedere la stupenda marina del «Miracolo del Grano» che anticipa, secondo Coletti, tutti i Patinir e i Bosch del futuro.

Bel rilievo è dato nel libro al bellissimo ciclo di S. Francesco a Siena: di Ambrogio; mentre a Pietro viene attribuita comunemente quella



Crocifissione. Mi pare abbia piena ragione lo scrittore che l'assegna invece alla collaborazione fraterna; come altrettanto convincentemente alla stessa collaborazione egli dà la similare Crocifissione d'Assisi. Così egli ci sa leggere con attenta e penetrata commozione quegli affreschi del Buono e Cattivo Governo cui non pochi critici negavano possibilità di lettura o addirittura valore di poesia. E c'è là tanta poesia immediata, poesia agreste e poesia cittadina, che d'avercela così finemente recitata e commentata dobbiamo esser grati all'acuto e delicato interprete.

E non dovremo insistere più oltre su questo inesauribile argomento delle opere. Né ci consente lo spazio parlare dei seguaci: non pochi né senza meriti né privi parecchi di personali accenti. Ma vivono tutti a Siena e fuori sul gran capitale radunato dai quattro Grandi: non presentano visioni e problemi degni di questa grandezza.

\* \* \*

Il discorso evidentemente sarà più breve per i Giotteschi.

A Siena i grandi Trecentisti sono, è universalmente noto, quattro. A Firenze dopo il sommo dei grandi, Giotto, una delle cinque o sei vette dell'arte universale, non ce n'è altri o almeno, se c'è vera e indubitata grandezza in Maso e Giotto, non hanno questi una personalità così potente e scolpita da poterli, se non altro allo stato attuale degli studi, paragonare ai quattro di Siena.

I problemi tuttavia che riflettono i minori, in folla a Firenze come a Siena, sono per i fiorentini (in senso lato tutti giotteschi) più importanti e suggestivi che per i senesi. A Siena dopo tanta imponente fioritura all'inizio, per tutto il resto del secolo e, si può dire, per tutto il secolo seguente si stabilisce una specie di *koinè diálektos* che riproduce un nobilissimo linguaggio divenuto fine ma quasi impersonale, quasi immobile idioma corrente. A Firenze Giotto ha parlato troppo alto perché troppo diseguali discepoli e seguaci comprendano l'altissima parola: sì, tutti parlano giottesco, alla stessa maniera che i Pietro Alighieri, i Cecco d'Ascoli e i Federico Frezzi parlarono o credettero parlare il linguaggio di Dante. Tutto il guscio, niente il succo; l'arida scorza non la generosa essenza; la meccanica scansione sillabica, insomma, non la sublime anima poetica.

Non potendo al corpo giottesco, non difficilmente, grosso modo, imitabile, far penetrare uno spirito giottesco inafferrabile incomprensibile alla generalità dei mediocri, Firenze accolse con facilità le sireniche grazie e le deliziose eleganze di Siena. Ed ecco la moltiplicazione dei casi dei problemi e delle difficoltà: basta pensare un momento all'inconciliabilità incoercibile del giottismo di fronte al martinismo. Più movimentata quindi della naturalmente pacifica senese fu la storia degli epigoni trecentisti fiorentini.

Cominciamo con un continuatore di Giotto: il Maestro di Santa Cecilia. E' il pittore delle tre ultime storie francescane ad Assisi. «Le figure e gli elementi architettonici verticali prendono a filare (con lui) come steli di miglio che cercano la luce», dice pittorescamente il nostro critico. Ecco dunque un giottesco che traduce il giottismo in calligrafie eleganzevoli. Il Maestro di S. Cecilia pianta bottega a Firenze: e qui si manifesta il suo originario cavallinismo: colorismo e chiaroscuro lo denunciano.

Poco personale maestro certamente: basta pensare ch'egli fondamentalmente cavalliniano, incidentalmente giottesco, si lascia poi attrarre dal gusto senese. E un pittore più eclettico, egli influenza, il Maestro di Figline che finisce martiniano. Ci sarebbe poi da definire il fantasma di Buffalmacco, notissimo nome nella novellistica fiorentina, ma mero flatus vocis nella storia della sua plastica. Se solo sulle fonti letterarie ci potremmo appoggiare per identificarlo, il boccaccesco Buffalmacco, bizzarro e lunatico autore di burle e stravaganti mattane, non potrà mai confondersi con il delicatissimo ed estenuato Maestro di S. Cecilia, come vorrebbe Venturi, e come invece giustamente nega Coletti.

Ma è inutile soffermarsi su artisti senz'opere certe: nè ci attarderemo, anche se non poco interessanti, sui molti anonimi di Assisi, il Pantheon della pittura due e trecentesca dell'Italia centrale.

Sarà di Maestro Stefano, un nome citato tra i maggiori da Vasari, la bellissima delicatissima e aristocratica Assunta del Camposanto di Pisa? Coletti ne legge con puntuale finezza le geometriche spirituali eleganze, ne rileva ritmi, e simmetrie, il moto apparente cristallizzato in una astrazione quasi araldica, di solennità ieratica e di sapore schiettamente medievale. Ma nemmeno Stefano può escire con sicurezza dal regno delle ombre.

Ma l'attenzione più commossa è dedicata dallo studioso a quelli che si potrebbero chiamare i Dioscuri del secondo Trecento fiorentino: Maso e Giotto. In loro una terza corrente poetica sembra far presa, oltre la senese e la giottesca: il realismo romantico dell'arte padana.

Dopo aver con pazienza districato uno dei più famosi imbrogli che su questi maestri abbia combinato Vasari, lo scrittore sulla base delle Storie di S. Silvestro della Cappella Bardi in Santa Croce, storie che hanno una larghezza di respiro, una magnanimità di composizione veramente giottesche, conclude con il dichiarare Maso di Banco un vero grande, degno seguace di Giotto. Trova in quegli affreschi tragiche nudità di paesaggi, attonite cure da Mirabilia, profondità spaziali, che assieme al grandioso di Giotto testimoniano simpatie con il paesaggismo senese, e uno studio fine, ricco e non mai affettato del dato naturalistico che rivela un sicuro contatto con la pittura dell'Alta Italia: ma tutto ciò assunto in un clima di serietà e di grandiosità monumentale al tutto fiorentine; vale a dire, soggiunge lo scrittore, giottesche.

Eppure siamo lontani già da Giotto, acutamente egli osserva subito dopo: il gusto per la naturalità è progredito: l'interesse dell'artista è meno rivolto alla creazione delle «categorie morali» che formano il dramma giottesco, quanto invece alla rappresentazione di «caratteri psicologici», secondo una tendenza sempre più pronunciata nei padani ma ormai penetrata nel carattere del tempo.

Maso fu a Milano? Nella Crocifissione di S. Gottardo ci sono accenti e dignità e domini spaziali non indegni di Maso. Certo in quella pittura c'è influsso fiorentino e specificamente suo. Ma Coletti vi trova anche elementi e caratteri i quali escludono che il pittore possa esser Maso in persona.

E qui s'avvanza Giotto. A Giotto ormai comunemente s'assegna la Pietà di S. Remigio, ora agli Uffizi. S'è veramente sua, la grandezza di

Giotto non ha nulla da invidiare a quella, pur diversa nella fratellanza, di Maso.

L'analisi della Pietà è una delle più acute e penetranti tra le molte pur magistrali di questo libro. Pare ci sia una contraddizione tra il naturalismo delle figure e l'astrattismo dell'oro del fondo: l'apparente contraddizione si risolve in alta commozione poetica. Ogni richiamo alla storicità del fatto è abolito: la croce occupante in perfetta frontalità tutto il fondo è trasformata in araldico segno, simbolo di dolore e di pianto; restano i chiodi, ma i chiodi, tenuti dalle mani velate di Giuseppe diventano, come il balsamario, reliquia. Ci sono insomma i ricordi, necessari a evocare il divino supplizio, ma ogni brutale rievocazione del supplizio è soppressa. Si crea un alto clima, così, di spirituale tragedia. Ma citeremo le stesse parole dello scrittore, perchè non vogliamo togliere a questa critica, che resta critica rigorosa e strettamente aderente al testo che commenta, il suo valore di schietta traduzione lirica: «Così in quel breve spazio dove son addensate le figure e che compendia tutta la terra, par che il dolore umano si purifichi e si potenzi al cospetto dell'infinito; e il dramma è ridotto a una pura sinfonia di pianti; e così i gesti, ogni particolarità delle forme, per quanto studiate con una cura e una penetrazione oggettiva non mai vedute, perdono tuttavia ogni peso di caratteristico d'episodico di transeunte per acquistare un valore eterno di tipi... Libera e sciolta appare la disposizione delle figure scaglionate sapientemente nel breve spazio, ma ogni singolo è riunito in gruppi, e i gruppi fra loro, per una serie continuamente articolata di ornologie e di chiasmi, per pause e per legature di pieni e di vuoti, di appiombi e di traversi; si vedano, a tacer d'altro, le due linee ondulate che collegano l'una le teste delle figure in piedi e l'altra le mani, e sembrano toccarsi e far nodo nella figura di San Giovanni; il progredir delle verticali verso quella sorta di arco formato dal gruppo delle Dolenti, raccolto e quasi saldato al corpo di Cristo che vi s'innesta: gruppo che fa gravitare la composizione in avanti verso l'angolo, dove il giallo oro dei capelli della Maddalena sul rosso fiammante, presso il bianco del lenzuolo e in contrapposto al turchino nero della Vergine, eleva l'ultimo e più alto grido del colore».

Non siete stati tentati di leggere «dolore» invece di «colore» nell'ultima parola? In realtà i due termini qui si possono perfettamente scambiare e lo scrittore collocando il più ovvio l'ha incastonato in una frase che deve immediatamente richiamarci alla mente l'altro, in questo dipinto, inseparabile. Siamo infatti davanti a un'opera in cui la spirituale tragedia è tutta tradotta in termini di pittura pura.

Basta questo quadro per dirci chi era il maestro che lo creava. Dopo sì bella pagina accenneremo soltanto al resto del libro.

Taddeo Gaddi è «quasi il conservatore ufficiale della tradizione». Un Giotto trascritto per banda e con notturni al bengala, lo definisce argutamente il critico. Ma Taddeo condenserà un po' il vacuo enorme con l'avanzare del tempo. Non son sue, pensa Coletti, le Storie di Giobbe del Camposanto di Pisa dove nel «Prologo in Cielo» si può vedere quello che il critico chiama il più sorprendente paesaggio del Trecento. Troppo grandi quelle Storie per le deboli forze di Taddeo.

Studia poi Coletti Bernardo Daddi, che ha una mutazione così radicale a un dato punto della vita da farne un caso singolare, quasi unico

nella storia della pittura. Dalle austere bandiere di Giotto, infatti, Bernardo passerà sotto quelle più rutilanti del campo senese. Quindi lo scrittore indugia su quella ch'egli chiama l'«Accademia degli Orcagna»: artisti che andavano certo per la maggiore al loro tempo a Firenze, e che si sono costituiti come gli ostinati conservatori e difensori dell'eredità giottesca: posizione di reazione ma non senza saporosi e validi frutti anche se un po' impeccati di arcaismi vieti. Infine lo studioso analizza da par suo il famoso Cappellone degli Spagnoli: e lì vi trova i tre fratelli Orcagna insieme con quell'Andrea da Firenze ch'egli definisce come un «grande facile sbrigativo cantastorie». Ma ci manca lo spazio per seguirlo in quest'ultima parte del libro, che termina con la rievocazione storico-estetica di Antonio Veneziano, Spinello Aretino, il fedele della essenzialità giottesca e Agnolo Gaddi il nostalgico del giottismo ch'egli però contribuisce a dissolvere.

L'accento finale a Gherardo Starnina dove la mollezza e l'atonia di Agnolo ridiventano vigoria, prensilità viva, acuta penetrazione, ramentata che sono imminenti ormai i tempi di Masaccio.

Concludendo: un libro d'alti meriti: uno dei più ricchi d'esperienza critica, d'approfondimento estetico e insieme di vero e proprio valore letterario tra i molti usciti in tutto quest'ultimo quarto di secolo.

REMIGIO MARINI