Le svolte cruciali della storia dell'arte

La carica del Seicento

Perché l'Italia perse la leadership europea

di Giuliano Briganti

Mentre in Francia, al Grand Palais e a Marsiglia, si aprono due esposizioni sul Seicento italiano, in Italia dopo quella di Firenze si annunciano rassegne a Torino e a Milano, e in tutto il mondo si moltiplicano mostre (Reni, Poussin, ecc.) e libri su questo secolo, cerchiamo di capire perché l'Italia, malgrado alcune vette altissime, perse proprio allora il suo «potere» e si frammentò in scuole locali

Nel Seicento italiano o italianizzato tre generazioni di storici dell'arte, e non soltanto italiani, hanno fatto, a cominciare da circa settant'anni fa, una vera e propria full immersion. Le origini di quella scelta preferenziale, naturalmente, devono ricercarsi negli entusiasmi seicenteschi della prima metà del nostro secolo, negli anni cioè che videro dapprima la rivalutazione del Caravaggio insieme alle incontinenti infatuazioni per la pittura diretta, immediata, sensuale del naturalismo pittoresco, e poi la rivalutazione, di natura opposta, della colta naturalezza di Annibale Carracci e delle rarefatte e mentali eleganze del classicismo.

Questa antica e diffusa passione seicentesca, per una catena non interrotta di tramiti, universitari e libreschi, si è trasmessa a gran numero di studiosi, oggi di mezza età, giovani o giovanissimi, ai quali il Seicento deve essere apparso, sin dalle prime frequentazioni di corsi o di seminari universitari, come il campo più legittimo, diciamo più a portata di mano, su cui esercitare le proprie future ricerche. Un'indagine, a questo proposito, sulle riviste e in generale sulla bibliografia artistica al fine di conoscere quale sia la proporzione quantitativa fra gli studi sul Seicento e quelli su altri secoli, non dubito che dimostrerebbe l'assoluta preponderanza dei primi. Ma il carattere quasi esclusivamente analitico, attribuzionistico e settoriale di tante recenti ricerche seicentesche non mi sembra tale, tuttavia, da fornire una base aggiornata di partenza non dico per tentare ora, da un qualsiasi punto di riferimento, un giudizio complessivo sulla pittura italiana di quel secolo, ma neanche per individuare le chiavi di lettura per alcuni dei suoi aspetti più peculiari ed evidenti che ne faciliterebbero la comprensione per un pubblico che ha meno familiarità con quel secolo di arte italiana che, per una vecchia abitudine, si chiama ancora barocca.

I giudizi di valore, si sa, non godono oggi di molta fortuna nell'ambito del nostro lavoro: sociologia, strutturalismo, semiologia, iconologia, con il successivo incalzare delle loro ondate (nei primi tre casi non molto fecondatrici per la storia dell'arte) sembrano averli *travolti, appiattiti, cancellati, facendoli refluire nelle acque morte dove* galleggiano i relitti. Ma da molti segni mi sembra che la necessità di distinguere i valori stia riaffiorando per affermare le proprie esigenze, con autorità, negli studi di storia letteraria, ma anche nei nostri. È comunque nell'ottica dei giudizi di valore che può trovare una sua risposta quella domanda che riguarda più da vicino il giudizio complessivo sulla pittura del Seicento italiano: una domanda che non ha perso e non perderà mai di attualità e che riguarda il posto che il nostro Seicento occupa nel contesto del Seicento europeo. Qui cominciano però le difficoltà perché è molto difficile parlare di un «Seicento italiano», sia cronologicamente che geograficamente. Cronologicamente perché, soprattutto se si tengono d'occhio i valori, il periodo che va dal 1600 al 1699 (o anche una meno esatta definizione di un intero secolo) non corrisponde affatto ad una sequenza culturale unitaria; geograficamente, perché è difficile parlare di un solo «seicento italiano» vista la pluralità dei modelli culturali e artistici (nel caso particolare le «scuole») che è peculiarità, per la sua struttura, essenzialmente italiana. Se tuttavia volessimo attenerci a considerare quei cento anni di pittura in Italia nel loro vario complesso confrontandoli con altre culture artistiche europee e in rapporto agli sviluppi futuri, se volessimo ritrovare cioè nel Seicento le origini più lontane dell'arte moderna, sarebbe facile imboccare una strada che porta a conclusioni a noi non favorevoli. Voglio dire alla conclusione che il secolo XVII, in pittura, non è stato dopo tutto, nonostante gli alti valori qualitativi raggiunti, un secolo «italiano». Come lo era stato, invece, il secolo XVI. È innegabile infatti che dalla fine del mondo antico in qua, mai l'arte italiana ha goduto di un prestigio così assoluto, indiscusso, come nel Cinquecento, mai ha sostenuto in maniera così esclusiva, una funzione di guida. Fu allora che l'Europa si italianizzò, e proprio quando l'Italia, in caduta verticale, per una serie di avvenimenti nefasti che iniziano, in maniera quasi emblematica, con il Sacco di Roma del 1527, si avviava a diventare una mera «espressione geografica».

Il secolo XVII, invece, non è un secolo dominato dal modello italiano, anche se, in campo artistico, l'Italia mantiene alto il suo prestigio; e questa perdita di potere nei confronti delle altre culture nazionali si verifica in palese contraddizione con il fondamemtale rinnovamento che si manifesta, a Roma, proprio all'alba del secolo, un rinnovamento carico di conseguenze indubbiamente di portata europea. Il Seicento si apre infatti con due imprese che dimostrano come l'Italia, superata la crisi degli ultimi decenni del secolo precedente, in altre parole scavalcato il cadavere del Manierismo, fosse ancora, artisticamente, il paese più avanzato d'Europa, e proprio in senso moderno. Le due imprese, naturalmente, sono la Cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi di Caravaggio, le cui tele laterali furono portate a termine proprio nell'anno 1600, e la volta della Galleria Farnese di Annibale Carracci (con l'aiuto di Agostino) che fu scoperta nel 1601. Due imprese che però rappresentavano l'acme di un processo di rinnovamento che si era già avviato negli ultimi due decenni del secolo XVI.

Nel corso del Cinquecento la «maniera italiana», vale a dire il cosidetto manierismo, si era sviluppata come un processo pluralistico (c'è una maniera toscana, una maniera bolognese, una maniera lombarda e via dicendo) ma sostanzialmente unitario. Le sue varianti, sia personali che regionali, costituiscono un «sistema» nel quale le diverse tradizioni si sviluppano e si intrecciano secondo una precisa coerenza stilistica. È uno sviluppo senza soluzione di continuità che aveva la sua origine in quella fondazione di una tradizione unitaria, in quel tentativo di unire in una sola parlata italiana le varie parlate locali che caratterizzò l'arte «classica» a Roma agli anni di Giulio II e di Leone X, gli anni delle

Orazio Gentileschi, «Diana cacciatrice». Nantes, Musée des Beaux-Arts

Stanze di Raffaello e della Volta Sistina, gli anni della renovatio Romae, i pochi anni di quella «cresta sottile», come la definiva il Woelfflin, su cui si mantiene in equilibrio la classicità del pieno Rinascimento. Ma quando, meno di un secolo dopo, forze nuove e moderne scavalcano, in Italia, la «maniera», ormai vecchia e giunta alle estreme conseguenze, comincia una storia diversa: un' «altra» storia.

Un' «altra» storia indubbiamente inserita in un processo che ha tempi più lunghi e che si sviluppa in maniera lenta e complicata e nel quale l'atteggiamento razionalista e laico del primo Rinascimento riaffiora e trova originali sbocchi nella filosofia e soprattutto nella scienza seicentesca, venendo anche a compromesso con la dominante visione religiosa e con quella classicista, ma che, nelle arti figurative, giunge ad una rapida e risolutiva crisi per cui, dopo quel periodo che va all'incirca dal 1580 al 1610, i fondamenti dell'arte italiana non possono più considerarsi gli stessi. Sono profondamente mutati. E, di riflesso, anche quelli dell'arte europea.

Se, nel cammino verso il realismo, Bologna era stata grazie ai Carracci, fra il 1580 e il 1595, la città più all'avanguardia in Europa, nel secolo successivo era in Olanda, in Fiandra, in Spagna, in Francia (che ci aveva prestato il suo maggior pittore, uno dei più grandi del secolo, Poussin) che una cultura artistica più libera e moderna andava nascendo. Sono pittori come Vermeer, Velázquez, Rembrandt, Louis Le Nain, o anche come Frans Hals, come i grandi paesisti olandesi, come Georges de la Tour i nuovi grandi spiriti del Seicento, sono loro ad aprire la strada non a Tiepolo ma a Goya.

Perché di quest'«altra» storia l'Italia, nelle arti, è indubbiamente l'iniziatrice e, come ho detto, ancor prima che il secolo XVI giunga alla fine. Sono, infatti, proprio quei frutti che erano nati e già quasi maturi negli ultimissimi decenni del Cinquecento, in Lombardia e in Emilia, che giungono a piena maturazione all'alba del nuovo secolo. E non si può dubitare che, nel passaggio dal Cinquecento al Seicento, le manifestazioni più vive e più aperte verso il futuro, nascano all'interno di quel processo, lento e continuo, della cultura occidentale cui ho accennato, che può chiamarsi il cammino verso il realismo e che investe le arti, il pensiero, i modi stessi della vita; un cammino, ripeto, che, alla giuntura dei due secoli, trova uno sviluppo più accelerato nelle arti e precisamente nella pittura. I primi frutti, infatti, se ne possono cogliere a Bologna che, grazie ai Carracci, negli anni fra il 1580 e il 1595 deve considerarsi indubbiamente, in pittura, e sul cammino di un moderno realismo, la città più all'avanguardia di Europa. Un'affermazione, questa, che, proprio perché pone l'accento sul realismo, non combacierà forse appieno con l'immagine tradizionale dei Carracci, cioè con quell'immagine classicista che ebbe tanta fortuna in Francia nei secoli XVII e XVIII. È per questo che ritengo opportuno riportare qui alcune osservazioni che ho già espresso a proposito del singolare realismo dei Carracci e in particolare di Annibale.

Credo che ogni considerazione sull'importanza a Bologna del clima controriformista, del rigorismo cattolico post-tridentino e dell'azione del Cardinal Paleotti o, di converso, sull'influsso esercitato dal pensiero scientifico di Ulisse Aldrovandi, non possano confinare in secondo piano il fatto che la vera novità dei Carracci, al tempo degli affreschi nei Palazzi Fava e Magnani, consisteva in un nuovo realismo di natura tutta particolare, estraneo al tipo degli interessi dell'Aldrovandi e molto diverso da quella sorta di castigato verismo che ravvivava talvolta la severità accademica di altre riforme antimanieristiche tardo cinquecentesche. Molto diverso naturalmente da quello, tanto più alto intellettualmente e sentimentalmente e tanto più rivoluzionario che avvierà pochissimi anni dopo Michelangelo da Caravaggio. Il realismo

Dalla fine del mondo antico, mai l'arte italiana aveva goduto di un prestigio così assoluto e indiscusso e di una funzione di guida come nel Cinquecento. Fu allora che l'Europa si italianizzò.

dei Carracci, nel momento in cui nacque, rappresentava un episodio emergente e nuovo nella cultura artistica italiana e che sarebbe del tutto ingiusto definire provinciale. Ma provinciale, periferico, era certo il mondo che, così modernamente, quel realismo rifletteva: un profumo intenso di vita bolognese divisa fra il sentimento bonario di un antico privilegio culturale e una fresca immediatezza, robusta, quasi popolana, fra la fraganza della vita del contado e la vita dello studio, della casa. E anche il sentore della sagrestia.

Fu certo la consapevolezza di questo limite che spinse Annibale a venire a Roma. Dove però Annibale, per ascoltare le voci della Grande Maniera, dell'antico, di Raffaello, si allontanò alquanto da quel sentiero di individuale realismo che aveva percorso a Bologna. A Bologna dove, fino al 1595 aveva posto quale obiettivo al suo interesse per la realtà una sorta di prolungamento del proprio io, come se cercasse di esprimere soprattutto l'immediatamente conoscibile, nella certezza che conoscibile, e quindi reale, sia tutto quello che si manifesta come presenza sentimentale, affettiva, e di conseguenza strettamente individuale, autobiografica, come percezione di sensazioni familiari, legate nella forma più diretta alle vicende della propria vita. Voglio dire una ricerca di verisimiglianza interessata a quello che è psicologicamente «vicino» e dentro il quale siamo coinvolti. Così che non solo i tanti incantevoli disegni (e i dipinti) di scene famigliari, ritratti di amici, di bambini, di ragazzi di bottega, di visitatori occasionali che passavano per lo studio, ma anche il «mangiafagioli», anche la famosa «Macelleria» di Oxford, la macelleria del cugino Giammaria, devono intendersi come il racconto di una storia di famiglia.

Il che era un notevole passo in avanti sul cammino dell'espressione delle sensazioni e dei sentimenti individuali, che evadeva la normativa e schematica rettorica cinquecentesca degli affetti. Ma è certo noto ad ognuno che la modificazione più profonda del rapporto sentimentale e intellettuale fra l'artista e l'oggetto del proprio sguardo fu quella apportata dal Caravaggio, e con un peso ben diverso nell'avvio dell'«altra» storia, cioè della storia moderna. Come egli costeggiando le ricerche, tra naturalistiche, sperimentali e magiche della propria epoca che si apriva verso la nuova scienza, passasse dal realismo chiaro e «speculare» della prima giovinezza ad un rapporto più drammatico e totalmente nuovo con gli uomini, le cose, la vita; come sapesse intendere le storie sacre (perché la richiesta del suo tempo era di storie sacre) come evento di costume moderno, come azione colta nell'attimo del suo momento risolutivo nell'unità drammatica luce-ombra, sono nozioni che più di una mostra e alcune pubblicazioni (anche non recenti) hanno da tempo diffuso.

Con questi episodi di realismo, di diversa portata, di diverso contenuto e di diverso destino, si apriva dunque, in pittura, il nuovo secolo in Italia. Ma, sebbene la pittura dopo Caravaggio non poteva più

Bisogna riconoscere alla pittura italiana del Seicento una straordinaria vitalità che ancora stupisce, nella pluralità delle cosidette scuole locali, a Genova, Milano, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli: c'è sempre una storia regionale alle spalle di ogni situazione culturale italiana. Per capirla è necessario risalire molto indietro nel tempo, alle nostre Città-Stato, alle Città-Signoria.

essere quella di prima, ciò non è sufficiente per iscrivere a nostro favore un rapporto fra Seicento italiano e Seicento europeo. Caravaggio morì nel 1610 (nel 1609 era morto Annibale) e nei rimanenti novant'anni del secolo il primato passa dall'Italia ad altri paesi. Ed è Caravaggio a passare il «testimone». Il caravaggismo, come movimento, come diretta adesione a motivi stilistici e iconografici, non dura a lungo: a Roma non va oltre il 1630, dura di più, con varie metamorfosi e soprattutto con la componente del forte naturalismo del Ribera e della sua illusiva pittura materica, a Napoli e nell'Italia meridionale. È il Barocco, cioè il mondo di Pietro da Cortona e dei suoi, il mondo di Luca Giordano, lo stile vincente nella penisola, e non senza lussurreggianti propaggini fuori dei nostri confini.Ma con il Barocco, a cominciare quindi dal 1630, la «corona» passa alle altre arti, all'architettura in particolare e il vero dominatore è Bernini. Valori e disvalori sono ora essenzialmente italiani e sono alla base del nostro «moderno» che si dissocia sempre di più dal «moderno» europeo. Il predominio ideologico religioso, la subordinazione quindi alla religione e la «clericalizzazione» della vita intellettuale che vive in egual misura nelle corti, nei conventi o nelle accademie, il prevalere, nella sfera del mondano, delle leggi pratiche della forza, dell'astuzia e della «dissimulazione honesta» e delle teoriche della doppiezza, dominano la vita della classe dirigente. Ma le arti vivono ancora su di un livello superiore di valori, in tutto il secolo, a questa realtà italiana. Il Barocco, come idea del mondo, come visione senza tangibili confini, come concetto spaziale aperto verso l'infinito, come sentimento naturale della luce, dell'atmosfera, come immaginazione, anche se asservito agli interessi di un mondo che vedeva la rovinosa caduta delle «libertà italiane», si proponeva indubbiamente come linguaggio universale, sopranazionale; e Roma, in quegli anni, nonostante vedesse ridursi ogni giorno di più il margine che la separava dalla gora della morte politica, in campo artistico era ancora in grado di imporre ad altri le regole del proprio gusto. Fu l'ultimo episodio di «potere» dell'arte italiana. Gli artisti barocchi riuscirono a creare l'espressione più adatta allo spirito e ai principî che governavano le forze

Nel Seicento, malgrado il secolo si fosse aperto con due imprese che dimostrano come l'Italia fosse ancora artisticamente il paese più avanzato d'Europa proprio in senso moderno (la Cappella di Caravaggio in San Luigi dei Francesi, 1600, e la Galleria Farnese di Annibale Carracci, 1601), e sebbene dopo Caravaggio la pittura non potesse più essere quella di prima, il primato passa dall'Italia ad altri Paesi. Il Barocco, il cui vero dominatore è Bernini, fu l'ultimo episodio di potere dell'arte italiana.

stabili dell'Europa del Seicento: i principî di una nuova pittura di corte, di una pittura per potentati, di una pittura «del re». Ma questo quando una cultura artistica più libera e moderna andava nascendo in Olanda, in Fiandra, in Spagna, nella stessa Francia che ci aveva prestato il suo maggior pittore, uno dei più grandi del secolo, Nicolas Poussin. Sono pittori come Vermeer, come Velázquez, come Rembrandt, come Louis Le Nain, o anche come Frans Hals, come i grandi paesisti olandesi, come Georges de La Tour, i grandi nuovi spiriti del Seicento. Sono loro che collaborano, per vie diverse, a rinnovare dal profondo la pittura, ad aprire la strada non a Tiepolo ma a Goya, a far crescere quel grande albero della pittura che giungerà al suo pieno rigoglio nell'Ottocento, dal Romanticismo all'Impressionismo e oltre.

Detto questo, constatata cioè la perdita della leadership artistica, è pur necessario riconoscere alla pittura italiana del Seicento, una straordinaria vitalità, una generosità direi, e una ricchezza di persone, di opere e di motivi che ancora stupisce. E poi punte altissime nella qualità, ora consacrate dall'ammirazione dell'Europa (soprattutto se la tradizione classicista è dominante) ora che riaffiorano inattese all'attenzione di noi moderni dopo un plurisecolare oblio. Dalla parlata più colta al sermo humilis, le «ricche miniere» della pittura del Seicento conservano ancora, pur dopo tanti studi, zone non del tutto esplorate. Non c'è dubbio che la pluralità degli indirizzi sia una delle più evidenti manifestazioni di questa diffusa vitalità. La pluralità, intendo, che assume l'aspetto di quelle inconfondibili e ben caratterizzate identità che sono le cosidette scuole locali, conscie delle loro tradizioni e dei loro individuali valori. Voglio dire il particolare linguaggio pittorico che si parla a Genova, a Milano, a Venezia, a Bologna, a Firenze, a Roma, a Napoli, per non dire che dei centri maggiori. Non si può insomma non vedere il Seicento italiano come campo dove le culture italiane diverse si fronteggiano in condizioni di rivalità ma anche di scambio.

Si entra così all'interno di una storia che è peculiarmente italiana. Pluralità di indirizzi e spinta verso una tradizione unitaria si sono sempre

1

2

3

1. Cigoli, «Il sogno di Giacobbe». Nancy, Musée des Beaux-Arts

2. Daniele Crespi, «Annunciazione». Aix-en-Provence, Musée Granet

3. Baciccio, «Giuseppe riconosciuto dai fratelli». Ajaccio, Musée Fesch

alternati, e talvolta hanno convissuto, in Italia fin dalle prime origini culturali, sin da quando un'antropologia italiana si manifesta. La spinta unitaria poteva venire dal convolgimento della penisola nei grandi movimenti artistici sopranazionali, come il tardo gotico per esempio, o da un vero e proprio tentativo consapevole di fondazione di un'arte italiana, come fu quello degli anni romani del primissimo Cinquecento: la fondazione di quella che il Vasari chiamava la «Maniera Moderna». Venuta meno quella grande, ma breve, spinta unitaria (un edificio che non trovò le sua fondamenta stabili destinate a durare) superato, e questa volta nell'ambito di un irresistibile processo della cultura occidentale, il linguaggio internazionale, simbolico-normativo, del Manierismo, passato l'altissimo momento della nuova e rivoluzionaria affermazione del Caravaggio, mentre, con la caduta delle ragioni pratiche e delle aspirazioni a un'unità politica, l'Italia si blocca più stabilmente nella sua divisione territoriale, il pluralismo risorge con rinnovato vigore. Viene a compromessi con le presunzioni di universalità del Barocco e con l'intramontabile richiamo del Classicismo, e sostanzialmente caratterizza tutto il secolo. E anche il secolo successivo, almeno fin verso il 1760. C'è sempre nel Seicento una storia regionale alle spalle di ogni situazione culturale italiana. E a questo si unisce una spaccatura, che vieppiù si accentua, fra centro (o meglio fra vari centri) e periferia.

Ho detto che si tratta di una storia essenzialmente italiana, strutturalmente italiana. È una geografia artistica che si lega indissolubilmente alla storia artistica. Tanto che per capire l'importanza e la situazione diciamo così nazionale delle varie scuole pittoriche italiane del Seicento è necessario forse risalire molto indietro nel tempo. Risalire alle nostre Città-Stato, alle Città-Signoria, territorialmente e istituzionalmente più corpose degli antichi comuni, teatri di fastoso mecenatismo, che hanno sempre costituito lo spazio della concezione del mondo e della produzione culturale e che sono, anche in tempi lunghi, le matrici della pluralità dei modelli culturali e artistici, il luogo dove si verifica la *sintesi delle diverse espressioni: letterarie, artistiche,* architettoniche, urbanistiche.

E nella struttura di questa geografia culturale, la quale si stabilisce su basi così solide proprio nel momento di maggior declino delle nostre sorti, cioè nel secolo XVII; è, voglio dire, nella struttura di una geografia culturale non unitaria nella quale si intrecciano anche le integrazioni e le contrapposizioni fra città e provincia, che l'Italia, nell'Ottocento, giunge alla sua unificazione politica; un'unificazione che non corrisponde affatto ad un'unificazione o a un'integrazione culturale, artistica e letteraria. Credo sia necessario vedere la pittura del Seicento italiano, con i suoi valori e i suoi disvalori, nel quadro di questo nostro destino nazionale per toglierla da ogni astratto isolamento e per meglio intenderne il confronto con la pittura europea contemporanea.

Questo saggio costituirà la prefazione del catalogo della mostra «Seicento: il secolo di Caravaggio nelle collezioni francesi» che sarà aperta al Grand Palais di Parigi dall'11 ottobre al 2 gennaio 1989.

GALLERIA ELLE

via della Spiga (interno) 2, 20121 Milano, tel. (02) 79 24 47

PIETRO FRAGIACOMO, «Pescatore in laguna», olio su tela 35×57 cm.