



Scritto da Fabrizio Corrado

26 Set, 2009 at 09:55 AM

Il cielo prezioso della trascendenza

In principio fu l'oro. Colore del sole, materia incorruttibile, simbolo trascendente della luce divina, il fondo d'oro fu il cielo metafisico delle tavole dei primi maestri italiani. Guardiamolo un fondo oro: è uniforme nella resa materica e nell'effetto cromatico, denso d' un lume che pare proprio, originato dal dipinto. Ed è inimitabile e insurrogabile: la doratura povera, a mecca, ottenuta con foglia d'argento su cui sono state stese acconcie velature di resine ambrate per farne virare la cromia dal bianco metallico al giallo e riscaldarne il tono da freddo a caldo, si riconosce a cento metri, prima di vedere se il quadro raffiguri una Madonna col Bambino o un San Gerolamo nel deserto.

La foglia d'oro è composta dall'unione di foglietti, battuti fino ad esser resi sottilissimi, quasi trasparenti in controluce grazie alle proprietà di duttilità peculiari dell'elemento chimico oro, poi incollati bordo su bordo. Loro supporto è un fondo opportunamente preparato, che la tradizione ha consolidato fino all'Ottocento in bolo rosso, che più che rosso è terra di Siena, tra castagno e mattone. Le foglie d'oro possono essere sottili – o essersi assottigliate per consunzione – a un punto tale che oggi riescono nettamente individuabili i bordi, ove la sovrapposizione delle lamine raddoppia lo spessore del metallo, che appare subito più ricco e rilucente. Visti da vicino i fondi oro delle tavole non assomigliano affatto a lastre metalliche, e mostrano la traccia evidente della loro origine manuale. I fianchi soprammessi dei foglietti cantano un'ottava sopra, il fondo di preparazione appare qui per trasparenza dello strato metallico, là per la sua perdita, per consunzione o distacco. Quest'intonazione generale del legno dorato quale risultante visiva tra la rilucente pacata del metallo e l'assorbente bruno sangue del fondo è talmente profonda che negli interventi di restauro, quando si tratti di reintegrare lacune di pellicola pittorica e preparazione e quindi di "ricucire" l'effetto cromatico, è preferibile – se la superficie della perdita non è troppo estesa – limitarsi a coprire lo stucco con il bolo, senza finire con la foglia dorata. Sarà la sintesi visiva dell'occhio a ricomporre l'effetto cromatico, così come accade con i tocchi di pennello in un quadro. L'effetto percepito sarà pieno e vibrante; non piatto e fermo come una lamiera lucida o verniciata a spruzzo.

I fondi d'oro delle tavole dunque, non sottraggono campo alla stesura policroma, bensì la supportano spazialmente e l'intonano cromaticamente; come a costituire un fondale ideale dell'evento pittorico. E poiché l'evento è fenomeno, occorre di mostrare il fine, la ragione.

L'oro è elemento inossidabile e perciò perennemente splendente, capta la

luce e l'intona. Dipingere su di un fondo dorato è come dipingere su un disco solare ingentilito. Una tavola ad oro, nel profilo e nel colore, è come la finestra ogivale d'una navata gotica dalla quale irrompa un fiotto solare. Il quadro è allora una finestra, aperta su una dimensione metafisica (cfr. Fig. 1).

In una sintesi mirata sul nostro assunto dell'estetica della luce, lo Pseudo Dionigi Aeropagita fonde il neoplatonismo di Plotino, e più in particolare di Proclo, col cristianesimo. L'uno di Plotino è per lui la luce superessenziale, che si irradia, a guisa di luce effettiva, sugli esseri materiali. In virtù della partecipazione del materiale all'immateriale attraverso tale corrente di flusso luminoso il percorso lungo la scala dell'essere può invertirsi di segno. Le cose visibili sono "luci materiali" che rispecchiano quelle intelligibili. La mente non può però intraprendere questo viaggio da sola, con la sua pura facoltà di pensiero: occorre un innesco materiale, un elemento intermedio tra l'immanenza e la trascendenza.

Attraverso l'incanto della luce terrestre si può ascendere da ciò che è materiale a ciò che è immateriale. Suger, abate dell'abbazia "reale" di Saint Denis vicino a Parigi dal 1122 al 1151, è incantato dalle pietre preziose che sfavillano nella sua chiesa: "allora mi sembra di trovarmi, per così dire, in una



strana regione dell'universo che non sta del tutto chiusa nel fango della terra, né è del tutto librata nella purezza del Cielo" (1). E' l'estetica della qualità, che esalta la virtù della luce e del colore come bellezza semplice, di natura indivisa. Ad essa si contrapponeva dall'origine del Medioevo una corrente speculativa risalente al concetto classico di bellezza come proporzione di parti, schematicamente un'estetica della quantità. Il problema non semplice di una loro armonizzazione è risolto da Guglielmo Grossatesta. La luce contiene in sé tutte le cose, risolvendole nell'unità semplice della sua natura, e per questo è anche massimamente proporzionata a sé stessa.

Gli scolastici perfezionarono una vera e propria metafisica della luce. San Bonaventura sostenne che "la luce è la natura comune che si trova in ogni corpo, sia celeste che terrestre", ed è principio di ogni bellezza (2).

Questo valore metafisico sprigionato dal fisico, questo potere di costituire un segno tangibile dell'ineffabile, un ponte tra terra e cielo, giustifica la ricchezza, lo sfarzo dei materiali nelle suppellettili e nei paramenti liturgici di Saint-Denis; ed è argomento contro le querele di coloro che le vedono

invece, come i cistercensi e i certosini, un'offesa ai principi della povertà evangelica.

Con il gotico e la scolastica il trascendentalismo e il misticismo si piegano sul mondo: i portali delle cattedrali espongono l'enciclopedia e la storia del creato, i rilievi escono dalla prigione formale dei capitelli e delle membrature architettoniche in cui li aveva rinchiusi il Romanico. In Italia gli schematismi bizantineggianti vengono estromessi dalle correnti d'aria vera di Giotto. La novità di Giotto, perfettamente afferrata dai nostri tre grandi della letteratura, Dante, Petrarca, Boccaccio, sta nel superamento di questa origine trascendente e irrazionale della bellezza, per riportarla in quella, razionale e mondana, degli antichi. Non più l'incanto istintivo dei sensi, ma l'armonia razionale della forma sull'intelletto. E' quanto vuol significare Petrarca, dicendo che gli ignoranti non intendono la bellezza di Giotto, mentre gli intenditori la trovano stupenda.

E' nel momento in cui la pittura torna a raffigurare il mondo che ricompare il cielo. Perché la nozione di cielo presuppone quella di terra. Il mondo è la combinazione dei due elementi. Voglio dire che per saper rivedere il cielo naturale la pittura ha dovuto riappropriarsi della terra. E non fu semplice, né affare di breve durata. S'è trattato d'una lunga transizione tra vecchio e nuovo in cui il cielo fu l'ultimo baluardo del Medioevo a cadere. E' il fondo oro su cui si stagliano le figure spaziose di Giotto, o ancora quelle tornite e pesanti di Masaccio, o quelle prospettiche di Piero della Francesca. La prova è che quel fondale da aurora metafisica può indifferentemente permutarsi in blu di lapislazzuli, altra gemma del forziere medievale. Infatti il lapislazzuli è pietra preziosa polverizzata. Nei confronti del fondo a foglia d'oro il naturalismo cromatico è apparente: nessuna metafora è più diffusa del cielo dorato dell'alba e del tramonto. La sostanza è che anche il cielo di lapislazzuli è irreale, perfetto; senza rapporto con l'aggressione dell'atmosfera terrestre. Non è ancora il cielo prossimo dell'uomo, ma quello remoto delle ultime sfere dell'ordinamento celeste.

Il cielo nuvoloso dell'immanenza

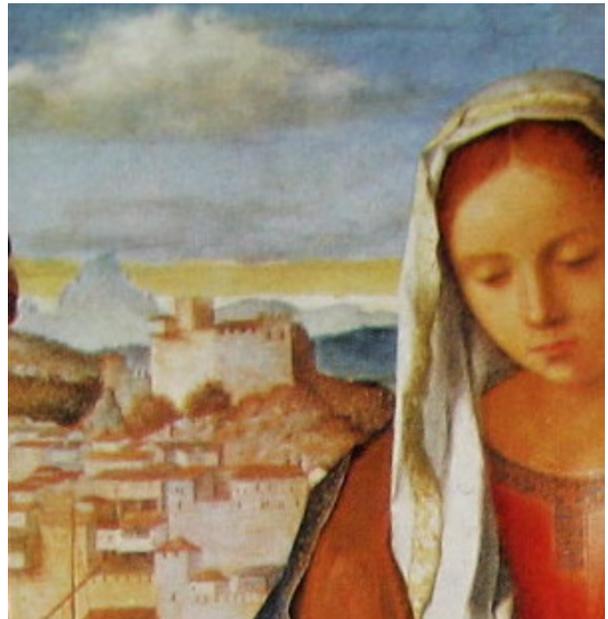
Solamente il Rinascimento a regime superò il fossato, traghettando irreversibilmente gli artisti sulla sponda opposta del cielo metafisico. Allora il cielo ineffabile si contaminò dell'alito della terra: si macchiò di nubi.

Non ci sono nubi nella pittura italiana, prima del Masaccio del Carmine. E anche a Firenze, nella prima metà del Quattrocento, sono nubi alte e innocue: cirri che si dispongono con garbo a strati verticali, a graduare il cielo con intento prospettico. A volte si increspano in ondine affiancate, a ricordare, a trattenere qualcosa ancora delle testine di cherubini con le quali i vecchi maestri di bottega, essendo pagati un tanto a testa, empivano il fondo delle tavole. Sono bioccoli che diverranno presto truccioli nella pittura di forza di Andrea del Castagno, si guardi il *David con la testa di Golia* della National Gallery di Washington di metà secolo. Così come quella specie di

tomba marina affrescata nello stesso torno d'anni da Paolo Uccello nel Chiostro verde di Santa Maria Novella a Firenze è principalmente una densa calamita prospettica verso la quale convergono le linee di fuga a corridoio della composizione.

A partire dalla metà del Quattrocento il formidabile anticiclone medievale entra in una fase irreversibile di deterioramento. Un primo fronte instabile raggiunge Arezzo, e movimentata i grandi sfondi prospettici di Piero della Francesca nel coro della chiesa di San Francesco (1452-59), ove lo studio di fonti luminose a contrasto che concorrono a dare un lume universale e fermo, regala effetti cromatico-prospettici alle nubi che pezzano il cielo. Del resto, nel *Polittico della Misericordia* per Borgo San Sepolcro (Pinacoteca comunale), iniziato nel 1445, Piero recupera il fondo oro, caricandolo tuttavia di una forza prospettica legata al valore di spazialità pura della luce, l'uguaglianza assoluta di spazio-luce.

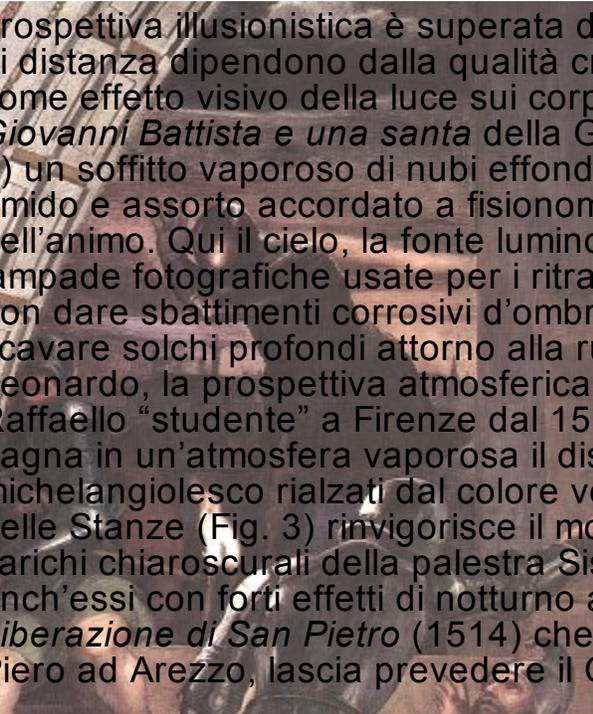
Da quel momento rapidamente crolla la pressione nei cieli dell'arte italiana. Correnti umide rapidamente risalgono l'atmosfera; nubi nere, gravide d'acqua, minacciose, si addensano sulla pianura padana. Il tema congeniale dell'*Orazione nell'orto* suggerisce verso la fine degli anni Cinquanta ad Andrea Mantegna l'adunata di plotoni di nubi dal ventre scuro e dall'aria sinistra nel quadro ora a Tours, Musée des Beaux-Arts, che poco dopo, verso il 1460, si serrano in una copertura torva, cavata direttamente dall'esperienza meteorologica, nell'esemplare ora alla National Gallery di Londra. Lo stesso



temporale migra a minacciare l'atmosfera greve della prova di Giovanni Bellini (medesimi soggetto e collocazione). Entrambi i pittori faranno tesoro di questa conquista giovanile. Non potendo di certo scatenare un temporale nella Camera degli sposi del Palazzo Ducale di Mantova, nell'occhio della quale si limita a far passeggiare zuccherose nuvolette estive, paffute come i puttini che s'aggrappano con beata incoscienza al tamburo, Andrea si darà, vent'anni più tardi, a scolpire i nemi del cielo petroso del *San Sebastiano* del Louvre con la medesima finezza disegnativa con la quale ha scavato di chiaroscuro il capitello composito della colonna e la rovina di membrature antiche alla quale è legato il santo. Sono invero vent'anni in cui la novità s'è divulgata e fatta moda. Il vento dell'ultimo quarto del Quattrocento ora difficilmente lascerà sgombri i cieli di Venezia, Firenze, e della Roma della Sistina di Botticelli e Perugino (1481-82).



Ma è la maturazione di Giovanni Bellini che darà i frutti più dolci. La



prospettiva illusionistica è superata da una spazialità aperta in cui i rapporti di distanza dipendono dalla qualità cromatica delle zone di colore, intese come effetto visivo della luce sui corpi. Nella *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e una santa* della Galleria dell'Accademia di Venezia (Fig. 2) un soffitto vaporoso di nubi effonde una pacatezza di lume in un clima umido e assorto accordato a fisionomie reclinate, dalla dolce intonazione dell'animo. Qui il cielo, la fonte luminosa, è schermato, opacizzato, come le lampade fotografiche usate per i ritratti. La luce dev'essere indiretta, *flou*, per non dare sbattimenti corrosivi d'ombra ad ogni minimo variare del rilievo, e scavare solchi profondi attorno alla ruga più impercettibile. E'quanto scriverà Leonardo, la prospettiva atmosferica. Della sua lezione farà tesoro il Raffaello "studente" a Firenze dal 1504 al 1508 e il Fra' Bartolomeo, che bagna in un'atmosfera vaporosa il disegno fiorentino e il vigore plastico michelangiolesco rialzati dal colore veneziano. Giunto a Roma, il Raffaello delle Stanze (Fig. 3) rinvigorisce il modellato delle sue figure con gli alti carichi chiaroscurali della palestra Sistina; e i cieli s'adeguano, s'intensificano anch'essi con forti effetti di notturno a luci contrastanti, come nella *Liberazione di San Pietro* (1514) che, se ricorda *Il sogno di Costantino* di Piero ad Arezzo, lascia prevedere il Guercino del Casino Ludovisi.

L'eredità di Giovanni Bellini sarà spesa nella breve vita di Giorgione. La sua *Tempesta* è uno dei quadri più tempestati di ipotesi interpretative della storia. Ma per l'istante è occasione perfetta di dimostrazione della maniera moderna, senza disegno; di un ideare facendo giocato sulla simultaneità delle zone cromatiche nell'equilibrio tonale dell'insieme. Una simultaneità creata al meglio dalla trovata dell'effetto di luce: l'istantaneità del lampo. Siamo all'esatto opposto della luce immutabile e certa del cielo dorato, che rivela una realtà pretesa e fissa oltre l'apparenza. Qui è la folgore che rompe per un istante il buio temporalesco e mostra le cose per quello che sono, alza o abbassa i colori a seconda della reattività dei corpi alla luce. Tutto nell'istante brevissimo e incerto di un lampo.

Note

1) E. Panofsky, *Suger abate di Saint-Denis*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962 (1946), pp. 107-45, la cit. a p. 129.

2) U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987, p. 63; Sull'estetica medievale si veda pure W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, a cura di G. Cavaglià, vol. II, *L'estetica medievale*, Torino 1979.

Didascalie delle immagini

Fig. 1, Pietro Lorenzetti, *Madonna col bambino* (dettaglio), tempera su legno, 1329, Chiesa del Carmine di Siena

Fig. 2, Giovanni Bellini, *Madonna col bambino tra San Giovanni Battista e una santa* (dettaglio), olio su tavola, 1504, Museo dell'Accademia di Venezia

Fig. 3, Raffaello, *Liberazione di San Pietro* (dettaglio), affresco, 1514, Stanza di Eliodoro nei Musei Vaticani

Chiudi finestra