

La lingua nel patrimonio culturale *

di **Antonio Paolucci** – *Direttore dei Musei Vaticani*

Possiamo dire, senza tema di esagerare, che gli italiani hanno inventato la lingua dei mestieri artistici e quindi della museografia e della critica d'arte. Ci sarà pure una ragione se i grandi musei del mondo – da Berlino a Parigi, da Londra a Washington – si chiamano “*galleria*”. Galleria è una parola italiana, anzi fiorentina. Indica un corridoio coperto che riceve luce da destra ed elenca le opere d'arte a sinistra. La prima “*Galleria*” in senso museale è stata quella degli Uffizi; i suoi cloni si sono moltiplicati da Parigi a Praga, da Madrid a San Pietroburgo. Gli italiani hanno anche insegnato alle letterature d'Europa come si parla dell'opera d'arte figurativa. Bisogna parlarne in modo emozionale così che chi legge possa capire subito la bellezza la unicità la singolarità dell'opera ma bisogna anche parlarne in modo tecnico. La lingua insomma deve saper tradurre la specificità costruttiva, esecutiva del manufatto e insieme essere mimetica dei suoi valori espressivi.

Valga un esempio tratto da Giorgio Vasari il quale, come tutti sanno, con le sue “*Vite*” può essere considerato uno dei massimi scrittori d'Italia, quello che più ha contribuito, nel settore delle arti, a costruire la lingua che io parlo e che voi intendete.

Ecco un esempio della prosa vasariana. C'è un'opera d'arte celebre che ognuno di voi conosce avendola vista innumerevoli volte se non dal vero almeno in riproduzione. È la “*Pietà*” di San Pietro che Michelangelo ventiquattrenne firmò e datò al 1499, a 24 anni di età.

*

Vasari la vede e così ne parla nella prima edizione delle *“Vite”*, la Sistina del 1550.

“È un miracolo che un sasso da principio senza forma alcuna si sia mai ridotto a quella perfezione che a fatica la natura suol formare nella carne. Alla quale opera non pensi mai scultore né artefice raro poter aggiungere di disegno né di grazia né con la fatica poter mai di finitezza e pulitezza e di straforare il marmo tanto con arte quanto Michelangelo vi fece.

Perché si scopre in quelle tutto il valore e il potere dell’arte. Fra le cose belle vi sono oltre i panni divini suoi, si scorge il morto Cristo e non si pensi mai alcuno di bellezza di membra e di artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricercato di muscoli, vene, nervi, sopra l’ossatura di quel corpo, né ancora un morto più simile a un morto di quella. Quivi è dolcissima aria di testa e una concordanza nelle appiccature e congiunture delle braccia e in quelle del corpo e delle gambe, i polsi e le vene lavorate, che in vero si meraviglia lo stupore, che mano d’artefice abbia potuto sì divinamente e propriamente fare in pochissimo tempo cosa sì mirabile.”

Esaminiamo questo testo. Prima c’è la commozione di fronte al capolavoro. La *“Pietà”* di San Pietro *“è un miracolo”*. Ebbene lo stupore del Vasari è sostanzialmente uguale, almeno come impatto emotivo di origine, a quello che, più di cinquecento anni dopo, provano le migliaia di turisti che ogni giorno sfilano davanti a quella scultura. Per noi, come per il Vasari, la *“Pietà”* è un miracolo, un miracolo di suprema bravura. La scultura sta davanti ai nostri occhi come un gioiello, pura, levigata, lucente. Ammiriamo lo splendore degli incarnati, il prodigio dei panneggi trattati con infinita perizia e pensiamo, di nuovo come l’autore delle *“Vite”*, che oltre, nell’arte dello scolpire non è possibile andare. Guardiamo il volto della Vergine e rimarremo turbati e sedotti dal *“levigato e lunare pallore di quella testa inobliale”*. Così ne scrisse Cesare Brandi nel 1972 quando, come sapete, la *“Pietà”* di San Pietro venne aggredita a martellate da uno psicopatico.

Questa è la prima parte del commento vasariano, un commento di tipo emozionale, tutto stretto in tre parole: “è un miracolo”. Ma poi l’autore spiega perché è un miracolo e lo spiega da tecnico, da uno che conosce, per averli studiati, praticati e teorizzati i mestieri dell’arte. Il commento diventa vivo, commosso, al tempo stesso tumultuoso e straordinariamente preciso. Aderisce alla scultura come un occhio che guarda e una mano che accarezza. È felicità ed è stupore. Si susseguono le parole “grazia”, “finitezza”, “pulitezza” che si contrappongono a “fatica” e ad “artificio”. L’artista Vasari gode, si direbbe in modo quasi tattile, di quel marmo traforato “tanto con arte”, si ferma come intimidito di fronte ai panni che altro non sa definire se non “divini” e poi si incanta con splendida elencazione da anatomista pittore (muscoli, vene, nervi) “sopra l’ossatura”, i “polsi e le vene lavorate”, le “appiccature e le congiunture” delle braccia, di fronte al corpo di Cristo.

Ora facciamo un salto in avanti di quattro secoli. Permettetemi di leggervi una breve pagina di Roberto Longhi sicuramente il più grande storico dell’arte italiano del Novecento. Il soggetto dell’esame storico critico è la pittura di Giovanni Bellini. Il testo si può trovare in “Viatico per cinque secoli di pittura veneziana” uscito a Firenze nel 1946. Tutti, immagino, avete in mente i dipinti di Giovanni Bellini presenti nei grandi musei d’Italia e del mondo; agli Uffizi come a Brera, all’Accademia di Venezia come alla Carrara di Bergamo, ma anche a Londra e a Parigi, a Washington e a Berlino. Carattere principe della pittura del Bellini è la rappresentazione della natura, le nuvole, il cielo, il colore delle stagioni, il paesaggio veneto di terraferma. Ed ecco il testo di Longhi: “uomo di meditazioni instancabili, mai pago di evocare l’antico, di intendere il nuovo e di provarli, egli fu tutto quel che si dice; prima bizantino e gotico, poi mantegnesco e padovano, poi sulle tracce di Piero ed Antonello, in ultimo fin giorgionesco, eppure sempre lui, caldo sangue, alito accorato, accordo pieno e profondo fra l’uomo le orme dell’uomo fattosi storia, e il mondo

della natura. Accordo fra le masse umane prominenti e le nubi alte, lontane e cariche di sogni narrati, tra le chiostre dei monti (“i monti divinamente azzurri” dirà Pier Paolo Pasolini) e le absidi antiche, le grotte dei pastori e le terrazze cittadine, le chiese color tortora del patriarcato e il chiuso delle greggi, le rocche medievali e le rocce friabili degli Euganei. Una calma che spazia fra i sentimenti eterni dell’uomo: cara bellezza, venerata religione, eterno spirito, vivo senso, e una pacificazione corale che fonde e sfuma i sentimenti, dall’alba di rosa ai tramonti di viola, seconda l’ora del giorno”.

Questo magnifico pezzo di lingua italiana è in realtà un capolavoro di sapienza tecnica, è affilato come uno strumento di precisione. Dice tutto quello che è giusto sapere di Giovanni Bellini, la sua evoluzione stilistica (dalle iniziali suggestioni arcaizzanti fra bizantine e gotiche della tradizione lagunare, all’incontro con il Rinascimento fiorentino mediato da Donatello a Padova e divulgato da Mantegna, da ultimo la scoperta della veneziana civiltà del colore, precedendo, in questo senso, con le sue opere estreme, Giorgione e il giovane Tiziano. Il brano di Longhi entra poi nella morfologia dei dipinti di Giovanni Bellini. Chiunque anche un poco lo conosce ritrova nel testo i suoi colori (le albe di rosa, i tramonti di viola) la sua organizzazione dello spazio (le figure umane in primo piano e i grandi cieli gremiti di nuvole, Longhi è il primo ad accorgersi che Giovanni Bellini è il primo vero poeta dei cieli d’Italia) i suoi paesaggi, paesaggi nei quali le antiche chiese sono veramente “color tortora”, e le “rocche medievali”, il “chiuso delle greggi”, le “rocce friabili degli Euganei” si dislocano, assolutamente vere e ancora oggi riconoscibili (almeno dove non è arrivata la devastazione delle urbanizzazioni selvagge) come caratteri distintivi della terra veneta che sta fra la “Marca zoiosa” di Treviso e le fiumane del Piave all’ombra delle Prealpi bellunesi.

Lettura storico critica del fenomeno *“pittura del Bellini”*, esattezza di rappresentazione dell’opera artistica ma poi anche emozione, stupore di fronte a quella placata e serena maestà che non possiamo non provare di fronte alle opere di quel grande. E quindi: *“cara bellezza, venerata religione, eterno spirito, vivo senso et....”* A ben guardare non è sostanzialmente diverso l’approccio all’opera d’arte fra Vasari e Longhi; nell’un caso e nell’altro lo stupore si accompagna alla conoscenza e quindi al dominio dal punto di vista tecnico, del sapere artistico e dei suoi risultati. Nell’un caso e nell’altro la lingua è mimetica dell’opera figurativa, la significa e la interpreta nei suoi valori espressivi e poetici grazie alla parola.

La linea che attraversa dall’inizio fino a oggi la critica d’arte italiana è proprio questa: lettura storica e conoscenza tecnica dell’opera e sua traduzione letteraria attraverso l’uso mimetico della parola.

Tutto questo sta nella tradizione italiana. Fin dalle origini. Il primo trattatista d’arte italiana è Cennino Cennini che scrive alla fine del XIV secolo. Ecco come descrive il fenomeno Giotto: *“Mutò l’arte del dipignere di greco in latino e ridussela al moderno”*.

Cennino capisce, prima di tutto, che quella di Giotto è una vera e propria rivoluzione di portata epocale e poi la spiega con poche efficacissime parole destinate da allora a rimanere proverbiali. Giotto è stato un grande rivoluzionario perché *“ha mutato l’arte del dipignere di greco in latino”*. È esattamente quello che ha fatto Giotto passando dalla pittura ieratica stilizzata iconica della tradizione bizantina dove si dipingeva ma anche si pensava e pregava in greco, a un universo figurativo dominato dalla scoperta del Vero nella certezza dello spazio misurabile. Questo ha fatto Giotto ed è stato come (dice Cennino con una immagine bellissima) cambiare lingua, passare dal greco al latino. È una intuizione storica formidabile quella di Cennino Cennini; con Giotto ha inizio, nelle arti figurative la lingua occidentale, romanza. Comincia con lui il nostro italiano figurativo

quello che, nel giro di qualche generazione, porterà a Masaccio (*“Giotto rinato”* come diceva Berenson) poi ad Antonello da Messina, a Piero della Francesca, a Raffaello.

Ancora pensiamo a Leon Battista Alberti quando nelle sue opere teoriche, in pieno Quattrocento, parla della pittura come di una *“finestra aperta”* sul miracolo del vero visibile, dove le cose poste in prospettiva (*“l’ornata prospettiva”*) pigliano *“variazione dai lumi”*.

O, ancora, come dimenticare la fulminea inobliale immagine della cupola fiorentina di Santa Maria del Fiore, di Filippo Brunelleschi.

“Magnifica e gonfiante erta contro il cielo a cuoprire di sua ombra tutti i popoli toscani”. Così la descrive l’Alberti e quella immagine è per tutti noi indimenticabile. La cupola come un pallone frenato così grande che si ha l’impressione che la sua ombra arrivi fino ai confini della terra toscana. È la trasfigurazione mitica di un monumento destinato a diventare da allora segno identitario di una patria.

È molto bella la storia della lingua italiana applicata alle arti figurative. In questo senso il nostro idioma non teme confronti, per antichità e prestigio, fra le lingue d’Europa. Da Pietro Aretino che descrive gli infuocati tramonti dipinti nelle tele di Tiziano, a Marco Boschini che racconta in lingua veneziana i prodigi cromatici di Jacopo Bassano o i drammi luminosi di Jacopo Tintoretto, per arrivare al Novecento di D’Annunzio (il D’Annunzio della *“Città del Silenzio”* ma anche di molte bellissime pagine giornalistiche), di Emilio Cecchi, di Cesare Brandi (soprattutto il Brandi viaggiatore in Italia) e, più di ogni altro, di Roberto Longhi.

AIC

ASSOCIAZIONE ITALIANA
DEI COSTITUZIONALISTI