

MARIA LUISA GENGARO
Orientamenti della critica
d'arte nel Rinascimento
cinquecentesco

Milano - Messina, Principato, 1941

(Publicazioni della R. Università di Milano. Facoltà di Lettere e
Filosofia, 13)



Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza. Per saperne di più visitate <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

R. UNIVERSITÀ DI MILANO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

SERIE TERZA

FILOSOFIA ED ESTETICA

MARIA LUISA GENGARO

O R I E N T A M E N T I
D E L L A C R I T I C A D ' A R T E
N E L R I N A S C I M E N T O C I N Q U E C E N T E S C O



CASA EDITRICE GIUSEPPE PRINCIPATO
MILANO — MESSINA

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

AI PROFESSORI DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
DELLA R. UNIVERSITÀ DI MILANO
L'ANTICA SCOLARA

RILEGGENDO LEONARDO

I.

SCIENZA ED ARTE

In questi ultimi tempi si è giustamente ripetuto che la figura di Leonardo artista assume la massima evidenza se considerata in base ai numerosi disegni che di lui ci sono pervenuti. Recentemente si è anche levata una voce ¹⁾ a segnalare l'eccezionale interesse di Leonardo critico, paragonandone l'espressione teorica a quella disegnativa. E forse è questo uno degli aspetti più veri e interessanti di Leonardo, tanto nei riguardi della ricostruzione della sua personalità quanto della moderna comprensione e valutazione di lui, anche per superare il tradizionale binomio che segnala l'universalità del genio nel suo essere artista e scienziato. I disegni di Leonardo rivelano il pittore e il geniale costruttore di ermetici meccanismi, preludio a moderne conquiste scientifiche, e gli scritti di Leonardo dimostrano la sua visione pittorica e il metodo rigorosamente logico e scientifico.

Il Trattato della Pittura è interessante in quanto non trattato ²⁾ e in quanto, sin dall'inizio, presenta la

1) G. Piovene. Le opere letterarie di Leonardo da Vinci in « Corriere della Sera », 2 luglio 1939-XVII.

2) Manca, infatti, ogni rigore logico di sviluppo sia dei vari libri fra loro, sia dei successivi paragrafi.

unità della figura di Leonardo nel porre il problema della pittura: infatti sin dalle prime righe si delinea la questione « se la pittura è scienza » (par. 1), e si giunge alla espressione « certezza rinata » che fissa il valore della « vera scienza » (par. 29), e che manifesta tanto l'impulso scientifico quanto la volontà estetica: la « certezza » denota l'adesione dell'individuo alla realtà esteriore da lui conosciuta scientificamente; il predicato « rinata » dichiara invece la persuasione della possibilità creativa dell'individuo. E i due valori Leonardo li unifica nella pittura, che diventa l'equivalente del concetto di arte nel suo più assoluto significato di autonoma realtà, al di là dei procedimenti tecnici, dei metodi, delle possibilità inerenti a una data forma d'arte. Il moderno orientamento del gusto, che vede in ogni manifestazione d'arte il potenziamento dei singoli mezzi, ma anche il superamento di questi mezzi, è già delineato.

Non solo: ma la espressione « certezza rinata » vale a determinare, come raramente altri concetti hanno potuto suggerire, e possono oggi suggerire, la evidenza dell'atto creativo e la evidenza della pittura in quanto arte. La realtà della creazione artistica si esprime nell'affermazione della nuova realtà, che abbiamo associato più sopra al valore individuale: l'arte non è imitazione del reale, ma interpretazione di esso, e soprattutto affermazione « ex novo » che suggerisce quella evidenza di un mondo nuovo, retto da leggi proprie, e non per questo in contraddizione con l'apparenza realistica, alla quale tende chiunque aspiri alla definizione del bello e dell'arte. Quanto alla evidenza della pittura, questa è particolarmente necessaria per giungere alla determinazione del fatto pittorico quale arte in generale, non soltanto come arte della pittura, e per giungere alla esatta comprensione della pittura in quanto arte.

La pittura è la forma artistica che meno delle altre dispone di valori reali, e più delle altre li suggerisce. L'architettura tende a definire lo spazio, ma è fatta di elementi spaziali, volumi e piani; la scultura tende a definire autonomi volumi spaziali, ma è fatta di elementi formali dello spazio; la pittura, invece, tende ai medesimi valori ma è fatta di giustapposizione di colori in superficie. Essa deve giungere a realizzare valori di forma e di spazio: questi, una volta raggiunti, fissano il significato creativo della tecnica pittorica e suggeriscono così, con maggiore approssimazione, il significato creativo dell'arte.

È tale interpretazione dell'arte e della pittura che si riassume nella espressione « certezza rinata » e ne ritroveremo la eco in tutte le successive manifestazioni del pensiero leonardesco che verremo esaminando.

L'autonomia del fatto artistico è riaffermata, infatti, anche nel paragrafo 36, dove Leonardo parla di « mente di natura » propria dell'artista. E in questo concetto è chiaramente compreso il significato razionale e intuitivo della facoltà creativa dell'artista; quale valore razionale, esso rispecchia anche il lato scientifico dell'attività culturale di Leonardo, quale valore intuitivo esso corrisponde alle creazioni artistiche della sua mente. Non solo: in questa « mente di natura » rientra anche l'attività del pittore e l'arte della pittura, più che le altre manifestazioni delle facoltà artistiche dell'uomo. Le basi della pittura sono infatti il rapporto cromatico, inteso come successione di toni, e il rapporto formale, inteso come successione di masse, per determinare l'effetto spaziale. Ma tanto il rapporto cromatico quanto il rapporto formale sono volti a determinare la evidenza di una visione; questa non è identica alla realtà, ma ad essa equivalente, e concreta la realtà del fatto artistico e la sua autonomia.

Siamo giunti alla conclusione che già si è delinea-

ta a proposito del concetto « certezza rinata », con la differenza che la definizione astratta si fissa in un fattore concreto quale è la individualità dell'artista.

L'interesse di Leonardo per il dato conoscitivo assume così la massima evidenza: la certezza e la natura si equivalgono, come si equivalgono il valore rinato e la facoltà della mente. Lo scienziato si trasforma in filosofo che della scienza fa conoscenza, e il pittore in puro ente creativo al di là dei limiti tecnici della pittura. Tanto nell'uno quanto nell'altro caso queste due espressioni leonardesche ci portano a contatto col valore assoluto del pensiero. È questo il punto che dobbiamo ben precisare, perchè è qui dove si determina il significato dell'universale nella personalità di Leonardo.

Anche Leon Battista Alberti ci è apparso ³⁾ orientato in tale direzione; ma diverso è il punto di partenza di questi due rappresentanti del Rinascimento italiano: questi ha le sue mire nell'astrazione estetica, l'altro nella conoscenza scientifica. L'uno cerca il bello, l'altro il vero: e tutti e due affermano la realtà dell'atto creativo. Ripetutamente è stato prospettato tale avvicinamento del pensiero albertiano e del pensiero leonardesco ⁴⁾; ma tale rapporto è stato considerato su basi di parziali aspetti della loro interpretazione critica della realtà. E come avviene in questi casi, si rimane col dubbio che tale accostamento rispecchi soltanto un aspetto del problema: come quando si fonda un giudizio su isolate citazioni. Il riscontrare invece una particolare affinità di orientamento in quello che costituisce il nucleo essenziale del procedimento conoscitivo di

3) M. L. Gengaro. Leon Battista Alberti teorico e architetto del Rinascimento. Milano, 1939.

4) Ricordiamo tra altro: L. Venturi. La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance. Rieti, 1928.

questi due maestri del Rinascimento italiano, persuade non soltanto della necessità di affiancarli l'uno all'altro, ma di fondare su tale dato l'indirizzo della cultura italiana nell'età rinascimentale.

Il parlare di architettura o di pittura o di scultura, nel caso dell'Alberti e di Leonardo, equivale infatti a determinare l'evidenza di una visione che è reale in quanto vi si manifesta il pensiero astratto attraverso forme concrete, quelle forme concrete che sole permettono all'uomo di raggiungere questa visione e di avvertire nell'arte il significato assoluto della realtà.

Eppure la natura è considerata da Leonardo quale impulso all'arte, mentre per l'Alberti l'impulso all'arte è offerto dalla aspirazione al valore assoluto della forma estetica. Tutto il Trattato albertiano della Pittura è logicamente intessuto di tale mito, mentre il Trattato di Leonardo, nel suo disordinato succedersi di pensieri e di precetti, è orientato verso l'indagine della natura delle cose. E tale indagine, secondo Leonardo, traspare particolarmente dalla pittura: egli asserisce che la stessa « natura ha favorito più il pittore del poeta, e per questo le opere sue devono essere più onorate » (par. 22) « ...chi biasima la pittura biasima la natura » (par. 5) e se « la filosofia penetra dentro » nelle cose, pure « l'occhio meno s'inganna » (par. 6). E così la pittura « con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme » (par. 8) e questa qualità « è bellezza delle opere di natura ed ornamento del mondo » (par. 13).

Vien fatto, a proposito dell'espressione leonardesca « qualità delle forme » di ricordare la moderna polemica Croce-Venturi riguardo alla critica delle arti figurative⁵⁾, riassunta dal Croce nella conclusione:

5) B. Croce. *La critica e la storia delle arti figurative*. Bari, 1934. Pag. 176.

« Noi ci siamo persuasi che il ritmo e la trama e lo stile non possono essere astratti dal contenuto senza privare l'opera della sua propria vita, e che non possiamo giudicare se una trama e uno stile siano buoni prescindendo dal significato dal quale sono stati astratti. Certamente è tempo che ci rendiamo conto che nell'Arte pittorica e plastica le cose stanno sostanzialmente allo stesso modo ». Non solo, ma il critico delle arti figurative deve « lasciar da parte valori tattili, piani e simili cose » e « determinare invece la qualità del sentimento che si è fatto pittura (o statua o architettura) ».

Nella leonardesca « qualità delle forme » avvertiamo il superamento di questa tarda polemica, in quanto vi è sintetizzata l'indagine naturalistica di Leonardo e dell'artista in genere, come la necessaria astrazione estetica di ogni realizzazione artistica, sia essa frutto di esperienza scientifica o visiva, in genere sensibile; in quanto non si dà conoscenza — e arte è conoscenza — senza il superamento del sensibile e senza il determinarsi in una visione e di una nuova realtà che è « LA REALTÀ ». Ma non generalizziamo troppo, non dimentichiamo che Leonardo è stato pittore e consideriamo la possibilità che a quella « qualità delle forme » si dia una limitata applicazione pittorica: infatti si dirà poi della « qualità delle forme le quali son cinte di ombra e di lume » (par. 8). Ma di questo si parlerà più oltre.

II.

DAL QUATTROCENTO AL CINQUECENTO

Fermiamoci ancora sulla precedente felice espressione di Leonardo relativa alla « qualità delle forme » e vediamo di penetrarne il significato nei riguardi del momento nel quale è apparsa questa interessante figura di artista e di scienziato. Il movimento rinascimentale, iniziatosi nel lontano secolo XIII, si era orientato verso la ricomposizione dell'apparenza esteriore della realtà, soffocata ed annientata dall'astrattismo bizantino. « L'umanità nuova » di Giotto, di cui si parla ogni volta che si cerca di definire questa grande figura dell'età primitiva, è compenetrata di un particolare plasticismo formale, che induce a fissare il significato e il valore dell'arte nella sintesi volumetrica della natura, ossia nella « forma ». Il rinascimento umanistico, soprattutto nel campo della pittura, ha sviluppato ulteriormente tale orientamento, complicandolo con un ritorno alla tradizione classica. Questa è ripresa nella sua unitaria espressione, greca, ellenistica, etrusca, romana, che trova nella prospettiva una armonica fusione: il plasticismo scultoreo greco, il pittoricismo plastico ellenistico, la luminosità spaziale etrusca e l'architettoneicità romana, trovano infatti una soluzione nella coordinata successione di forme nello spazio determinate dalla razionale veduta prospettica del Quat-

trocento. Ma la reazione di Giotto all'astrattismo bizantino, per via della plastica monumentalità, e la matematica scomposizione geometrica dello spazio propria del Quattrocento, conducevano di nuovo a visioni astratte di idealizzazione del reale. Così nella Deposizione di Padova il rapporto della linea rocciosa di fondo e della composizione figurativa, realizza, come forse in nessun altro caso, il « pathos » emotivo del tema religioso e umano su pure basi di astratti valori formali. E le Battaglie di Paolo Uccello sono gli esempi più clamorosi del Quattrocento per determinare le possibilità astratte del più rigoroso geometrismo compositivo. Diciamo « clamorosi » tali esempi perchè se ben consideriamo tutta l'arte quattrocentesca, essa risulta basata su tali principi: da Masaccio a Filippo Lippi, dal Castagno a Piero della Francesca, ad Antonello, al Mantegna, per dare soltanto alcuni nomi, è un succedersi di visioni prospettiche, nelle quali il passato classico e la contemporaneità quattrocentesca si accordano su basi ideologiche espresse da puri valori formali. Il Tributo di Masaccio come il Tondo Bartolini di Filippo, il Cenacolo di Andrea del Castagno, come gli affreschi aretini di Piero, il S. Sebastiano di Antonello, gli affreschi padovani del Mantegna, sono altrettante affermazioni di significato ideale ma di espressione reale raggiunta attraverso rapporti di forme plastiche nello spazio che riconducono l'apparenza della realtà a manifestarsi quale sintetica visione ideale. È questa la « qualità delle forme » quattrocentesche, alla quale si contrappone l'indagine scientifica leonardesca che prospetta « tutte le qualità delle forme » come pluralità anzichè come unità.

Ma non è soltanto l'analisi scientifica che può contrapporre Leonardo al Quattrocento: egli aderisce anche ad una aspirazione fantastica che si manifesta attraverso questa medesima espressione di pluralità. Pos-

siamo infatti asserire che l'aspirazione fantasiosa di Leonardo si esprime anch'essa attraverso l'indagine scientifica, senza per questo che scienza e immaginazione confondano i propri termini. Ci persuade di questo fatto la famosa citazione che riferisce un giudizio di Leonardo nei riguardi del Botticelli, uno dei pochissimi artisti da lui ricordati. Non che Leonardo trascuri l'individualismo e si ponga per questo in antitesi col Quattrocento umanistico, ma come attraverso la pittura egli vede l'arte, così l'individualità dell'artista non ha per lui dei nomi, pur essendo l'artista una realtà assoluta. È una citazione che di solito viene circoscritta alla critica riferentesi al Botticelli, mentre dovrebbe essere completata da alcuni altri periodi; Leonardo parla della interpretazione pittorica del paesaggio: « disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perchè col solo gettare di una spugna piena di diversi colori in un muro, essa lascia in esso muro una macchia dove si vede un bel paese... e fa come il suono delle campane, nelle quali si può intendere quelle dire quel che a te pare. Ma ancora ch'esse macchie ti dieno invenzione, esse non t'insegnano finire nessun particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi » (par. 57). Ma è il caso, prima di procedere alla interpretazione critica di questo passo, di affiancarne uno altrettanto noto e famoso, e come il precedente valutato soltanto in parte: « Pon mente per le strade sul far della sera ai visi di uomini e di donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in essi » (par. 135). Anche questa frase di Leonardo, che tanta attrattiva ha esercitato ed esercita per quel tono enigmatico che vi si sente e che ha un fascino particolare, analogo a quello suscitato dalla sua enigmatica pittura, si chiarifica, come si risolve l'ambiguità della sua arte rivelandone la profondità, se viene portata su di un piano scientifico e critico.

Senza dubbio è assai attraente il concetto leonar-

desco della « macchia » nel suo significato di intuizione lirica, che poi si concreta in un modo piuttosto che nell'altro e che è in tutti, pur rivelandosi in altrettanti modi quanti sono gli individui, e soltanto in particolari casi raggiungendo l'espressione compiuta, che è manifestazione d'arte. Ma è ancora più interessante notare il rapporto fissato da Leonardo tra l'interpretazione della « macchia », nel caso di Botticelli risolta negativamente, e l'analisi scientifica della realtà, per cui in definitiva si condanna la « macchia » per proporre una interpretazione che, pur rivelandosi quale intuizione lirica, non vieti l'accordo con l'indagine scientifica.

Fantasia e scienza si distinguono pur prospettando un accordo: e infatti la seconda citazione che abbiamo riportato, non soltanto associa alla visione particolare della realtà una data espressione, ma ne trae una determinata manifestazione che si deve definire pittorica. Eccoci di nuovo al punto di partenza, alla pittura o meglio all'arte della pittura, e quasi si potrebbe dire alla pittura di Leonardo. Non si deve infatti dare alla « macchia » di cui parla nel Trattato, soltanto il significato moderno ascritto dall'impressionismo dell'Ottocento a questo modo tecnico di espressione. Si deve considerare il problema sotto tutti i suoi diversi aspetti e sempre tenendosi aderenti al pensiero di Leonardo. La « macchia » di cui si è fatto cenno nei riguardi del Botticelli è da collegare alle « ombre fumose, cioè non terminate » (par. 89) e al « corpo ombroso » (par. 11) di cui si dirà anche più avanti: basti qui segnalare tale interpretazione della « macchia » in termini leonardeschi per porre in chiaro che non si vuole e non si deve cercare la modernità del pensiero e dell'arte di un artista astraendolo dal proprio tempo. È invece col circoscrivere la personalità di un maestro entro ben determinati limiti di tempo e di espressione, che si impone nel modo più evidente la modernità del suo pensiero

e della sua arte. Questo è il caso di Leonardo. Se egli si fosse limitato a parlare di « macchia » e non ci avesse data una interpretazione cinquecentesca e leonardesca della pittura, si sarebbe potuto concludere per una casuale coincidenza di terminologia, dato il divario di tempo e di gusto tra il Cinquecento e l'Ottocento. Invece il porre in rapporto alla « macchia » le « ombre fumose » e il « corpo ombroso », permette di ascrivere al concetto leonardesco una continuità nel tempo e di collegare il Cinquecento all'Ottocento. La « macchia » è bensì intesa da Leonardo come la intenderanno i macchiaioli toscani, quale fonte di espressione in quanto nella « macchia » si assommano tutte le possibilità interpretative; ma la « macchia » di Leonardo è legata all'ombra, quella dei pittori dell'Ottocento è legata alla luce.

Al razionalismo quattrocentesco non si può inoltre non contrapporre quell'anelito a raggiungere qualcosa di indeterminato che traspare dal pensiero e dall'arte leonardesca, dove pure si dà tanta parte all'indagine scientifica. Tale aspirazione alla astrazione fantastica è propria di tutta la pittura cinquecentesca, pur nella sua evidente adesione alla apparenza delle cose. E nella visione fantastica avvertiamo una netta differenza a confronto della visione idealistica quattrocentesca e in genere umanistica di cui si sono dati numerosi esempi.

Non si può infatti parlare di astrazione idealistica per Michelangelo, Raffaello, il Correggio, i veneti del Cinquecento; si può bensì parlare di astrazione fantastica, in quanto non è un valore universale che viene fissato nella sua immutabilità ideale, ma un valore universale proprio per la sua molteplicità. L'individuo nel suo essere assoluto, la realtà nella sua eternità, ecco i temi degli artisti del Quattrocento, da un Paolo Uccello a un Piero della Francesca; l'individuo nella contraddizione interiore, la realtà nel suo incessante variare,

ecco i temi degli artisti del Cinquecento. E la fantasia nel suo inesorabile cammino, fatto talora di sviluppi talora di contraddizioni, si oppone necessariamente al determinarsi di un valore ideale. Anche Raffaello, l'artista più degli altri cinquecentisti legato alla tradizione umanistica, se affiancato da questo punto di vista al pittore del Quattrocento che gli è più vicino pei mezzi pittorici, a Piero della Francesca, dichiara di appartenere a un mondo che vede la realtà con gli occhi della fantasia e non attraverso una visione ideale astratta.

Ma tutto questo deve avere una giustificazione anche nell'ambito della particolare forma d'arte di cui Leonardo si occupa e alla quale appartengono gli artisti che abbiamo citato, ossia considerando l'evoluzione del gusto sotto forma pittorica.

La conquista dell'umanesimo, la prospettiva, si è infatti presentata a noi quale forma nella quale possono accordarsi l'aspetto esteriore delle cose, l'apparenza, e il significato ideale della realtà, l'essenza, in quanto la visione prospettica fissa l'evidenza delle cose e le eterna in un valore immutabile, assoluto, ideale. « Tutte le qualità delle forme » Leonardo propone come tema dell'arte e della pittura, e in questa espressione riassume le nuove esigenze scientifiche ed espressive del gusto. Non « le qualità » riassunte ed unificate, ma « le qualità » nella loro pluralità, in reciproco rapporto e trasformazione, ecco il nuovo ideale cinquecentesco che prospetta subito il nuovo tema pittorico del movimento.

Alla stasi dell'ideale quattrocentesco si contrappone, così, il ritmo della fantasia cinquecentesca; e come l'idealismo di allora aveva le sue basi nel razionalismo, così la fantasia di ora ha la sua fonte nell'indagine scientifico-naturalistica. Se si può avvertire dunque, in quest'ansia della ricerca un preannuncio della moderna tendenza della cultura, pure nel rapporto col razionalismo quattrocentesco si comprende come si trat-

ti della tipica manifestazione della civiltà rinascimentale che sa armonizzare opposti orientamenti in una mirabile sintesi espressiva.

Leonardo riassume mirabilmente nel suo pensiero e nella sua arte, non soltanto nelle singole opere, ma in quello che ne costituisce il carattere comune ed essenziale, il nuovo modo di vedere e interpretare la realtà: lo sfumato, quell'annullare il netto distacco delle forme e dei toni cromatici di cui parla diffusamente nel suo trattato e che per ora consideriamo in termini generici, era certo il mezzo più adatto per attuare pittoricamente l'idea del moto, che trova inoltre in lui esatta comprensione scientifica. Ma vediamo, per renderci conto della possibilità di generalizzare il tema leonardesco rendendolo cinquecentesco, come tale volontà di moto, quale espressione non più idealistica ma fantastica, è stata attuata dai maggiori esponenti della pittura cinquecentesca che abbiamo più sopra ricordato. Il grande oppositore di Leonardo, Michelangelo, deve presentarsi per primo, perchè nella posizione antitetica si potrebbe presupporre un contrasto di orientamento. Consideriamo pure l'opera polemica di Michelangelo, eseguita in Firenze proprio in quei primi anni del Cinquecento che vedevano la gloria di Leonardo di ritorno dal soggiorno milanese alla corte del Moro. Si tratta del tondo con la Sacra Famiglia ora agli Uffizi, dove la sacra rappresentazione è realizzata nel reciproco rapporto di movimento delle monumentali masse plastiche: nel ritrarsi e nello slanciarsi delle tre figure si esprime il contenuto drammatico che le agita; e nella prevalente umanità dei tipi e degli atteggiamenti pure si manifesta quella divinità del tema che sembrerebbe estranea alle possibilità di un'opera compenetrata di valore umano come questa; ma tale divinizzazione, ben lontana dalla serenità quattrocentesca, è qui risolta in drammaticità. Il plasticismo delle forme, solidamente costruite con

masse cromatiche corrispondenti a masse plastiche, è determinato da una tecnica su basi disegnative, che del colore non si vale per ottenere effetti pittorici e quindi fissando rapporti e gradazioni di toni; di qui deriva quella stridente cromia che caratterizza questa interessante opera michelangiolesca, dove il tema formale è il movimento al quale corrisponde un contenuto espressivo fortemente drammatico che, sulla base di valori contrastanti, dichiara le possibilità interpretative dell'arte cinquecentesca nei riguardi della realtà, e il suo pieno aderire a visioni fantastiche.

In questo medesimo volgere di anni era a Firenze anche Raffaello, che si espresse dichiarando la sua adesione alle direttive leonardesche e michelangiolesche, ad esempio nella Madonna del Granduca ora a Pitti e nella Deposizione della Galleria Borghese di Roma. E tale alternativa fu possibile soltanto perchè nel divario evidente delle due tendenze, pure si avverte la possibilità di accordo nel tema comune del movimento.

Se alla Sacra Famiglia di Michelangelo affianchiamo infatti il gruppo della Sant'Anna di Leonardo, eseguito dal Maestro dopo il ritorno dalla corte del Moro e dopo il contatto con Michelangelo, per considerare due opere appartenenti al primo Cinquecento, avvertiamo chiaramente realizzato quanto si è detto più sopra, ben ricordando che il motivo piramidale era già stato attuato da Leonardo nel quattrocentesco periodo lombardo colla Vergine delle Rocce, dove tale schema si presenta per la prima volta quale tema sostanzialmente cinquecentesco per il tono movimentato e pittoresco che conferisce alla composizione. Michelangelo lo adotterà di preferenza per frenare il dinamismo delle sue forme ed equilibrarle nello spazio, associando in tal modo il carattere pittorico a quello movimentato e plastico suo proprio. La Sacra Famiglia di Michelangelo è stata considerata opera polemica

in antitesi al pittoricismo leonardesco, ma d'altra parte la Sant'Anna di Leonardo può essere interpretata in modo analogo, quale controbattuta a Michelangelo, perchè al pittoricismo del rapporto di toni si accompagna una evidente monumentalità plastica di forme e di composizione. Tale antitesi si risolve dunque in accordo sulla base della comune ricerca di movimento, che Michelangelo attua opponendo ai puri valori pittorici dello sfumato, quelli plastici della monumentalità compositiva.

Ma la composizione è ancora da ricondurre al tema fondamentale del movimento: nel Quattrocento non si avverte la necessità della composizione intesa come qualcosa di estraneo al rigido geometrismo del rapporto di forma nello spazio, in quanto « more geometrico » si compone esclusivamente su base prospettica e la prospettiva è la composizione. Nel Cinquecento, invece, si smuove la statica geometrica quattrocentesca e si spezza la regolarità della simmetria; le forme si compenetrano nello spazio, non si distinguono più reciprocamente come valori plastici di uno spazio pittorico, ma si unificano con lo spazio come valori puramente pittorici di movimento. E Raffaello, pur nel suo eclettico bilanciarsi tra Michelangelo e Leonardo, si esprime più individualisticamente da artista del Cinquecento nelle opere che dichiarano la sua derivazione da Leonardo, che non in quelle di derivazione michelangiolesca, perchè, data la sua sensibilità essenzialmente pittorica, non poteva non trovare facilmente piena aderenza con la visione del pittore-tipo, ossia di Leonardo, che al tempo stesso gli dava piena possibilità di concretare il suo personale ideale pittorico.

Tale pittoricismo cinquecentesco si basa dunque sul motivo meno concreto nel campo pittorico in particolare e in genere delle arti spaziali, sul movimento,

motivo che, peraltro, è tra i più consoni alle manifestazioni realistiche della vita. Eppure è da questo moto che si sprigiona l'impeto fantastico dell'arte cinquecentesca, in antitesi con l'aspirazione idealistica dell'arte quattrocentesca; e la giustificazione di questo fatto risalta nella realizzazione pittorica, evidentemente risolta con mezzi scenografici quali possiamo considerare anche quelli offerti dalla prospettiva all'artista del Quattrocento: con la differenza che alla prospettiva dobbiamo sostituire la composizione che porta nella piena realtà della visione pittorica col suo essere qualcosa di veramente creato dalla pittura, ossia dai rapporti di forma e colori non più distinti ma penetrati in modo da trasformarsi reciprocamente e da suggerire qualcosa che va al di là della oggettiva realtà delle forme stesse e degli stessi colori. Nella prospettiva, invece, tutto è determinato nella sua evidenza e nel suo significato che raggiunge soltanto le sfere dell'idealizzazione ma non quelle della fantasia, in quanto la prospettiva è legata a valori razionali che comprendono l'universalità della idealizzazione ma non la molteplicità della fantasia. Invece la indagine scientifico-naturalistica, propria della tendenza cinquecentesca e leonardesca in particolare, può coesistere con le aspirazioni fantastiche in quanto prospetta una pluralità di motivi quali il rigido calcolo matematico del razionalismo quattrocentesco non poteva certamente prospettare. E come dalla scienza si viene alla fantasia nel campo teorico, così si verifica un fatto analogo nella pittura, dove dalla naturalistica interpretazione del movimento si viene alla libera espressione di tale movimento nel puro effetto pittorico ottenuto col rapporto di toni e di masse abilmente contrapposte ed accordate.

Così, mentre è una umanità ideale che si afferma nel Tributo di Masaccio, nella Sacra Famiglia di Mi-

chelangelo si è trasportati dalla profonda umanità del tema alla visione fantastica di un mondo di superuomini; dalla Madonna Bartolini di Filippo Lippi alla Madonna del Granduca di Raffaello, si passa da una esatta individuazione del motivo religioso e umano, alla realizzazione di una visione che appartiene più al mondo dei sogni che a quello della realtà; così nella Vergine delle Rocce e nella Sant'Anna di Leonardo si è condotti non tanto a vivere una determinata realtà religiosa ma ad avvertire come questa realtà religiosa possa avere tante interpretazioni, attraverso quelle date composizioni pittoriche, quanti sono gli individui che compongono la molteplicità umana; e tutto questo conferisce alla nostra adesione all'opera un carattere diverso da quel panteistico accordo con la natura che veniva suscitato dalle opere quattrocentesche. È dunque la molteplicità dell'apparenza realistica che si manifesta attraverso l'opera dei cinquecentisti e ne determina una visione che possiamo dire fantastica a confronto della definizione circoscritta dei quattrocentisti.

Per completare tale interpretazione, riprendiamo gli esempi già citati in precedenza del Correggio e dei veneti: il primo, agli inizi del secolo XVI, preannuncia gli sviluppi seicenteschi del barocco nell'impeto delle sue composizioni movimentate, quale la Madonna di S. Gerolamo di Parma, dove ogni limite formale è spezzato e anche ogni determinazione espressiva è superata nel vibrare delle emozioni che aprono una visione della realtà fatta di molteplici impulsi, tutti liberamente svolti in un complesso che corrisponde alla realtà di una visione più che a una rappresentazione che rifletta, pur sotto un aspetto ideale, una particolare manifestazione realistica. E la visione è tanto determinata dalle interpretazioni del tema, quanto dalla unità compositiva risolta col movimento e cogli accor-

di cromatici. I veneti del Cinquecento, da Giorgione a Tiziano, dal Veronese al Tintoretto, accentuano tale carattere fantastico della realtà con i mirabili accordi cromatici di cui sono maestri; e si giunge a definire il carattere di visione fantastica data dalle opere loro, proprio seguendo i rapporti tonali o luministici della loro tavolozza: è la pittura che si afferma nella sua massima evidenza di visione. La *Tempesta* Giovanelli di Giorgione, ora all'Accademia di Venezia, e la *Santa Maria Egiziaca* di Tintoretto a San Rocco, sono i due estremi cronologici e stilistici entro i quali la pittura veneziana concreta la sua realtà fantastica.

E concludiamo questo rapidissimo esame dei fondamentali orientamenti dell'arte cinquecentesca con Raffaello, l'artista che si è detto più vicino di altri maestri del tempo alla tradizione quattrocentesca, eppure, forse proprio per questo, esempio significativo del divario tra il gusto del secolo xv e il gusto del secolo xvi. Già si è considerata la *Madonna del Granduca* quale manifestazione tipica della sua arte, pur su basi leonardesche: nello *Sposalizio della Vergine* di Brera, che consideriamo ora, i legami con la tradizione pierfrancescana e peruginesca, e gli sviluppi che condurranno all'affresco della *Disputa del Sacramento*, dichiarano invece il tipico carattere stilistico dell'Urbinate e del suo tempo. La composizione viene ricondotta per solito alla *Consegna delle Chiavi* affrescata dal Perugino nella Sistina; ma se la spazialità è il tema comune, pure questa spazialità è interpretata da Raffaello sulle basi di un nuovo tema, il movimento; mentre il Perugino non sa ancora accordare tale esigenza, che già si prospettava con la tradizione del geometrismo statico quattrocentesco. E l'accordo raffaellesco tra spazialità e movimento si manifesta nel ritmo compositivo determinato da quell'intrecciarsi e susseguirsi di traiettorie

arcuate che accompagnano la diffusione luminosa dei colori e propagano il movimento; questo è determinato dalla particolare intonazione cromatica che, sulle basi della gamma pierfrancescana, ne accentua l'intensità raggiungendo talora dei contrapposti i quali traducono il movimento plastico delle forme in puro effetto pittorico. Nella Disputa del Sacramento affrescata da Raffaello nella Stanza della Segnatura, iniziata nel 1509, ritroviamo i medesimi valori sviluppati al punto da determinare l'effetto espressivo sulle basi dell'accordo di ritmi arcuati ai quali si accompagna l'accentuazione cromatica, creando una mirabile unità compositiva dove forme e spazio si compenetrano in reciproca rispondenza col movimento. Di fronte a questa opera di Raffaello si sente di poterne riassumere il significato e il valore nel ritmo compositivo delle forme nello spazio, che creano sviluppi lineari e cromatici, indipendenti dalla rappresentazione più o meno realistica del fatto, eppure essenzialmente espressivi. La pittura qui si afferma dunque come realtà assoluta, e in questo suo essere realtà non possiamo non vedere una manifestazione del contenuto fantastico dell'arte.

A questo punto conviene ricordare un'altra definizione leonardesca, sempre inerente alla pittura e al problema iniziale del suo carattere più o meno scientifico: « la pittura è inimitabile, però è scienza » (par. 4). Qui si riassume il significato sostanziale del pensiero e dell'arte leonardesca anche nei suoi sviluppi di carattere genericamente cinquecentesco: in questa parola « scienza » non è possibile comprendere soltanto le manifestazioni del pensiero matematico, naturalistico, e in genere fisico, in quanto è qui portata in rapporto al concetto « inimitabile ». Scienza per Leonardo è « conoscenza » e con l'ascrivere tale significato al carattere scientifico dell'attività leonardesca possiamo giustificare l'universalità del genio di Leonardo a confronto, ad esempio,

di quello di Michelangelo che più di Leonardo si espresse in diversi campi, da quello poetico a quello plastico, da quello pittorico a quello architettonico, pur rimanendo estraneo al campo strettamente scientifico. Nell'ansia di « conoscere » rientra tutta l'attività strettamente scientifica di Leonardo quanto quella filosofica e quella artistica: e in questo « conoscere » non è affatto implicito un risultato positivo e definitivo, ma può rientrare anche l'ambiguità di quella enigmatica parola che si sprigiona dalle opere di Leonardo pittore, non per questo atti di conoscenza di valore inferiore a confronto di esatte dimostrazioni di fatti fisico-naturalistici.

In questo « conoscere » è implicito anche un atto creativo, sia nei riguardi delle interpretazioni dei fenomeni fisici, sia nei riguardi delle interpretazioni dei valori artistici: chi conosce ricrea, e nel ricreare compie certamente un atto « inimitabile » nei suoi risultati finali. Dunque scienza è conoscenza intesa come realtà ricreata, come « certezza rinata » per cui tanto il valore strettamente scientifico della pittura, quanto quello puramente estetico, si accordano nell'essere inimitabili. La definizione leonardesca della pittura equivale dunque alla versione: pittura è arte perchè inimitabile.

E in questo « inimitabile » rientra anche la precedente interpretazione del valore fantastico e pittoresco dell'arte cinquecentesca: è la fantasia l'espressione più alta della potenza creatrice dell'uomo che in essa esprime quella volontà che la divinità gli ha infuso e trasmesso quale propria emanazione; ma è una fantasia compenetrata di indagine scientifica, ossia nel più assoluto significato « conoscenza » e « inimitabile ». E il ritmo pittorico dell'arte cinquecentesca corrisponde pienamente a tale valore « inimitabile » in quanto varia a seconda delle diverse interpretazioni della realtà, e nel suo corrispondere a un contenuto espressivo si impone più che aderire a tale significato extra-pittorico,

traducendolo in puri ritmi lineari, in contrapposti formali, in rapporti cromatici, che si accordano nell'unità compositiva propria soltanto di quella data opera, corrispondente ad altrettante unità compositive quante sono le opere d'arte prodotte dalla fantasia umana.

Nel valore « inimitabile » rientra di necessità anche il fattore « tecnica », e nel caso di Leonardo si avverte con la massima evidenza il coincidere dell'espressione con la tecnica: quella ambiguità enigmatica che si tramuta in « certezza rinata » se considerata pura realtà pittorica, e che invece si traduce in dubbio se portata nel campo interpretativo della realtà, sia in quanto natura sia in quanto espressione, è il risultato del metodo pittorico di Leonardo, ma coincide anche col suo metodo di conoscenza.

Ed è proprio questa indagine teorica leonardesca intorno al necessario contenuto conoscitivo di ogni manifestazione dello spirito umano, che chiarisce anche la moderna questione critica relativa al reciproco e distinto valore di arte e tecnica. Agli albori del Rinascimento si era cominciato col valorizzare la tecnica quasi sostituendola all'arte: Cennino Cennini nel suo « Libro dell'Arte » parla in prevalenza del metodo di creare i colori e di comporli nella pratica della pittura, secondo la tradizione medioevale di Eraclio e Teofilo, ma d'altra parte ascrive a tale metodo il potere di suggerire qualcosa che è al di là dei limiti formali dei colori, ossia di fare in modo che « quel che non è sia ». In seguito, nel Rinascimento quattrocentesco, si insiste soprattutto sui valori di rapporto che la tecnica suggerisce, più che su gli effetti determinati singolarmente dagli elementi formali e cromatici, in quanto si accentua il valore di prospettiva nel quale singole forme e colori, su la base di singole misure, si compongono e trasformano reciprocamente in qualcosa che non è in loro ma che dal loro rapporto si sprigiona, quasi rivelazione di una

visione. Con Leonardo, nel secondo Rinascimento, si accordano finalmente questi due fattori dell'arte, la sua fisica identificazione con dati elementi formali e cromatici e il suo significato astratto, ideale, fantastico. Ed è la base di conoscenza ascritta nel caso di Leonardo alla tecnica della pittura e alla visione pittorica, a proporre tale interpretazione che ancora una volta ci riconduce ai tempi nostri.

Di qui muove implicitamente una condanna verso ogni forma di manierismo, fenomeno manifestatosi in tutti i tempi ma assunto a particolare importanza proprio nel Cinquecento, quando alla libertà espressiva dei grandi maestri seguirà l'irrigidimento entro schemi formali privi di alcuna corrispondenza con un contenuto conoscitivo. In tale modo verranno menomati la volontà espressiva dei vari maestri e il valore delle opere loro, non soltanto perchè risalgono a motivi e forme già adottate da altri in precedenza, ma soprattutto perchè privi di qualsiasi possibilità in rapporto al fondamentale problema della conoscenza, che deve informare ogni attività umana.

È così implicitamente risolta la questione della possibilità di esistenza di una accademia leonardesca, e la valutazione della scuola leonardesca si prospetta con chiarezza. Lo spirito di ricerca di Leonardo avrebbe potuto suscitare una accademia su basi scientifiche ossia antiaccademiche, in quanto avrebbe aperto le più varie possibilità a chi avesse ben compreso tale metodo che si adatta tanto a manifestazioni strettamente scientifiche quanto alle più diverse estrinsecazioni artistiche. La scuola leonardesca di pittura, invece, si presenta quale insieme di scialbe figure di artisti dalle quali si distinguono soltanto due o tre personalità che attraverso schemi e metodi tecnici lasciano intravedere qualche possibilità di autonomia espressiva, ossia di approfondimento conoscitivo.

L'innovazione introdotta da Leonardo nella pittura, precisa, come si è detto, la base conoscitiva della sua espressione, sia nell'ambito della tecnica sia della visione estetica: dalla netta distinzione di forme e di colori si passa infatti al reciproco rapporto che determina l'effetto di movimento e di visione fantastica compenetrando reciprocamente le forme e i colori secondo l'indagine scientifica dell'azione della luce nello spazio. I seguaci, invece, compresi anche i diretti suoi scolari, intesero tale riforma con valore esclusivamente estetico, e quindi preclusero a sè stessi ogni possibilità di affermazione e si rinchiusero in un vuoto decorativismo, intendendo con queste parole l'opposto di quello che intende il Berenson ¹⁾, il quale, col suo binomio di arte illustrativa e decorativa, cercò di orientare il gusto verso le reali possibilità della pittura, generando tuttavia anche delle contraddizioni. La pittura per essere espressiva deve infatti essere decorativa, ossia deve essere « pittura » e non illustrazione di fatti o rappresentazione di forme più o meno simili alla realtà. Questo afferma il Berenson, che, pur riconoscendo possibilità espressive anche a un'arte che si limiti a forme illustrative, di gran lunga preferisce e sostiene il valore di un'arte decorativa, con la quale si raggiunge molto più rapidamente il significato della realtà e il significato della pittura, in quanto si vale di rapporti di forme e colori nella loro essenza formale e cromatica, non in quanto corrispondono a forme e colori dell'apparenza delle cose. E in questa interpretazione critica avvertiamo un chiaro riflesso dell'arte moderna che, date le basi essenzialmente scientifiche della cultura, sotto un certo aspetto è orientata verso la medesima dire-

1) B. Berenson. *Italian painters of the Renaissance*. London-New York, 1903-1907.

zione impressa da Leonardo al gusto del suo tempo; con la differenza che allora fu il pensatore-artista a muovere anche il meccanismo dell'ingranaggio scientifico, e oggi questo ingranaggio scientifico incatena l'espressione artistica.

Il significato di decorazione non può che essere pienamente approvato da noi, mentre non lo è la denominazione di tale concetto se considerato isolatamente: quando esso viene abbinato al concetto di illustrazione, invece, ogni equivoco svanisce. Nel caso dei leonardeschi si è accennato al divario tra l'arte loro e quella di Leonardo, col giudizio di arte decorativa per i seguaci del maestro ed espressiva per le manifestazioni d'arte di quest'ultimo; se dovessimo invece usare la terminologia berensoniana dovremmo definire l'arte di Leonardo decorativa e quella dei leonardeschi illustrativa. Di qui la contraddizione alla quale accennammo prima. Leonardo invece, anche questa volta, ci suggerisce il significato assoluto della pittura ma in termini pittorici; mentre il Berenson propone dei termini che escono dall'ambito della pittura: « decorative » è comune a tutte le forme d'arte, e « illustrative » rientra nell'ambito della pittura, ma vale peraltro ad indicare un valore non essenziale della pittura e che si potrebbe dire letterario. Invece la pittura « con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali son cinte di ombra e di lume » (par. 8), dice Leonardo. E ancora: « Tal proporzione è dalla immaginazione all'effetto, qual è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesia alla pittura, poichè la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura le dà realmente fuori dell'occhio » (par. 2). Con la precedente citazione Leonardo definisce la pittura valida se risolve l'apparenza delle cose con valori pittorici, mentre con quest'ultima prospetta una gene-

realizzazione e una definizione della pittura come arte per eccellenza. Ma quel dare « fuori dell'occhio » non è soltanto della pittura, bensì di tutte le arti spaziali, e allora nella pittura dovrà Leonardo includere anche la scultura, per limitarci alla forma d'arte che ha più rapporti con la pittura, pur differenziandosi nettamente da questa.

III.

LE ARTI SPAZIALI

Il contenuto figurativo associa forme pittoriche e forme plastiche, mentre è la mancanza di tale contenuto che apparentemente può differenziare l'architettura dalle altre forme d'arte, e in architettura tale formalismo viene anche associato al tecnicismo che è base necessaria per il principio di statica architettonica, per cui si finisce col negare il valore estetico dell'architettura. Ma il contenuto conoscitivo che è alla base di ogni forma di espressione, come ci ha chiaramente suggerito Leonardo, prospetta la possibilità di valorizzare l'architettura come la scultura e la pittura. Tuttavia Leonardo, che talora nomina « l'architetto »¹⁾, pure non dà, nei suoi scritti, all'arte del costruire lo sviluppo che viene da lui dato alla scultura. È questa una forma d'arte che non può certamente riassumere come la pittura il valore essenziale dell'arte quale atto creativo, perchè con difficoltà si può andare al di là dei limiti formali della plastica, e sono questi d'altra parte i termini entro i quali si esprime la scultura in quanto arte, ossia l'espressione si riassume nel senso plastico che è intrinseco alla materia plastica; nel caso della pittura,

1) Vedi paragrafo 19.

come già si è osservato, l'espressione è invece raggiunta quando si realizza una visione che i valori propri della materia pittorica non varrebbero singolarmente a suscitare.

Era logico che Leonardo, nell'aspirazione a universalizzare il significato essenziale della pittura in valore di arte, cercasse di incorporare nella pittura anche la scultura, e in tale tentativo era necessario che il carattere formale della scultura si tramutasse, per non dire si annullasse. Egli parla dei rapporti tra scultura e pittura includendo il problema nella più vasta considerazione del rapporto tra le arti, risolto in un ideale sistema di valori definito con le seguenti parole « ... il poeta resta, in quanto alla figurazione delle cose corporee molto indietro al pittore, e delle cose invisibili rimane indietro al musico » (par. 28). Non si accenna qui allo scultore, di cui si verrà a parlare successivamente, e la giustificazione di questo fatto è implicita nella considerazione precedente che prospetta la trasformazione del carattere plastico della scultura in carattere pittorico.

A proposito, dunque, della pittura e della scultura, si pone il problema su queste basi: « Differenza tra la pittura e la scultura » (par. 32) come per la poesia e per la musica, e il tema è svolto con particolare ampiezza — da paragrafo 31 a paragrafo 39 — che chiarisce l'importanza della questione, risolta proiettando il valore della pittura sulla scultura e traducendo tale modo espressivo in effetto pittorico. La tradizione ci offre numerosi esempi di tale trasformazione, a cominciare dall'età ellenistica fino alle manifestazioni scultoree dell'Ottocento.

Dall'architetticità della plastica greca che si era fusa con l'architettura e dall'architettura aveva tratto la monumentale stabilità delle forme, si viene, con le scuole ellenistiche, ad una movimentata composizione plastica che si vale del chiaroscuro pittorico per rag-

giungere quell'equilibrio formale che è di tradizione classica e che si intona a valori ideali nella fase attica e a valori reali nella fase alessandrina. L'arte romana si valse della monumentalità greca e del pittoricismo ellenistico e li compose in una definizione spaziale delle forme prospetticamente inquadrata e collegate. Da allora, più o meno, si ripresero i tipi attici, ellenistici, romani, con assoluta regolarità nel Quattrocento, con accenti nuovi nel Cinquecento, quando Michelangelo dall'ellenismo trarrà una particolare tecnica e una particolare espressione plastica che egli definirà « quello che si fa per forza di levare »²⁾. Si è molto discusso su tale sistema che si è voluto ricondurre esclusivamente a Michelangelo: e se questo è giusto praticamente non lo è in teoria, chè già Leon Battista Alberti parla della scultura in questi precisi termini nel suo trattato « Della statua » scritto in pieno Quattrocento quando la scultura donatelliana si perpetuava con numerosi maestri che dalla forza espressiva del grande caposcuola traevano una forma preziosa e raffinata senza peraltro offuscare il plastico modellato delle masse. Tale manifestazione di scultura-oreficeria³⁾ ebbe da parte dello stesso Donatello chiara documentazione a Padova, nell'altare del Santo, dove rilievi e statue in bronzo rinnovano in forme preziose la spazialità romana e la greca monumentalità. Ma il preziosismo della tecnica di oreficeria più che di scultura adottata da Donatello, annulla, nei rilievi, la consistenza della massa bronzea di fondo, e, nel tutto tondo, la compagine intrinseca alla forma, e presenta i rilievi e le statue quali motivi applicati a nascondere il fondo nei primi, e a rivestire la massa nel

2) Michelangelo Buonarroti. Lettere e Rime. Milano, 1933. Pag. 74.

3) M. L. Gengaro. Umanesimo e Rinascimento. Torino, 1940. Pag. 31.

tutto tondo. Non si tratta quindi di una tecnica che soffochi i valori essenziali della scultura, ma di una lavorazione plastica che può essere definita da un procedimento che plasma la massa informe dall'esterno, determinando effetti di profondità nei rilievi, con la luce diffusa, ottenuta variando i piani con la massima levità ossia differenziandoli con lievissimo aggetto, e suscitando ritmi movimentati nelle statue col chiaroscuro che penetra nella profondità della massa e accarezza le parti in aggetto. Quando nella pratica della scultura si sostituisce alla tecnica del « finito donatelliano » il « non finito michelangiolesco » non si contrappone una forma di « non scultura » a una forma di « scultura », ma si distinguono due metodi di vedere la scultura che sono connaturati ambedue con la sostanza plastica di quest'arte e che il Rinascimento conobbe in teoria, applicandoli successivamente l'uno nel secolo xv, l'altro nel xvi.

Nell'interpretazione data da Michelangelo alla scultura, di cui prima si è fatto cenno, i due metodi si contrappongono, l'uno come essenziale dell'arte plastica, il metodo di levare, l'altro come estraneo alla scultura propriamente detta e più consono alla pittura, il metodo di porre. Anche Leonardo usa il medesimo frasario, e questo potrebbe non essere valutato nel suo reale significato, o potrebbe interpretarsi come un modo di dire al quale non corrisponda un dato di conoscenza, ossia come uno schema. Nel caso di Leonardo questo non può essere.

Ascoltiamo prima di tutto Leonardo: « Lo scultore ha la sua arte di maggior fatica corporale del pittore, cioè più meccanica, e di minor fatica mentale, cioè che ha poco discorso rispetto alla pittura, perchè esso scultore solo leva ed il pittore sempre pone; lo scultore sempre leva di una materia medesima, e il pittore sempre pone di varie materie. Lo scultore solo ricerca i

lineamenti che circondano la materia sculta, ed il pittore ricerca i medesimi lineamenti, ed oltre a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose la natura ne aiuta di continuo lo scultore, cioè con ombra e lume e prospettiva, le quali parti bisogna che il pittore se le acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo scultore le trova di continuo fatte » (par. 35). Notiamo subito come i medesimi concetti si compongano in un diverso reciproco rapporto; la conclusione nel caso di Michelangelo è la condanna della pittura, nel caso di Leonardo è la condanna della scultura. Michelangelo afferma la prevalenza dell'opera di scultura sull'opera di pittura e considera la potenza plastica che tanto è maggiore quanto più connaturata con la sostanza della plastica, e perciò quanto più la forma si avvicina alla massa nella sua sostanza volumetrica tanto più è scultura; e la statua è valutata in quanto è il masso stesso che, attraverso l'opera creativa dell'artista, si rivela. Anche Leonardo dà valore alla scultura come opera di levare ma la ritiene inferiore alla pittura opera di porre, perchè Leonardo considera come forma proprio quella sostanza che sta attorno alla massa, non la massa in sé stessa.

Gli esempi che si sono portati per valutare l'arte del Quattrocento e l'arte del Cinquecento possono essere ricordati ora, e particolarmente il confronto tra la Sacra Famiglia di Michelangelo e la Sant'Anna di Leonardo è assai significativo per il problema di cui ci stiamo occupando. Ma è il David a riassumere la visione che il Buonarroti ebbe della scultura e dell'arte, come per Leonardo possiamo sentire nella Gioconda assommate le preferenze tecniche del maestro che della pittura fece il mezzo espressivo del suo spirito assetato di conoscere. Come la leggenda dell'O di Giotto è tra le più significative nei riguardi del modo di esprimersi di questo grande primitivo, che dal « segno »

seppe trarre il potere creativo di suggerire l'evidenza della realtà nel suo intimo e profondo valore spirituale, così la storia del David che Michelangelo trasse da un blocco marmoreo già in precedenza sbizzato per raffigurare una gigantesca immagine destinata a decorare l'angolo di una piazza fiorentina, fissa in un'opera d'arte il procedimento tecnico e la teoria che il Buonarroti ebbe della scultura. Nel David, noi vediamo oggi non più soltanto il simbolo della libertà, come apparve nel Cinquecento al popolo fiorentino, ma vediamo il reale valore della creazione artistica nel suo più completo e assoluto significato: così procede l'artista, che, a differenza di tutti gli altri individui, non soltanto sente che in ogni massa informe, in ogni grumo di colore, in ogni pensiero, vi è in potenza l'opera d'arte, ma sa fissarla al di fuori di se stesso e al di fuori della stessa materia, pur senza astrarre dall'intimo suo spirito e dalla sostanza tangibile o comunque sensibile entro la quale deve essere foggiate l'immagine per vivere per l'eternità. È il dar « forma alla forma » interiore delle cose che può in parte spiegare che cosa è l'arte, e nel David tale metodo tecnico è pienamente trasformato in espressione. La forma del David è stata estratta dal masso che la conteneva e che era nel suo intimo quella forma o un'altra forma, ossia era in potenza espressione, mentre le scalpellature di quello scultore che prima di Michelangelo aveva avuto tra mano il masso marmoreo non avrebbero portato ad altro risultato che a creare un'opera decorativa, nel cui intimo sarebbe stata per sempre imprigionata quella forza vitale intrinseca ad ogni atto creativo, nel quale materia e spirito compongono quella mirabile sintesi che è nella natura. E la scultura è tra le forme d'arte che più si avvicinano alla natura; lo riconosce anche Leonardo quando afferma: « Ma il dipintore ha di bisogno sempre di intendere la scul-

tura, cioè il naturale, che ha il rilievo e che per sè genera chiaro e scuro e scorto » (par. 35).

Leonardo non parla mai esplicitamente di opere pittoriche da lui realmente compiute, ma avviene di rintracciare nei suoi scritti numerosi accenni che si possono riferire ad alcune opere da lui eseguite, così per esempio a proposito della descrizione di « Come si deve figurare una battaglia » (par. 145), non esitiamo a ricordare che Leonardo doveva eseguire con Michelangelo una scena di battaglia a decorazione di una sala di Palazzo Vecchio di Firenze. Ma di questo dovremo occuparci quando vedremo in cosa consista realmente il metodo critico di Leonardo nei riguardi della critica d'arte. Eppure già in quella frase più sopra riferita a proposito della « qualità delle forme » e che suona così: « mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali son cinte di ombra e di luce » (vedi pagina 32), sentiamo che vi riecheggia l'arte di Leonardo risolta nelle varie opere sue, e soprattutto nella Vergine delle Rocce e nella Gioconda. A ben considerare, infatti, appare sempre più superficiale il plauso genericamente rivolto alla Gioconda per quel tono di mistero che si vuole concentrato nella fugace espressione della donna da Leonardo ritratta. Se mistero si vuol trovare nell'opera leonardesca questo non è così determinato da fissarsi nel volto della Gioconda, bensì aleggia in tutta l'opera, ed è un mistero ben più profondo di quello che può circoscriversi alla vita di un individuo, è il mistero della realtà e della vita della natura, di cui l'individuo è parte come « mare, siti, piante, animali, erbe, fiori », e che si rivela attraverso « ombra e lume ». È il rapporto di « ombra e lume » che può realizzare il ritmo e il pulsare della vita in ogni minima particella dell'universo, e che, nel rinnovare il miracolo della creazione, ne riafferma il mistero. È questo il mistero, l'enigma della Gioconda e dell'arte di Leo-

nardo; ma è un enigma che ha le sue basi nella conoscenza scientifica della natura e che, pur risolvendosi in mistero, non può essere definito ambiguità, come si vuole talora in un tentativo di rinnegare il valore di Leonardo artista e di proclamare soltanto quello di scienziato. La definizione di ambiguità può essere conservata nei riguardi di Leonardo soltanto se presuppone in lui una conoscenza, e deve essere rinnegata se vuole indicare soltanto una elegante dimostrazione di saper abilmente girare l'ostacolo senza superarlo. Non è dunque soltanto il celebre sorriso della Gioconda che deve riassumere per noi il significato e il valore di quest'opera, bensì l'atmosfera che circonda la figura. E in questo carattere non soltanto si riassume il motivo della Gioconda ma quello della pittura in genere, come nel caso del David di Michelangelo per la scultura. Infatti quando Leonardo considera se la scultura « è scienza o no » afferma « La scultura non è scienza ma arte meccanicissima, perchè.... in sè finisce dimostrando all'occhio quel che quello è, e non dà di sè alcuna ammirazione al suo contemplante, come fa la pittura, che in una piana superficie per forza di scienza dimostra le grandissime campagne co' lontani orizzonti » (par. 31). Leonardo ritorna alla definizione data un secolo prima da Cennino per il quale la pittura in quanto arte deve dimostrare che « quel che non è sia ». Ma il segno al quale Cennino ascrive la massima importanza è da Leonardo considerato nei suoi rapporti con lo spazio non in quanto circo-scrive la forma, e se attraverso le parole di Cennino si può individuare l'ideale plastico della rinascita giottesca e del primo Quattrocento, attraverso le parole di Leonardo si prospetta il nuovo ideale pittorico del Cinquecento che, se considera possibilità di realizzazione scultorea, la intende necessariamente subordinata ai valori pittorici.

Nella definizione, dunque, della scultura come opera di levare data anche da Leonardo, noi dobbiamo avvertire un giudizio di valore in antitesi con quello ascritto con le medesime parole da Michelangelo: nell'opera di levare si annulla infatti per quest'ultimo il valore dell'atmosfera, in quanto la forma, così estratta dal masso, si oppone all'ambiente; il suo ambiente, la sua atmosfera, era proprio quella sostanza che era stata tolta, e se, come nel caso di Michelangelo, si plasma la massa chiaroscurandola e col « non finito » ci si oppone al « finito » del Quattrocento, pure è sempre un incorporare l'atmosfera nella forma. Leonardo invece procede in direzione opposta: immerge la forma nell'atmosfera e ne fa tutt'uno con essa.

Ritornando all'esempio del David e della Gioconda, nella statua di Michelangelo il modellato presenta alternative di ombra e di luce che raggiungeranno col « non finito », introdotto nelle statue dei Prigioni ad esempio, il massimo potenziamento della forma nella sua monumentalità e nel suo movimento. Nel quadro di Leonardo prevalgono alternative di ombre e di luci di carattere assai diverso da quelle che plasmano la forma michelangiolesca, e invece di conferire maggior monumentalità potenziando il carattere plastico, accentuano il movimento, l'effetto tipicamente pittorico della spazialità. Per cui il « levare » dello scultore è da Michelangelo addotto quale carattere costitutivo dell'arte sua e dell'arte in genere, mentre il « porre » del pittore è da Leonardo sottolineato quale elemento essenziale, con la differenza che Michelangelo condanna ogni manifestazione scultorea che non sia espressione di « levare » ma non impone alla pittura tale modo di esprimersi, invece Leonardo, in apparenza meno categorico e intransigente del Buonarroti, afferma la necessità di trattare anche la scultura secondo una tendenza pittorica. Basta considerare la definizio-

ne da lui data del tutto tondo, di cui parla pochissimo, dando invece la prevalenza, nell'ambito del problema scultura, al rilievo: « Lo scultore nel fare una figura tonda fa solamente due figure: l'una è veduta dinanzi e l'altra di dietro... Ma il bassorilievo è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo, e si accosta in grandezza di speculazione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva; e il tutto rilievo non s'impaccia niente in tale cognizione, perchè egli adopera le semplici misure come le ha trovate al vivo » (par. 33). Tale interpretazione del tutto tondo è in assoluta antitesi con ogni tradizione classica che anche nel rilievo vede possibilità di potenziamento plastico, sia con la delineazione delle forme, come nel caso del rilievo greco, sia col chiaroscuro che ne accentui il distacco dal fondo, sia con la veduta prospettica che ne fissi la posizione nello spazio in piani distinti, come nei tipi ellenistici e romani. È tale valorizzazione plastica che il Medioevo offuscò e il Rinascimento umanistico riaffermò in tutte le sue diverse manifestazioni. Nel Cinquecento, Michelangelo e Leonardo dimostrano di riprendere originalmente tale tradizione con metodi opposti i quali conducono a espressioni che, pur nel loro divario, potrebbero rientrare in una definizione romantica dell'arte. E da allora, sino all'età moderna, si perpetuò tale interpretazione classica con accenti romantici che si irrigidirono e contrapposero soltanto nella fase accademica del tardo Settecento e del primo Ottocento: allora sembrò preclusa ogni possibilità, non soltanto di coesistenza, ma persino di rapporto tra ogni tendenza classica o romantica. In Michelangelo e in Leonardo abbiamo due esempi clamorosi delle diverse manifestazioni che può assumere il reciproco rapporto di valori classici e romantici attraverso la forza individuale dell'artista: il primo orienta la scultura verso una sintesi delle tradizioni greca, ellenistica, romana, nella

quale il plasticismo monumentale greco è moderato dal pittoricismo ellenistico e sprigiona una intensa energia individuale di origine romana; nello stesso tempo il carattere della scultura cinquecentesca è impresso nel modellato che proietta la forma nello spazio e plasma le variazioni dell'atmosfera riassumendo in un ritmo e in uno schema l'interpretazione della realtà, con valore pittorico diverso da quello di tradizione classica e intrinseco all'essenza plastica della scultura. Leonardo prospetta alla pittura delle possibilità che possono richiamare le tendenze della pittura classica ellenistico-romana; questa, a differenza della pittura greca essenzialmente lineare, si era valsa della sostanza cromatica per determinare l'evidenza di una visione nella quale si riassumeva il significato della realtà. Ma Leonardo potenzia il valore sostanziale della pittura, e al movimento formale, di tradizione classica, sostituisce il movimento spaziale di carattere assolutamente cinquecentesco. In questa esasperazione della espressione pittorica nella quale si riassume lo stile di Leonardo, si manifesta l'aspetto romantico e anticlassico della sua arte, nella quale si infrange il tono equilibrato proprio del classicismo, come, nel caso di Michelangelo, l'esasperato plasticismo che si somma nel « non finito », pur nel potenziamento plastico annulla l'equilibrio proprio anche delle più drammatiche e movimentate forme classiche. Affianchiamo uno dei Prigioni di Michelangelo al Laocoonte ellenistico, e la Gioconda di Leonardo a una delle immagini femminili affiorate dalle pareti della Villa dei Misteri di Pompei, e ci persuaderemo allora del rapporto e nel medesimo tempo del divario che intercorre tra le opere che rappresentano la civiltà classica del passato e le opere che documentano la rinascita classica dell'età moderna. Il superamento, la catarsi della contraddizione che è nell'intimo di tutte le cose umane e terrene, è la realtà per

l'artista e per l'arte classica; l'approfondimento di tale antinomia, nella quale si avverte l'essenza della realtà umana, è il miraggio dell'artista e dell'arte agli albori dell'età moderna. Se per il classico, la realtà è un ideale, per il moderno l'ideale è la realtà nella sua vita multiforme che talora si manifesta, proprio per questa molteplicità come astrazione fantastica, mentre ha le sue basi anche nell'indagine scientifica. Ecco perchè più che con Michelangelo, possiamo sentire una completa affinità oggi con Leonardo.

« Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete; nelle tenebre o luce non s'impaccia, perchè la natura da sè le genera nelle sue sculture; del colore nulla; di remozione o propinquità se n'impaccia mezzanamente, cioè non adopera se non la prospettiva lineale, ma non quella de' colori, che si variano in varie distanze dall'occhio di colore e di notizia dei loro termini e figure. Adunque ha meno discorso la scultura, e per conseguenza è di minor fatica d'ingegno che la pittura » (par. 32). Tale visione essenzialmente pittorica che si rivela proprio attraverso questa interpretazione negativa della scultura, sembra rinneghi anche possibilità di valide manifestazioni al rilievo, in quanto, necessariamente, l'effetto prospettico è legato a valori formali e non di pura natura luminosa. Avvertiamo di conseguenza quello che si è definito intransigenza di Leonardo e in questo caso un grande divario tra la moderna comprensione critica delle manifestazioni d'arte e quella leonardesca. Oggi la valutazione delle diverse forme d'arte si basa sulla netta individuazione delle rispettive possibilità formali ed espressive che non impediscono affatto una visione unitaria: l'architettura, la scultura, la pittura, per limitarci al campo delle arti spaziali, vengono considerate in rapporto a valori architettonici, plastici, pittorici, che con mezzi distinti rientrano nel comples-

sivo fenomeno della creazione artistica: lo spazio è la realtà formale dell'architettura, della scultura, della pittura, e in questo valore spaziale la luce entra quale fattore determinante della massa architettonica e plastica, come della sostanza cromatica, trasformandosi a contatto con le diverse sostanze con le quali, nella realizzazione avvenuta, giunge a compenetrarsi. Lo spazio e la luce che creano la forma architettonica sono dunque di natura diversa dallo spazio e dalla luce che determinano la forma plastica e la forma pittorica; eppure si può indistintamente parlare di colore in architettura e scultura e di forma in pittura, distinguendo peraltro, reciprocamente, i valori architettonici e plastici che hanno determinato l'effetto cromatico in architettura e scultura, oppure i valori cromatici che hanno suscitato l'effetto plastico in pittura. Così si prospetta quell'unità delle arti, pur nella loro individuazione, di cui si diceva più sopra. Leonardo invece, in una visione universale dell'arte, interpretata quale atto di conoscenza, non considera la possibilità di differenziazione tecnica e quindi espressiva tra pittura e scultura. Si può dire che per Leonardo la scultura non esiste come possibilità plastica.

Come conseguenza logica di tale metodo interpretativo, consideriamo la citazione del « parentado della Robbia » (par. 33) quale esempio riassuntivo della scultura fiorentina. Tra i pittori è Botticelli l'artista ricordato e valutato negativamente per il modo impressionistico di interpretare il paesaggio, perchè « ancora ch'esse macchie ti dieno invenzione, esse non t'insegnano finire nessun particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi » (par. 57). Qui Leonardo si esprime ancora una volta da indagatore acuto e profondo della realtà che di ogni visione fantastica e di ogni effetto decorativo vuole sia data una giustificazione scientifica di cui lamenta la mancanza come di un elemento

essenziale per la realizzazione artistica. E nei Della Robbia è invece il procedimento tecnico che implica una metodica ricerca scientifica a suscitare il plauso di Leonardo, « come ai nostri giorni si vede fare in diversi luoghi di Francia e d'Italia e massime in Firenze nel Parentado Della Robbia, i quali hanno trovato modo di condurre ogni grande opera in pittura sopra terra coperta di vetro » (par. 33). Non è il plasmarsi della forma sotto alla pressione della mano dello scultore che ha interessato e attratto Leonardo; poco si preoccupa della forma plastica, o meglio se ne occupa soltanto perchè le terrecotte robbiane sono « opera in pittura sopra terra coperta di vetro ». I Della Robbia sono così apparsi a Leonardo quali « artifices » nel classico significato e valore della parola, mentre l'« artifex » per eccellenza, Donatello, non è preso affatto in considerazione. Donatello ha, con metodo scientifico, cercato e trovato il modo di dar forma alla visione del mondo classico e della realtà contemporanea, abilmente accompagnando la forma col modellato che dimostra la maestria tecnica dell'artista; mentre i Della Robbia hanno dato forma non tanto a una visione quanto a un metodo tecnico nel quale il massimo valore è ascritto da Leonardo ai rapporti cromatici e non ai valori plastici del modellato. Sono infatti tali note cromatiche ad avvalorare, nei confronti della scultura donatelliana, l'opera dei Della Robbia, ma nello stesso tempo sono proprio questi accenti pittorici ad infirmare le possibilità plastiche robbiane e a circoscriverle a un campo decorativo dove l'espressione talora è di ostacolo alla coerenza dell'opera, sia per eccessiva levità di intonazione, sia per una intensità che oltrepassa i limiti delle possibilità ornamentali della tecnica. Nel primo caso si avverte il valore positivo dell'arte robbiana circoscritta al campo decorativo; nel secondo caso, invece, si manifesta l'aspetto negativo di tale decorativismo insufficiente a

rivelare un contenuto espressivo di conoscenza, e l'opera si risolve in una stonatura. Numerosi esempi ci offrono i Della Robbia dell'uno e dell'altro tipo; la cantoria di Santa Maria del Fiore in Firenze, ora nel Museo dell'opera del Duomo, è l'opera più significativa di Luca, dove il salmo di David trova un musicale commento nella delicata lavorazione plastica che qui raggiunge, senza ricorrere all'aiuto del colore, una trasparenza e una armonia compositiva di eccezione; la Madonna del Roseto, invece, del Museo Nazionale di Firenze, attraverso l'invetriatura, traduce la propria grazia espressiva in leziosaggine e questa contrasta con la monumentalità delle forme; i tondi del fiorentino Ospedale degli Innocenti, di Andrea, riassumono invece il carattere tipico dell'arte robbiana nella sua dolce e delicata interpretazione della realtà in forme elegantemente decorative, dove il variare del modellato viene a determinarsi attraverso il tenue graduare del colore trasparente dall'invetriatura. Quando poi tale pittoricismo non è contenuto entro questa difficile misura e non rispetta più il necessario legame con la necessaria base plastica, allora, come nell'Annunciazione della Verna di Andrea, la scultura robbiana diventa una semplice traduzione di metodi compositivi e tecnici della pittura, pur esprimendosi con mezzi inerenti anche alla scultura, ossia col rilievo.

La citazione dei Della Robbia fatta da Leonardo, non è dunque da interpretare soltanto quale dimostrazione dell'impossibilità per il Cinquecentista di valutare la scultura, ma anche quale interpretazione critica in parte consona al moderno modo di vedere l'arte robbiana. Questa appare oggi quale riflesso popolare dell'arte donatelliana, che forse non avrebbe avuto la diffusione che ebbe senza questa traduzione robbiana, che da un linguaggio dotto, dedicato alla cerchia pur vasta ma sempre circoscritta degli umanisti, seppe trarre una

parlata popolare; così le correnti si intrecciarono, la cultura umanistica penetrò tra il popolo e il popolo si elevò fino al livello degli umanisti. La realtà apparve, allora, attraverso le terrecotte robbiane, improntata a classico equilibrio ma con accenti che rendevano particolarmente evidente e sensibile ora l'intonazione idealistica ora l'intonazione realistica, smembrando l'unità mirabile della sintesi classica e donatelliana ma aprendo il varco a una maggiore comprensione del classicismo attraverso una maggiore elementarietà di composizione. L'arte robbiana non può tuttavia evitare il giudizio di frammentarismo che la critica moderna giustamente le ascrive. Leonardo, nel segnalare nei Della Robbia il procedimento tecnico e il pittoricismo, ne fissa la posizione con criteri esatti di giudizio, in quanto il valore di conoscenza che riconosce alla loro arte è di natura formale non espressiva. E lo scultore, nella visione leonardesca, non può esistere altro che in funzione del proprio procedimento tecnico, nel quale peraltro si riflette il procedimento pittorico, rimanendo lontano da ogni dato reale di conoscenza che possa comunque tradursi in espressione, in atto creativo, nella leonardesca « certezza rinata ».

Non possiamo tuttavia chiudere questa discussione relativa alla interpretazione della scultura data da Leonardo senza chiederci quale sarà stata la sua posizione nei riguardi di Donatello, lo scultore e l'artista-tipo del Quattrocento. Dopo quanto si è detto fin qui, si è naturalmente condotti a definire tale problema in termini nei quali Donatello compare non tanto come scultore quanto piuttosto come realizzatore di assoluti valori di conoscenza di fronte ai quali Leonardo non è più indotto a prendere in considerazione il procedimento tecnico di realizzazione, che viene da lui non trascurato, ma incluso nell'unità espressiva dell'opera d'arte. Nel caso invece dell'indagine di cui prima ci siamo occupati, os-

sia del rapporto e della differenza intercorrente tra pittura e scultura, era logico che il pensiero di Leonardo si fermasse su artisti che manifestarono la loro personalità e la loro interpretazione della realtà con procedimenti tecnici nei quali si prospettava la possibilità di rapporto, pur nella loro distinzione, tra pittura e scultura. È la pittura, infatti, che assomma, per Leonardo, i caratteri sostanziali dell'atto creativo, essenziale per ogni manifestazione d'arte. Che poi nell'arte di Donatello entri come motivo fondamentale l'atto creativo quale risultato di una conoscenza, ce ne persuadono tutte le opere del maestro, che dalle prime affermazioni, di intonazione classica e idealistica, alle ultime, di accento romantico e idealistico, si rivelano non soltanto opere mirabili di scultura, ma soprattutto opere d'arte. Se noi affianchiamo il David di Donatello al S. Sebastiano di Antonello da Messina, avvertiamo una forza espressiva che accomuna la statua e il quadro, e attenua per non dire annulla il divario intercorrente tra manifestazioni di tecnica diversa, quali la scultura e la pittura; mentre, se affianchiamo la Madonna del Roseto di Luca della Robbia al Tondo Bartolini di Filippo Lippi, sentiamo subito il divario fra l'una e l'altra opera che pure, dato il cromatismo robbiano e il linearismo lippesco, dovrebbero rivelare una notevole affinità. E questo avviene perchè diverso è il grado di conoscenza raggiunto nell'interpretazione della realtà dai due artisti. Nella citazione leonardesca dei Della Robbia dobbiamo dunque riconoscere una rinnovata affermazione del principio di conoscenza che Leonardo pone alla base di ogni atto creativo e quindi di ogni opera d'arte. La scultura per Leonardo è un modo tecnico di plasmare la materia, non è un modo tecnico di realizzare un contenuto conoscitivo e quindi una forma di arte: la scultura diventa mezzo espressivo soltanto quando perde i propri caratteri di plastica monumentale e si avvicina alla pittura,

ossia a quella forma espressiva che per Leonardo è rivelazione di un atto conoscitivo, una « certezza rinata ».

Ma Leonardo non ha praticato anche la scultura? Ricordiamo la sua dichiarazione: « Adoperandomi io non meno in scultura che in pittura, ed esercitando l'una e l'altra in un medesimo grado, mi pare con picciola imputazione poterne dare sentenza... » (par. 34). Già altra occasione ⁴⁾ abbiamo avuto di toccare tale argomento che qui può avere ulteriore sviluppo. Le parole di Leonardo devono essere in questo caso interpretate tenendo presente il concetto che egli ebbe dell'arte: la ricerca scientifica, alla base di ogni manifestazione dell'attività leonardesca giustifica pienamente quel « adoperandomi io non meno in scultura che in pittura »: cioè, ogni metodo espressivo era per lui oggetto di esperienza, e di ogni manifestazione umana egli doveva occuparsi in quanto era per lui il materiale necessario per esercitare la sua indagine scientifica. Ne viene di conseguenza che Leonardo dovette certo esercitare « l'una e l'altra in un medesimo grado ». Ma in tale parità non dobbiamo soltanto considerare la necessaria attività di Leonardo scultore, bensì anche la possibile unificazione stilistica che, data la tendenza essenzialmente pittorica corrispondente alla sua visione della realtà, doveva di necessità incorporare la scultura nella pittura. La frase di Leonardo, d'abitudine citata per provare l'attribuzione discussa di opere di scultura, non è da interpretare, a nostro giudizio, a tale scopo, Essa è invece una dimostrazione di coerenza critica, in accordo con la coerenza espressiva dell'arte leonardesca che ha le sue basi nell'indagine scientifica e che la pit-

4) M. L. Gengaro. Rapporti tra scultura e pittura nella seconda metà del Quattrocento. Benedetto da Maiano in « Bollettino d'arte ». Aprile 1937.

tura rivela nel realizzare l'evidenza del procedimento e dell'atto conoscitivo, risolto nell'autonomia di un atto creativo.

A chi ben consideri, peraltro, il pittoricismo leonardesco non è estraneo a valori plastici: la bottega del Verrocchio, che ospitò il giovane garzone Leonardo, era l'ambiente più adatto per facilitare tale rapporto. Chè, se l'arte di Donatello ha in sè anch'essa caratteri pittorici ⁵⁾, questi si manifestano soprattutto attraverso una tecnica preziosa da orafo più che da scultore. Invece il pittoricismo prevalente nelle opere verrocchiesche è strettamente legato a valori di plastica monumentalità e talora è anche determinato da una particolare indagine della realtà, di carattere scientifico. È tale valore scientifico che differenzia il fregio naturalistico dal Verrocchio disposto a ornamento del sarcofago bronzeo di Piero di Cosimo De Medici in San Lorenzo di Firenze, e il motivo ornamentale che il Ghiberti sistemò intorno alle sue porte del Battistero fiorentino, e che pure si compone di elementi offerti dalla natura e liberamente ordinati. Il fregio del Verrocchio raggiunge un mirabile effetto ornamentale attraverso il gioco del chiaroscuro, che porta le forme a immergersi nell'atmosfera, attenuando il plasticismo di quelle e accentuando la trasparenza di questa; mentre il motivo rivela una completa adesione al modello offerto dalla realtà, che ha trovato nella scultura una possibilità di vivere al di là dei limiti del tempo: il rapporto leonardesco scultura-natura nei riguardi della realizzazione pittorica è già in atto. Il fregio ideato dal Ghiberti a completare l'inquadratura dei bronzei battenti delle sue porte, invece, dà una giustapposizione di motivi che, nella loro aderenza alla realtà naturalistica, dimostrano una ricerca formale più

5) S. Bottari. Sulla formazione artistica di Leonardo, in « Emporium ». Maggio 1939.

che interpretativa e tanto meno scientifica, per cui il tono espressivo viene a risolversi in un armonico effetto ornamentale lontano dalla autonomia del motivo verrocchiesco: il significato lirico dell'opera del Verrocchio è proprio riassunto da quel cespo di fronde abbarbicate a un sarcofago, quasi a rappresentare il legame ideale tra il mondo sensibile e il mondo sovrannaturale, in una comunione diretta tra natura e spirito. E la forma è in tutto aderente a tale volontà espressiva, col suo intenso chiaroscuro che, nello stesso tempo, accentua il plasticismo delle masse e imprime loro un movimento che è battito di vita. Il Ghiberti si vale invece del tocco prezioso della tecnica di oreficeria, che lo accomuna, pur nel divario, all'orafo Verrocchio, per individuare i diversi motivi che la fantasia gli suggerisce e per fermarsi in armoniosi ritmi ornamentali che alla fonte di ispirazione naturalistica impongono di irrigidirsi e fissarsi per l'eternità.

Il David del Verrocchio ora al Bargello, è poi un'altra interessante esemplificazione degli eventuali rapporti tra il Verrocchio e Leonardo che, non tanto per lo scolaro quanto per il maestro, furono molto più efficaci di quello che la critica è solita ammettere ⁶⁾. È tradizione vasariana il vedere nel maestro di Leonardo soltanto un artista colpito nel suo amor proprio di necessaria prevalenza nei confronti dello scolaro: il Verrocchio si sarebbe rifiutato di proseguire nel cammino intrapreso nel campo della pittura dal momento che avvertì, nello scolaro giovinetto, la possibilità di suggerire altri orientamenti, diversi da quelli che sino allora si erano prospettati attraverso la sua bottega, e di natura più universale. La testa dell'Angelo di Leonardo, a lui affidata dal maestro perchè la composizione del Battesimo alla quale attendeva avesse compimento, di-

6) Vedi l'articolo citato di S. Bottari.

mostra nel tenue graduare dei toni, una vibrazione formale che, con maggiore intensità della plastica definizione dello stile verrocchiesco, rivela il profondo e intimo significato umano e divino del tema; e non possiamo dire che la testa del David, modellato in bronzo dal Verrocchio, sia estranea a tale orientamento stilistico. È un luogo comune della storia dell'arte il confronto tra le varie interpretazioni date, dal Quattrocento al Seicento, alla figura biblica di David. Donatello, Verrocchio, Michelangelo, Bernini, ne hanno dato quattro diverse versioni nelle quali confluiscono quattro diverse visioni individuali della realtà e quattro diverse fasi storiche, riassunte rispettivamente in corrispondenti valori stilistici. Se a queste interpretazioni plastiche affianchiamo una delle opere più plastiche di Leonardo, e che anche per tale ragione è da molti tolta dal numero delle opere sue, vogliamo qui alludere al S. Giovanni del Louvre, avvertiamo che è il David del Verrocchio che meglio regge il paragone, sia per quello che si riferisce all'espressione misteriosa, sia per il rapporto chiaroscurale delle forme. Nel volto del David del Verrocchio si nota infatti quella enigmatica rivelazione di un contenuto emotivo, risultante da quel contraddittorio complesso di aspirazioni proprie dell'animo umano, tanto più manifeste a contatto di una realtà ideale, che è tipica dell'arte di Leonardo pur con le sue basi rigorosamente scientifiche. E tale espressione non deriva dall'enigmatico sorriso che fa vibrare le labbra delle figure di Leonardo e tremola anche tra quelle del David del Verrocchio: come già si è osservato per la Gioconda, anche in questo caso, sono proprio i rapporti chiaroscurali a proiettare la forma nello spazio, a imprimerle movimento, a risolvere, anche in questo campo della plastica, una pura espressione pittorica. Il David appartiene a un periodo avanzato dell'attività del Verrocchio, quando da tempo Leonardo era uscito

dalla sua bottega: questa tuttavia ne conservava la traccia al punto da rifletterne l'arte proprio con quei mezzi scultorei che Leonardo stesso in teoria rinnegò. Se dunque l'opera pittorica del Verrocchio può indicare una opposizione tra maestro e scolaro, l'opera sua plastica si manifesta orientata verso quel miraggio della pura espressione che assomma le direttive dell'arte moderna iniziata da Leonardo e da lui riassunta nella pittura.

Leonardo infatti, anche quando si occupa di problemi che sembrano estranei al campo strettamente pittorico, ha sempre di mira la pittura, forma d'arte che come già si è notato, meglio definisce per lui il valore creativo dell'arte. Non è a dire però, che come Leonardo ebbe ad occuparsi di scultura, non abbia dato l'opera sua anche nel campo architettonico nonostante oggi si tenda col Venturi ⁷⁾, per un criterio espansionistico, ad allargare troppo la cerchia d'azione di Leonardo architetto, riferendo a lui edifici, come l'abside del Duomo di Como, ad esempio, che, di ispirazione bramantesca, accentuano quel carattere scenografico e quindi pittorico dell'abside della Chiesa delle Grazie di Milano, nella quale si risolve un problema di pura statica architettonica. Come nel caso particolare dei Della Robbia era il motivo tecnico a interessare lo spirito di scienziato che è costitutivo in Leonardo artista, così, nell'ambito vasto dell'arte del costruire, i problemi dell'equilibrio dovevano attrarre al massimo una mente come quella di Leonardo, in questo caso indotto a cercare l'accordo tra la necessaria staticità dell'architettura e la sua visione pittorica basata sul movimento. Non è dunque soltanto un rapporto generico quello al quale si è accennato tra Bramante e Leonardo, nè è

7) A. Venturi. Storia dell'arte italiana: Architettura del Cinquecento. Vol. XI. Parte I. Milano, 1938.

dovuto soltanto al fatto che, proprio nel periodo di attività bramantesca a Milano, la corte di Ludovico il Moro ospitava Leonardo. Fu Bramante ad affermare nell'architettura quattrocentesca, avviata nella seconda metà del secolo xv a particolari affermazioni di monumentalità, quel nuovo tema del movimento che già Leon Battista Alberti, con la sua visione precorritrice dei tempi, aveva prospettato anche in Lombardia durante la sua attività mantovana alla corte dei Gonzaga intorno al 1470. Lo stile bramantesco associa infatti il potenziamento dei caratteri quattrocenteschi di monumentale stabilità e l'affermazione dei nuovi caratteri cinquecenteschi di scenografia, ossia di movimento e pittoricismo. E distinguiamo questi due valori nel carattere scenografico perchè uno indica rapporto di forma in equilibrio, l'altro rapporto chiaroscurale di motivi che possono anche non coincidere con quelli che determinano la stabilità dell'edificio. Era naturale che la ricerca di Leonardo si rivolgesse alla fusione in una compiuta unità stilistica di questi due modi di intendere e di realizzare il tema cinquecentesco del movimento, che lo aveva condotto ad annullare il valore plastico della scultura e a potenziare la pittura nella sua possibilità di suggerire, con mezzi indeterminati di rapporti cromatici, la consistenza delle masse e dello spazio in reciproco movimento. « Ma la deità della scienza della pittura considera le opere così umane come divine, le quali sono terminate dalle loro superficie, cioè linee de' termini de' corpi, con le quali ella comanda allo scultore la perfezione delle sue statue. Questa col suo principio, cioè il disegno, insegna allo architetto a fare che il suo edificio si renda grato all'occhio » (par. 19). Questa citazione in tutto esauriente per quanto si riferisce alla scultura che anche nella statuaria è subordinata alla pittura, nel toccare il problema della architettura non dimostra una totale adesione del pensiero di Leonardo

alla nuova forma d'arte alla quale accenna unificandola con la pittura per la comune base disegnativa. E però Leonardo realizzò tale sua interpretazione dell'architettura in quanto la sua produzione più valida anche nell'ambito architettonico è assommata nei disegni. Questi, in ispecie i fogli di Windsor, ci presentano numerosi schizzi di monumentali edifici religiosi a pianta centrale, dove questo motivo è abilmente variato in modo da rendere tale uniformità « grata all'occhio ».

È la pianta centrale che riassume, nel Cinquecento, le innovazioni stilistiche espresse in edifici religiosi: e tale motivo, interpretato come effetto scenografico di accentramento, si manifesta anche nelle costruzioni civili del tempo. Ma Leonardo dimostra tale preferenza non tanto per ragione di evoluzione di forme architettoniche, quanto piuttosto perchè negli edifici a pianta centrale vede possibilità di soluzioni pittoriche. L'occhio gradisce più le forme che non si oppongono recisamente allo spazio circostante, che quelle nettamente distinte da esso, e così ai profili laminari delle costruzioni quattrocentesche Leonardo sostituisce il morbido flettersi delle masse che compone, con le monumentali forme architettoniche, uno scenografico effetto di movimento. Ma come per la scultura Leonardo considera, pur nella subordinazione all'effetto pittorico, il carattere plastico della tecnica, così per l'architettura è al disegno che riconosce il valore sostanziale nella determinazione della forma e quindi anche dell'effetto scenografico di pittoricismo e di movimento; l'arte della scenografia, nel suo tipico carattere pittorico e architettonico, è da Leonardo chiaramente preannunciata.

IV.

LA PITTURA

«; della qual pittura i suoi scientifici e veri principii prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e che cosa è ombra primitiva ed ombra derivativa, e che cosa è lume, cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete,... » (par. 29). Così Leonardo fissa i termini entro i quali la « scienza della pittura » si manifesta, componendo quella « proporzione armonica » nella quale si accordano « invenzione e misura » (par. 21-27). Fino ad ora abbiamo considerato la pittura quale equivalente per Leonardo della realizzazione artistica, nel suo carattere essenziale di atto creativo dello spirito umano, frutto di conoscenza: la precedente citazione, invece, ci introduce nell'ambito della pittura, intesa quale aspetto particolare del più complesso problema estetico; ma secondo il metodo scientifico leonardesco che ha portato ad asserire « la pittura è inimitabile, però è scienza » (par. 4), tale indagine formale non deve escludere la possibilità di affermazioni estetiche, come le interpretazioni estetiche non hanno affatto precluso l'approfondimento del problema formale della pittura cinquecentesca. Siamo lontani da quella geometrica visione albertiana riassunta nella « piramide visiva » che fissa la base architettonica della pittura quattrocentesca, dove

le forme, modellate plasticamente, compongono, nello spazio così determinato, la visione pittorica. Se Leon Battista Alberti è stato da noi definito ¹⁾ quale precursore di orientamenti artistici di età successive, nel campo limitato della pittura non possiamo dire che il suo pensiero raggiunga l'ampiezza di orizzonte di Leonardo, pur riassumendo le direttive del gusto che da Masaccio conducono a Piero della Francesca.

Il concetto di « corpo ombroso » subito ci introduce nell'intimo della visione pittorica di Leonardo e del Cinquecento: il valore di « forma » per assoluta concordia di critica è corrispondente alle affermazioni d'arte fiorentina, di architettura, scultura, pittura, del Quattrocento, ed è determinato dalla sintesi di massa e di luce risolte nella stabilità architettonica, nella monumentalità plastica, nella spazialità pittorica. Di qui deriva la reciproca rispondenza, di classica tradizione, di architettura, scultura e pittura nell'età umanistica quattrocentesca. Nel porre quale primo termine della sua visione pittorica, il corpo ombroso, Leonardo si allontana dalla fase storica che lo ha preceduto e che in parte ha determinato il formarsi della sua personalità e della sua visione dell'arte, dalle quali dipende l'orientamento del gusto cinquecentesco. La forma non sintetizza più per Leonardo la realtà della creazione artistica, forma che riassumeva anche gli effetti spaziali in quanto questi erano determinati dalla massa risolta nella luce. Alla forma si ascrive bensì un valore determinante, ma in quanto si considera elemento dal quale dipende « l'ombra », per cui l'atmosfera non assume quel carattere di architettonicità o di plasticismo che ci offre la visione pittorica del Quattrocento; essa raggiunge quell'effetto di vibrazione che conferisce alla pittura la facoltà di esprimere il potere creativo del-

1) M. L. Gengaro. Leon Battista Alberti. Op. cit.

l'animo umano col suggerire dei valori in assoluta antitesi coi mezzi tecnici pittorici e vicini quindi al mistero del perenne rinnovarsi della natura che dalla morte suscita di nuovo la vita. Già la pittura quattrocentesca, con la sua mirabile veduta prospettica, aveva annullato la realtà fisica della superficie sulla quale l'artista ferma la sua visione; ora Leonardo, e con lui l'arte cinquecentesca, annulla anche la staticità della inerte superficie e realizza l'idea del moto. Questo si sprigiona dalla forma e non è circoscritto alla forma, mentre la staticità della pittura quattrocentesca è inerente alla forma e si accentra nella forma. Il Cenacolo di Andrea del Castagno in Sant'Apollonia di Firenze e il Cenacolo di Leonardo alle Grazie di Milano sono tra le opere più rappresentative di queste due tendenze del gusto e della pittura rinascimentali del secolo xv, l'una documento della fase umanistica, l'altra della fase propriamente rinascimentale. Nella prima interpretazione, lo spazio è circoscritto dalle forme che lo determinano con la propria monumentale stasi accompagnata da uniformità nelle intonazioni cromatiche; nella seconda, le forme si espandono nello spazio che propaga il moto suscitato non tanto dal movimento delle masse quanto dalla indeterminatezza dei toni cromatici che creano la forma. Alla staticità architettonica di forme plastiche create con mezzi tecnici pittorici, si contrappone il movimento scenografico di forme che realizzano una pura visione pittorica: alla « piramide visiva » albertiana si è sostituito « il corpo ombroso » leonardesco.

Ma non esiste per Leonardo soltanto un'ombra determinata da un corpo, esiste bensì anche l'ombra come sostanza, nella quale si distingue una realtà diversa dal « lume », sebbene nella luce si avverta la fusione di ombra e di lume. Si può quasi arrivare a una inversione di termini: per il quattrocentista è la luce che genera l'ombra, per il cinquecentista che fa capo a Leonardo

è l'ombra a generare la luce, intesa questa più come riflesso che come emanazione diretta. È tale carattere di « riflesso » che ha indotto, anche ultimamente, la critica a interpretare tale modo di vedere la realtà e di esprimerne pittoricamente il significato, con la moderna definizione di « luminismo » contrapponendolo all'« impressionismo »²⁾. Già abbiamo chiarito³⁾ la nostra posizione nei riguardi del concetto Leonardesco di « macchia » che prospetta una forma di impressionismo diverso da quello moderno e anche da quello di classica origine: ora anche a proposito del luminismo leonardesco bisogna guardarsi dal voler forzare concetti e parole a esprimere più di quanto in realtà corrisponde al pensiero che li ha generati. Non dimentichiamo il procedimento di indagine scientifica che è alla base dell'arte leonardesca, per cui anche se si può parlare di « luminismo » non si deve dare a tale metodo pittorico il significato che assumerà sulla base dell'arte seicentesca in generale e del Caravaggio in particolare. Passando in rassegna le successive fasi dell'evoluzione del gusto pittorico dal Medioevo in avanti, avviene talora di ritrovare, a distanza considerevole di tempo, delle manifestazioni in apparenza analoghe: nel caso degli effetti luministici che ci interessano ora, ne rintracciamo una prima affermazione in Agnolo Gaddi, che compose la scena dell'Apparizione dell'Angelo ai Pastori in Santa Croce di Firenze su tale tema pittorico; e poi ecco Piero della Francesca col Sogno di Costantino in San Francesco di Arezzo; e poi Leonardo. Ma si tratta di analogia e non di identità reciproca, tanto meno poi di identità con le tipiche affermazioni di tale sistema preannunciate da Tintoretto, dai bresciani con a capo il Savoldo, e pienamente risolte dal Caravaggio.

2) S. Bottari. Op. cit.

3) Vedi pagina 17 e segg.

Per comprendere la differenza di metodo pittorico tra gli esempi citati, dobbiamo ben considerare che in ogni compiuta realizzazione d'arte la tecnica ha un significato espressivo non soltanto formale, e l'espressione ha una manifestazione tecnica, in quanto la base comune è conoscenza ⁴⁾: così, il procedimento conoscitivo proprio dell'arte primitiva è la causa che ha determinato in Agnolo Gaddi quella ricerca luministica che vuol significare il carattere miracoloso della rivelazione e tende a definire il valore surreale di un fatto il cui tema fondamentale è l'uomo, pur nel suo contatto col divino; il rapporto cromatico è dunque giustapposizione di toni, secondo la elementarietà della cromia primitiva, peraltro in tutto aderente alla massima semplificazione figurativa e interpretativa propria del tempo. Il procedimento conoscitivo dell'Umanesimo è invece il substrato del luminismo pierfrancescano che, nella sua aspirazione a idealizzare universalizzando la realtà, si vale di una contrapposizione cromatica per fermare e rendere manifesta l'indeterminatezza e inconsistenza di un sogno che acquista in tal modo la massima evidenza; tale complessa interpretazione si riflette nella tavolozza di Piero che rivela un ben altrimenti elaborato studio dei rapporti cromatici a confronto della tecnica primitiva. Nei due casi, peraltro, si è raggiunto il rispettivo scopo nel modo più assoluto, per cui non si deve certo parlare di progresso nei riguardi delle affermazioni luministiche. Dalla luce muove la visione di Piero della Francesca, anche nell'effetto di luminismo di cui si è ora fatto cenno: dall'ombra muove invece la visione luministica di Leonardo che si vuol scorgere a cominciare dalla giovanile Adorazione degli Uffizi di Firenze sino al tardo e dubbio S. Giovanni del Louvre. In comu-

4) Vedi pagina 29.

ne con Piero della Francesca ha Leonardo la ricerca scientifica, svolta però da Piero nell'ambito circoscritto della tecnica pittorica e da Leonardo estesa a tutta la realtà: ne risulta, nel caso dell'arte di Piero, una rispondenza con la realtà considerata sotto un particolare aspetto, mentre nel caso di Leonardo si ha una molteplicità di valori tra loro anche contrastanti. Nelle successive manifestazioni della tecnica luministica entra, invece, un nuovo elemento, che vale a differenziare e a definire il significato tipico di tale mezzo creativo quale assoluta forma d'arte: non si tratta più di astrazione idealistica pura o di coerenza scientifica, bensì di approfondita indagine realistica ma con effetto fantastico. La Santa Maria Egiziaca a San Rocco in Venezia del Tintoretto, il Tobiolo alla Galleria Borghese in Roma del Savoldo, le tele di San Luigi dei Francesi in Roma del Caravaggio, sono altrettante tappe nella ricerca di esprimere il significato della realtà con la massima evidenza in modo da raggiungere anche, nello stesso tempo, un effetto fantastico che si sprigiona appunto dalla evidenza pittorica della realtà. Se dunque con la definizione di luminismo ascritta all'arte di Leonardo si vuol indicare la tecnica propria della pittura seicentesca, si cade in un grave errore interpretativo tanto dell'arte leonardesca quanto dell'arte caravaggesca. Se, invece, con tale valutazione si vuol porre in luce il puro pittoricismo della visione leonardesca, pur nella sua logica coerenza scientifica, si può anche aderire a tale interpretazione.

Nelle tele di San Luigi dei Francesi in Roma cui si è accennato, la vita di San Matteo è interpretata nelle sue fasi più drammatiche e profondamente umane; ma gli improvvisi riflessi di luce che sottolineano questo o quel particolare, lasciando illogicamente in ombra altre parti delle composizioni, nel mentre accentuano la immediatezza dell'adesione al significato reale del tema,

ne rivelano anche il carattere di visione, frutto di fantasia non di indagine scientifica della realtà. La Vocazione di San Matteo è, tra le scene interpretate dal Caravaggio, una di quelle più rappresentative della sua arte, nella quale tema e tecnica risolvono quel binomio composto di valori reali e di valori ideali che è alla base di ogni atto creativo. Il soggetto già li associa nel rivelare il fatto miracoloso della Vocazione di San Matteo in un ambiente compenetrato della più immediata realtà: un locale oscuro accoglie alcune figure di gabellieri sedute attorno a un tavolo in parte illuminato da riflessi di luce che penetrano nella composizione con provenienza dal di fuori del quadro, mentre una finestrella nel fondo è del tutto estranea a qualsiasi fonte luminosa. Riflessi di luce di particolare intensità circondano due figure che avanzano da destra alle quali è collegato il significato surreale e al tempo stesso storico dell'avvenimento. La tecnica luministica qui si manifesta nell'alternativa dei tocchi di luce che non obbediscono a leggi di logica e scientifica diffusione ma si avvicinano a seconda della visione pittorica dell'artista; questi crea leggi cromatiche, formali, compositive, non ricorre a mezzi espressivi extra-pittorici, nè di natura culturale nè di natura fisica, e tali leggi pittoriche si accordano con la necessaria realtà della rappresentazione ma al tempo stesso ne determinano il carattere di visione autonoma. Nè si tratta di una forma d'arte che possa essere definita anticlassica, in quanto tale alternativa luminosa è possibile soltanto se l'artista « conosce » la realtà nella sua apparenza esteriore e nella sua essenza, se, in altri termini, fonda la sua visione formale sulla classica proporzione e sul significato ideale della realtà, valori sostanziali di ogni manifestazione d'arte che possa definirsi « classica ». L'autonomia della realizzazione artistica caravaggesca ne potenzia dunque il carattere pittorico, e, da questo punto di vista, se a tale valore si

conferisce la denominazione di luminismo, analogamente si può parlare di luminismo per Leonardo; ma siamo ben lontani dalla identità. Anche il presupposto di conoscenza, nel caso di Leonardo è naturalistico, nel caso di Caravaggio è formalistico, e alla gradazione logica di ombra propria dello sfumato leonardesco si contrappongono i multipli riflessi di luce del luminismo caravaggesco. Nel definire dunque « lume » la luce, Leonardo intende differenziare il suo modo di vedere pittoricamente la realtà a confronto dei quattrocentisti e in tale differenziazione si avvicina certamente a Caravaggio perchè come quest'ultimo pone la fonte luminosa al di fuori della composizione sulla quale agisce un riflesso di luce; ma Leonardo, non dimentichiamolo, anche in questo caso è un artista del Rinascimento e come tale grandeggia quale innovatore e iniziatore dell'età moderna, per cui alla base del luminismo leonardesco c'è una rigorosa logicità di metodo che corrisponde alla tendenza scientifica della sua mente, mentre alla base del luminismo caravaggesco c'è una piena adesione al valore fantastico dell'arte non soltanto quale molteplicità ma anche quale libertà da leggi estranee a quelle che regolano l'autonomia delle singole opere d'arte.

Che Leonardo sia legato indissolubilmente al Rinascimento, e al Rinascimento quale si esprime nel campo delle arti spaziali in Toscana, è chiarito dall'inclusione nel lume non soltanto di tenebre, luce, colore, ma di « corpo ». Gli elementi che abbiamo ora esaminato ci hanno condotto a parlare del Caravaggio; questo motivo definito « corpo » ci riconduce invece alla tradizione che ha origine con Giotto e che i quattrocentisti toscani, da Masaccio a Piero della Francesca, hanno confermato. In Giotto, tale plasticismo è scomposto in disegno e colore, da Masaccio a Piero invece il « corpo » riassume nella luce i due elementi. Le macchie chiaro-

scurate di Masaccio modellano la forma e al tempo stesso determinano la spazialità della composizione; la cromia di Piero, che distende i suoi colori in superfici nettamente delimitate dalla differenza cromatica ma accordate dalla intensità analoga dei colori stessi, compone una geometrica monumentalità formale che riassume in sé la spazialità compositiva. E così il « lume » del Caravaggio, invece, suggerisce la forma senza determinarla: esempio significativo tra tutti la Madonna dei Pellegrini in Sant'Agostino di Roma, dove l'apparizione della Vergine ai due vecchi inginocchiati assume la massima evidenza di « visione » proprio per quel lampeggiare di luci che ne rischiarano qua e là l'altissima figura, tutta costruita senza che si possa dire determinata nelle sue parti. Vaste zone dei drappaggi che avvolgono l'immagine della Vergine sono uniformate al tono cupo del fondo, sono « fondo », e così pure alcuni particolari della figura stessa. Eppure essa emerge dall'ombra in tutta la sua divina umanità che ancora una volta acquista la massima evidenza proprio attraverso l'autonomia di un atto creativo risolto in pittura.

Ripetutamente Leonardo osserva « E se tu scriverai la figura di alcuni dèi, non sarà tale scrittura nella medesima venerazione che la idea dipinta » (par. 21) per cui « Adunque pare ch'essa idea ami tal pittura » (par. 4); ma dopo quanto si è detto non è tanto nel tema dove si deve far consistere per Leonardo il valore della rappresentazione del divino, quanto nel modo di rappresentare pittoricamente tale tema. Ed è l'autonomia riconosciuta alla pittura a confronto delle altre arti che lo conduce a tali considerazioni in parte estranee alla sua tendenza razionale e scientifica, autonomia che conferisce alle opere del Caravaggio quel carattere ideale che si vorrebbe da taluni estraneo alle possibilità espressive di questo grande maestro del nostro Seicento.

L'idea di Dio assomma necessariamente per Leonardo il valore e la possibilità dell'atto creativo di cui nella manifestazione pittorica si ha la massima realizzazione per quel coesistere di valori indeterminati fatti non di sostanze tangibili ma di rapporti che annullano gli unici caratteri fisici della pittura, ossia le superfici di parete, tavola, tela e la materia cromatica. Il rapporto cromatico, non i colori nella loro rispettiva realtà fisica, e tanto meno la superficie di base alla composizione, crea lo stile leonardesco che dà inizio a quella interpretazione della pittura come « arte pura » attraverso la quale si raggiunge l'età moderna. Caravaggio è una ulteriore tappa di questo cammino che nella determinazione della particolare fase storica alla quale appartiene non porta a concludere per un superamento della posizione leonardesca nè per una mancanza di completezza nei riguardi della moderna evoluzione del gusto; Leonardo alla minore libertà espressiva a confronto del Caravaggio, contrappone una logica costruzione formale; il Caravaggio accentua l'autonomia pittorica temperando il razionalismo rinascimentale; l'arte moderna riafferma un razionalismo di natura diversa da quello della tendenza leonardesca, di intonazione formale più che naturalistica, e tutti e tre questi orientamenti del gusto affermano, nell'autonomia dell'arte, la propria autonomia.

Ma per poter ascrivere al concetto leonardesco di « corpo » un assoluto valore quattrocentesco bisogna trascurare altri motivi che vengono da Leonardo inclusi nel tema « lume », quali « remozione, propinquità, moto e quiete »: sono questi che fissano il carattere cinquecentesco della tendenza pittorica proposta e affermata da Leonardo, mentre il luminismo lo porta a contatto con gli sviluppi barocchi e il formalismo con quelli quattrocenteschi. Il movimento, nel quale rientrano la « remozione » e la « propinquità », soprattutto nei riguardi

dell'arte leonardesca, è infatti il tema dell'arte del secolo XVI, nelle sue diverse manifestazioni architettoniche, plastiche, pittoriche, di cui si sono dati numerosi esempi. Ma non si tratta del movimento quale venne realizzato da Michelangelo in quanto non dimentichiamo che tale ritmo è, nella citazione di Leonardo, incluso nel lume, ossia in quella forza che sprigiona pittoricamente il moto nello spazio, generandolo dal rapporto tra « remozione » e « propinquità ». Ed è lo sfumato ad attenuare i netti distacchi tra le forme e i piani, e a suscitare quel ritmo di compenetrazione che è movimento e ancor più intenso di quello legato esclusivamente alla forma, perchè si propaga nel reciproco rapporto di forma e spazio.

Su tali concetti di « remozione » e « propinquità » insisterà ancora dicendo: « La scienza della pittura si estende in tutti i colori delle superficie e figure dei corpi da quelle vestite, ed alle loro propinquità e remozioni con i debiti gradi di diminuzioni secondo i gradi delle distanze; e questa scienza è madre della prospettiva, cioè linee visuali. La qual prospettiva si divide in tre parti, e di queste la prima contiene solamente i lineamenti de' corpi; la seconda tratta della diminuzione de' colori nelle diverse distanze; la terza della perdita della congiunzione de' corpi in varie distanze » (par. 44). È questo un brano del Trattato della Pittura di grande interesse, non soltanto perchè riafferma il valore essenziale del rapporto di « propinquità » e « remozione » tra i « corpi », ma anche perchè riconduce a quella « prospettiva » che è stata la base della pittura quattrocentesca, interpretandola come affermazione diversa di valore. L'albertiana « piramide visiva » comprendeva la « circoscrizione » il « componimento » il « ricevimento dei lumi »: soltanto il primo termine coincide nel significato con la valutazione della prospettiva data da Leonardo e pone alla base della vi-

sione pittorica la forma, che peraltro è attenuata dalle successive fasi nel determinarsi della visione. E mentre nella interpretazione albertiana i diversi motivi sono nettamente distinti, in quella leonardesca si avverte la possibilità di rapporto tra la « diminuzione de' colori » e la « perdita della congiunzione » in quanto l'una e l'altra espressione mirano a realizzare pittoricamente il nuovo modo di vedere e di sentire degli artisti del Cinquecento che alla costruzione e monumentalità formale quattrocentesca associano il movimento su basi pittoriche: l'architettonicità della pittura del primo Rinascimento cede a un assoluto pittoricismo, e come il carattere architettonico in pittura comporta distinzione di piani plasticamente determinati con tecnica pittorica, così il carattere pittorico della pittura comporta una compenetrazione di forma e di spazio; di qui la comune base formale della visione quattrocentesca e della visione cinquecentesca, pur nettamente distinte, che le due interpretazioni critiche della pittura date dall'Alberti e da Leonardo realizzano compiutamente.

Tale principio formale che accomuna gli orientamenti del gusto del secolo xv e quelli del secolo xvi, è dunque da considerare quale indizio del valore rinascimentale e classico dell'arte del Cinquecento, nel mentre permette, nella sua differenziazione dal Quattrocento al Cinquecento, di avvertire, nel secolo xvi, un chiaro preannuncio di modi espressivi moderni. Alla « forma » si è data la massima importanza nell'età greca, ascrivendole un significato ideale; e nel variare delle interpretazioni tecniche di questa « forma » si riflettono, in seguito, le diverse aspirazioni delle genti che oscillano tra la realtà fenomenica e la realtà assoluta: la forma delineata si modifica in forma chiaroscurata nell'ellenismo, in forma spaziale nell'età romana, con una maggiore adesione alla realtà natura-

listica a confronto della interpretazione greca; ma è sempre la « forma » che costituisce il valore ideale dell'arte greca e il valore reale dell'arte ellenistico-romana, e nella « forma » consiste il valore creativo della pittura, per cui in tutti i tempi e in tutte le manifestazioni d'arte è su questo elemento che si fonda lo « stile »; è attraverso questo elemento che si esprime la energia creativa dell'individuo. Non è dunque nel semplice valore di « forma » genericamente definito, che si deve far consistere il carattere cinquecentesco e rinascimentale della visione pittorica leonardesca; ma dobbiamo vedere come tale « forma » è interpretata per determinare il significato, che pure, nella sua aderenza alla tradizione classica, deve chiarire anche gli sviluppi moderni del classicismo.

Leonardo si propone infatti il problema: « Qual'è il primo obietto intenzionale del pittore »; e asserisce che « La prima intenzione del pittore è fare che una superficie piana si dimostri un corpo rilevato e spiccato da esso piano..., e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce dalle ombre e dai lumi, o vuoi dire chiaro e scuro. Adunque chi fugge le ombre fugge la gloria dell'arte appresso i nobili ingegni, e l'acquista appresso l'ignorante volgo, il quale nulla più desidera che bellezza di colori, dimenticando al tutto la bellezza e meraviglia nel dimostrare di rilievo la cosa piana » (par. 406). E ripetutamente aveva asserito « ... quella parte, di che la pittura è tenuta arte eccellente, cioè del far rilevare quel ch'è nulla in rilievo » (par. 56); ma aveva anche insistito sulle « linee », sempre però intendendo per linea la « forma », non soltanto il disegno linearistico: « Dividesi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura dei corpi e loro particole; la seconda è il colore contenuto da essi termini » (par. 108). Ed è tale valore di « forma »

che conduce Leonardo ad apparenti contraddizioni quando, nella ricerca se si debba dare la prevalenza ai « lumi ed ombre de' corpi » od ai « loro lineamenti », asserisce: « I termini de' corpi sono di maggior discorso ed ingegno che le ombre ed i lumi » (par. 118); e così pure per quello che si riferisce al « movimento creato dagli accidenti diversi degli animali » e alle « loro ombre e lumi », secondarie rispetto al movimento; ma infine il rapporto « bellezza di colore » e « gran rilievo » nel quale si afferma la prevalenza del rilievo, giustifica questa apparente contraddizione di termini e non di pensiero, dichiarando che il valore della pittura è il costruire forme pittoriche, non semplici effetti pittorici decorativi, per cui ombre, lumi, movimenti, colori, hanno valore se conducono a realizzare con maggiore evidenza la « forma ». A ben considerare poi, si comprende come Leonardo dovesse ascrivere la massima importanza all'« ombra » quale elemento che può coesistere con la « forma » e che nello stesso tempo può realizzare il più assoluto valore pittorico nella sua indeterminatezza cromatica e formale; è tale indeterminatezza che permette anche di associare alla « forma » in questo modo realizzata, il movimento. L'equilibrato rapporto di ombra e luce, genera il chiaroscuro di cui si valsero i pittori del Quattrocento per fermare le loro visioni architettoniche di forme plastiche energicamente sbalzate: Masaccio è stato il tipico assertore di tale metodo pittorico che, attraverso la sua profonda sensibilità di artista e di uomo del Quattrocento, divenne espressione stilistica. E se nel paragrafo 46 più sopra riportato, Leonardo sembra aderire a tale modo di esprimersi, l'aggiunta riguardante « le ombre », dichiara il nuovo orientamento della tecnica e della espressione pittorica. Un intero libro del Trattato leonardesco è dedicato all'« ombra », nei suoi rapporti col « lume » quali

fattori determinanti della prospettiva: e anche tenendo presente che tale ordine nella successione del pensiero leonardesco è probabilmente da ascrivere al raccogli-tore delle note, da Leonardo forse scritte per comporre un giorno un'opera organica, l'insistenza del pensiero leonardesco intorno al problema dell'ombra deve essere sottolineata, soprattutto in rapporto alla determinazione del valore formale. Se di fronte al problema del valore decorativo e costruttivo della pittura, Leonardo, per dare netta prevalenza a quest'ultimo, afferma la necessità formale e plastica della pittura, di fronte alla forma pittorica asserisce invece, con l'apparente contraddizione di cui si è prima accennato, che « di molto maggiore investigazione e speculazione sono le ombre nella pittura che i loro lineamenti » (par. 407). A questo proposito vale la pena di fermarci un momento a considerare la valutazione data da Leonardo dell'arte greco-romana: ne parla a proposito « Del modo di vestire le figure »: « osserva il decoro con che tu vesti le figure secondo i loro gradi e le loro età; e soprattutto che i panni non occupino il movimento cioè le membra, e che le dette membra non sieno tagliate dalle pieghe, nè dalle ombre de' panni. Ed imita quanto puoi i Greci e i Latini col modo dello scoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro i panni » (par. 521). La fidiaca Nike di Paionios e la più tarda e già ellenistica Nike di Samotracia sembra siano state considerate da Leonardo quali esempi fondamentali per la realizzazione dell'ideale pittorresco del Cinquecento su basi classiche: le parole sopra citate riecheggiano il ritmo plastico e pittorresco ad un tempo di quelle due opere che, nonostante non siano i massimi esemplari di quello che è stata la grande arte greco-ellenistica, pure hanno acquistato la massima popolarità in virtù del « modo dello scoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di

loro i panni ». Il potenziamento plastico della forma è ottenuto col movimento e col rapporto di ombra e luce determinato dall'alternarsi dei piani e delle linee del drappeggio: il valore scultoreo è dunque accentuato dal pittoresco modellato della forma nella tradizione classica, e Leonardo, nella sua interpretazione della pittura, ne definisce il valore pittorico su basi plastiche riassunte nell'ideale formale proprio del Rinascimento. Come non vi è contraddizione di termini nel plasticismo pittorico della tradizione classica, così non vi è dunque contraddizione nel pittoricismo plastico di Leonardo. È poi assai significativo che tale riferimento leonardesco, del tutto generico, si adatti esattamente alle due opere citate; in quanto questo sta a dimostrare come la tendenza umanistica, che aveva ricondotto gli artisti allo studio della tradizione in base alle opere d'arte direttamente considerate negli esemplari classici, sia ripresa anche da Leonardo, il quale, nel porsi immediatamente di fronte ai modelli classici, ne fissa i caratteri fondamentali che oggi noi possiamo riferire a date opere, probabilmente non studiate direttamente dall'artista del Rinascimento ma da lui individuate attraverso i valori essenziali dell'arte classica osservati in alcuni esemplari di quelle età lontane. È il procedimento inverso a quello da Leonardo attuato nella sua interpretazione teorica della pittura, dove dal problema singolo della scienza pittorica si viene al ben più vasto campo dell'arte in generale: nel caso sopra considerato, invece, dalla definizione generica della scultura dei Greci e dei Latini, si giunge alla precisa individuazione di due opere classiche.

Tale valore formale è inoltre considerato esplicitamente da Leonardo quale assoluta fonte espressiva dei puri valori spirituali propri di ogni atto creativo: « Come il buon pittore ha da dipingere due cose, l'uomo e la sua mente » dichiara Leonardo, e soggiunge « Il pri-

mo è facile, il secondo difficile, perchè si ha a figurare con gesti e movimenti delle membra » (par. 176). E ancora « Farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile » (par. 290). E in questa posizione Leonardo è ancora una volta l'artista del Rinascimento e l'innovatore, l'assertore dei moderni metodi critici: il primo aspetto della sua personalità si manifesta nel dichiarare la realtà dell'arte sulla base della determinazione dell'individuo risolto nella sua costruzione formale; il secondo lato della complessa figura di Leonardo, nell'ambito del problema artistico, è assommato nella sua tendenza a cercare « l'espressione » propria della aspirazione romantica, per la quale tale ricerca si esplicherà superando il problema formale e quasi annullandolo. La inconfondibile genialità di Leonardo si rivela, dunque, nel proporre e ottenere un accordo tra questi due modi così diversi di interpretare la realtà, modi che, in definitiva, sono in contraddizione reciproca ma non escludono possibilità di coesistenza, e che possiamo definire « modi di essere », forme, nelle quali si esplica l'atto creativo insito in ogni realizzazione, atto creativo perchè non solo definisce ma anche suggerisce. Ed ecco Leonardo valersi, per risolvere tale contraddizione, di un metodo pittorico, che verrà detto dello « sfumato », il cui elemento costitutivo è l'« ombra » con la quale si definisce e si suggerisce ossia si ricrea l'apparenza e l'essenza della realtà. « Fuggi i profili, cioè i termini espediti delle cose » (par. 113) raccomanda Leonardo, riassumendo in un metodo, in quello che oggi diremmo il taglio del quadro, la sua visione artistica e la sua interpretazione naturalistica, i due fattori determinanti del suo atto creativo, che è invenzione « Io ho già veduto ne' nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle invenzioni

di varie cose, le quali macchie, ancorchè integralmente fossero in sè private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione ne' loro movimenti o altre azioni » (par. 185); ossia è qui prospettata quella che si è definita « l'autonomia dell'atto creativo »⁵⁾. E Leonardo, traducendo tale valore assoluto in valore pittorico, lo riassume nella teoria dell'ombra; infatti asserisce che parlare di pittura equivale a parlare di ombra: « Della pittura, cioè delle ombre » (par. 132). E associa strettamente, al punto di unificarne i valori, il carattere plastico e quello pittorico dell'ombra: occupandosi « Del giudizio ch'ai da fare sopra un'opera di un pittore » stabilisce: « Prima è che tu consideri le figure, se hanno il rilievo qual richiede il sito ed il lume che le illumina, e che le ombre non sieno quelle medesime negli estremi dell'istoria che nel mezzo » (par. 473). Non è la linea, secondo Leonardo, che permette di individuare la realtà in tutti i suoi particolari « perchè i termini sono linee o angoli, e per essere le ultime delle cose minime, non che di lontano, ma d'appresso, saranno invisibili » (par. 682). È questo « invisibile » che l'ombra suggerisce, e quindi individua con maggiore evidenza della linea. Lo scienziato, l'artista, il pittore, queste tre personalità fuse nella complessa individualità del pensatore Leonardo, trovano in questo valore dell'« invisibile » la propria realtà. « ... in ogni cosa gli estremi sono viziosi; il troppo lume fa crudo, il troppo scuro non lascia vedere; il mezzano è buono » (par. 699) conclude Leonardo, dopo aver scientificamente esaminato la « qualità dell'aria alle ombre e ai lumi » e averne assommato il carattere espressivo e pittorico nell'ombra che si diffonde « sul far della sera, o quando è nuvolo ». Allora dalla realtà si sprigiona quel valore « invisibile »

5) M. L. Gengaro. Leon Battista Alberti. Op. cit.

che Leonardo talora definisce anche «grazia» per cui il significato spirituale delle cose trova modo di rivelarsi.

La scienza e l'arte, quest'ultima assommata nella pittura, sono dunque per Leonardo due forme dello spirito nelle quali si esplica il problema della conoscenza, e che lo conducono ad affermare l'autonomia dell'individuo in quanto si risolvono nell'atto creativo che ricrea la realtà con « certezza rinata ».

V.

L'ARTE E LA CRITICA D'ARTE

« Prima è che tu consideri le figure, se hanno il rilievo qual richiede il sito ed il lume che le illumina... » Così Leonardo definisce la posizione di chi vuol dare un « giudizio... sopra un'opera di un pittore » (par. 473). Ma non si deve dimenticare che egli sostiene la iniziale identificazione dell'artista col critico. « Tristo è quel maestro del quale l'opera avanza il giudizio suo. E quello si drizza alla perfezione dell'arte, del quale l'opera è superata dal giudizio » (par. 54). E ancora « Quando l'opera sta pari col giudizio, quello è tristo segno in tal giudizio; e quando l'opera supera il giudizio, questo è pessimo segno, come accade a chi si maraviglia d'aver si bene operato; e quando il giudizio supera l'opera, questo è perfetto segno... » (par. 400). Gli elementi costitutivi per il giudizio critico sono dunque offerti dai valori formali, e tale giudizio è la base della creazione artistica e della sua autonomia. Leonardo è fautore dell'« artifex additus artificii » che corrisponde al moderno valore ascritto dalla critica all'interprete delle opere d'arte, secondo gli odierni orientamenti della cultura che ha le sue basi nell'autonomia razionale alla quale ascrive la libertà in passato riconosciuta alla fantasia, non esitando a sottolineare le possibilità fantastiche della ragione riassunte nell'autonomia di ogni atto crea-

tivo. Questo è da lui assommato nella pittura, sia in quanto tecnica pittorica sia in quanto « certezza rinata » della realtà. A proposito del metodo della pittura sono assai significative le distinzioni leonardesche « Delle prime otto parti in che si divide la pittura » (par. 128) e i valori sui quali ci si deve basare per risolvere il problema critico di « come si deve conoscere una buona pittura » (part. 403) « Tenebre, luce, corpo, figura, colore, sito, remozione e propinquità. Si possono aggiungere a queste due altre, cioè moto e quiete, perchè tal cosa è necessario figurare ne' moti delle cose che si fingono nella pittura ». E in base a tali valori si prospetta un metodo di realizzazione pittorica che deve comportare un metodo adeguato di interpretazione, e questo viene da Leonardo fissato così: « Quello che prima si deve giudicare per voler conoscere una buona pittura è che il moto sia appropriato alla mente del motore; secondo, che il maggiore o minor rilievo delle cose ombrose sia accomodato secondo le distanze; terzo, che le proporzioni delle membra corrispondano alla proporzionalità del loro tutto; quarto, che il decoro del sito sia corrispondente al decoro de' suoi atti; quinto, che le membrificazioni sieno accomodate alle condizioni de' membrificati, cioè ai gentili membra gentili, ai grossi grosse membra ed ai grassi grasse similmente ». Ne consegue una fusione dei valori essenzialmente formali con quelli che corrispondono al linguaggio figurativo della pittura, tanto nella immediata espressione pittorica quanto nella interpretazione critica. Di qui la cosiddetta « universalità della pittura » riconosciuta da Leonardo a quest'arte sulla base dei suoi caratteri strettamente pittorici: « Poni in iscritto il nome d'Iddio in un luogo, e ponvi la sua figura a riscontro, e vedrai quale sarà più riverita. Se la pittura abbraccia in sè tutte le forme della natura, voi non avete se non i nomi, i quali non sono universali come le forme » (par. 15). E an-

cora in queste « forme » Leonardo non vedeva soltanto un valore universale di espressione ma anche un valore universale di comprensione in quanto vi assommava l'universalità del conoscere: « sono tante le forme e gli atti delle cose » (par. 169) che si presentano al pittore attraverso « le opere di natura, di che il pittore è imitatore; la qual natura è terminante dentro alle figure delle lor superficie » (par. 22). Se dunque Leonardo « vede » la realtà sotto forma pittorica anche quando si pone di fronte alle opere di pittura e non soltanto quando interpreta direttamente la natura, nondimeno a questa « forma » ascrive un significato che conferisce alla tecnica il significato di espressione. La modernità del pensiero di Leonardo si impone così non meno nel campo critico che nel campo artistico. E nel parlare di critica come di poesia e di musica manifesta l'unità del suo pensiero in quanto riconduce anche questo tema alla « conoscenza »: egli si chiede la ragione « Perchè la pittura non è connumerata nelle scienze », e dà questa spiegazione con la quale si riconosce la realtà del fenomeno critico e si suggerisce un parallelismo tra natura e pittura, per cui la critica è una diretta interpretazione della realtà, sia che si rivolga alla natura, sia che si eserciti sulla pittura. « Perchè gli scrittori non hanno avuto notizie della scienza della pittura, non hanno potuto descriverne i gradi e le parti. Ed essa medesima non si dimostra col suo fine nelle parole; essa è restata mediante l'ignoranza, indietro alle predette scienze, non mancando per questo di sua divinità. E veramente non senza cagione non l'hanno nobilitata, perchè per sè medesima si nobilita senza l'aiuto delle altrui lingue, non altrimenti che si facciano le eccellenti opere di natura. E se i pittori non hanno di lei descritto e ridottala in scienza, non è colpa della pittura. Perchè pochi pittori fanno professione di lettere, perchè la lor vita non basta ad intendere quella, per questo avremo noi a dire

che essa è meno nobile? Avremo noi a dire che le virtù delle erbe, pietre e piante non sieno in essere perchè gli uomini non le abbiano conosciute? Certo no, ma diremo esse erbe restarsi in sè nobili senza l'aiuto della lingua o lettere umane » (par. 30).

Leonardo non esclude, pur nella modernità della sua concezione del problema critico come problema scientifico ossia come aspetto del « conoscere », l'adesione a motivi prettamente rinascimentali e umanistici, quale ad esempio l'interpretazione pittorica dell'allegoria della Calunnia: ne parla a paragrafo 15, e a paragrafo 17, a proposito del rapporto pittura e poesia. L'allegoria, e in particolare questo tema della « Calunnia » ci riconduce subito a un artista del tardo Quattrocento, a Botticelli, proprio l'unico pittore da Leonardo ricordato, e a proposito del metodo della macchia; il fatto che Leonardo non lo cita in rapporto alla « Calunnia » può essere addotto a riprova del periodo al quale si possono riferire gli scritti leonardeschi raccolti nel « Trattato della Pittura » ¹⁾. È inoltre questo tema allegorico un altro punto di contatto con l'Alberti che nel suo scritto « Della Pittura » tratta proprio tale argomento ²⁾, con la differenza che Leonardo ricorda col semplice titolo l'opera di Apelle « come fece Apelle la Calunnia » e « come fece Apelle con la sua Calunnia » (par. 15 e par. 17), mentre l'Alberti ne svolge il tema. Se Leonardo ne avesse dato l'interpretazione, allora potremmo arguire che avrebbe ricordato piuttosto che Apelle il Botticelli: se infatti dell'interpretazione greca non ci rimane che il ricordo attraverso le documenta-

1) Gli scritti di Leonardo sono dallo Schlosser (I. Schlosser-Magnino. La Letteratura artistica. Firenze, 1935) riportati in prevalenza al periodo lombardo da lui trascorso alla Corte del Moro.

2) L. B. Alberti. Della Pittura e della Statua. Milano, 1804, pag. 85.

zioni critiche e letterarie, dell'interpretazione quattrocentesca l'opera botticelliana aveva fissato una visione essenzialmente pittorica e attraverso tale visione il metodo di ricerca leonardesco avrebbe potuto adeguatamente svolgersi e realizzarsi in una « certezza rinata ». Dobbiamo infatti concludere, giunti a questo punto, che per Leonardo la realtà è conoscenza ma al tempo stesso è visione, e il mezzo attraverso il quale egli e noi con lui raggiungiamo tale persuasione è il rapporto scienza-pittura dal quale il suo Trattato ha inizio e dal quale anche noi siamo partiti per giungere sin qua.

Tra i suoi scritti ne sceglieremo ora alcuni che ci offrano esempi significativi di tale ricerca da lui svolta tanto in relazione all'indagine naturalistica quanto in relazione all'indagine pittorica, e così il sistema critico del pensiero leonardesco potrà essere ulteriormente chiarito anche dal punto di vista estetico in quanto è nel « conoscere » che consiste per Leonardo l'atto creativo risolto in « certezza rinata » ed espresso nell'arte come nella scienza.

Nel paragrafo 65 Leonardo tratta del « Piacere del Pittore » e dice « La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperocchè con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze di vari animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, luoghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore ai loro risguardatori; ed ancora luoghi piacevoli, soavi e dilettevoli di fioriti prati con vari colori, piegati da soavi onde de' soavi moti de' venti, riguardando dietro al vento che da loro si fugge; fiumi discendenti cogli empiti de' gran diluvi dagli alti monti, che si cacciano innanzi le diradicate piante, miste co' sassi, radici, terra, e schiuma, cacciandosi innanzi ciò che si contrappone alla loro ruina; ed il mare colle sue procelle contende e fa zuffa co' venti, che con quelle combattono,

levandosi in alto colle superbe onde, e cade, e di quelle ruinando sopra del vento che percuote le sue basse; e loro rinchiudendo e incarcerando sotto di sè, quello straccia e divide, mischiandolo colle sue torbide schiume, con quelle sfoga l'arrabiata sua ira, ed alcune volte superato dai venti si fugge dal mare scorrendo per le alte ripe di vicini promontorî, dove, superate le cime de' monti, discende nelle opposte valli, e parte se ne mischia in aere, predata dal furore de' venti, e parte ne fugge dai venti, ricadendo in pioggia sopra del mare, e parte ne discende ruinosamente dagli alti promontorî, cacciandosi innanzi ciò che si oppone alla sua ruina, e spesso si scontra nella sopravveniente onda, e con quella urtandosi si leva al cielo, empiendo l'aria di confusa e schiumosa nebbia, la quale ripercossa dai venti nelle sponde de' promontorî genera oscuri nuvoli, i quali si fan preda del vento vincitore ». Non è chi non avverta nel passo ora riportato il caratteristico « tono » leonardesco, sia nella interpretazione naturalistica del tema, sia nella pittoresca esposizione, che, nell'accavallarsi delle immagini, suggerisce una visione della realtà nella quale, necessariamente, forme e colori si compenetrano in una atmosfera sfumata. L'individuo non è da Leonardo contemplato in questo passo, e non ci stupisce in quanto l'uomo è da lui considerato naturalisticamente come tutta la realtà e in una parziale visione di questa non è detto che l'uomo debba rientrarvi come parte necessaria di un tutto; molti altri elementi della complessa visione cosmica sono qui da Leonardo trascurati e con essi è anche l'uomo. Se inoltre, nel Quattrocento il « punto di vista » degli artisti si accentrava nell'individuo, nel Cinquecento, pur persistendo tale concezione, essa si improntò a un tono panteistico per cui l'individuo dominò la natura non tanto accentrandola in sè quanto entrando a far parte della natura, diventando elemento di natura. Infatti ecco un altro brano di prosa

leonardesca, assai lungo, e che riportiamo per intero dato l'eccezionale interesse critico, dove l'uomo è visto nella natura: argomento del passo è « Come si deve figurare una battaglia » (par. 145), e il nostro pensiero corre subito al famoso perduto cartone della Battaglia di Anghiari. Ma vorremmo che il pensiero di Leonardo venisse qui considerato dapprima in se stesso, non in relazione a realizzazioni pittoriche sue o di altri artisti e di altri tempi.

« Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori; la qual mistione userai così: la polvere, perchè è cosa terrestre e ponderosa, e benchè per la sua sottilità facilmente si levi e mischi infra l'aria, nientedimeno volontieri ritorna in basso, ed il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile; adunque il meno sarà veduta, e parrà quasi del color dell'aria. Il fumo che si mischia infra l'aria polverata, quando più s'alza a certa altezza, parrà oscure nuvole, e vedrassi nelle sommità più espeditamente il fumo che la polvere. Il fumo penderà in colore alquanto azzurro, e la polvere trarrà al suo colore. Dalla parte che viene il lume parrà questa mistione d'aria, fumo e polvere molto più lucida che dalla opposta parte. I combattitori, quanto più saranno infra detta turbolenza, tanto meno si vedranno, e meno differenza sarà da' loro lumi alle loro ombre. Farai rosseggiare i visi e le persone e l'aria vicina agli archibusieri insieme co' loro vicini; e detto rossore quanto più si parte dalla sua cagione, più si perda; e le figure che sono infra te ed il lume, essendo lontane, parranno scure in campo chiaro, e le lor gambe, quanto più s'appresseranno alla terra, meno saranno vedute; perchè la polvere è lì più grossa e spessa. E se farai cavalli correnti fuori della turba, fa i nuvoletti di polvere distanti l'uno dall'altro quanto può essere l'intervallo per salti fatti dal cavallo; e quel nuvolo che è

più lontano da detto cavallo meno si veda, anzi sia alto, sparso e raro, ed il più presso sia il più evidente e minore e più denso. L'aria sia piena di saettume di diverse ragioni; chi monti, chi discenda, qual sia per linea piana: e le pallottole degli scioppettari sieno accompagnate d'alquanto fumo dietro ai loro corsi. E le prime figure farai polverose ne' capelli e ciglia ed altri luoghi piani, atti a sostenere la polvere. Farai vincitori correnti con i capelli ed altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarie membra innanzi; cioè se manderanno innanzi il piè destro, che il braccio manco ancor esso venga innanzi; e se farai alcuno caduto, gli farai il segno dello sdrucicolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango; ed intorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere stampate le pedate degli uomini e de' cavalli di lì passati. Farai alcuni cavalli strascinar morto il loro signore, e di dietro a quello lasciare per la polvere ed il fango il segno dello strascinato corpo. Farai i vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte nella lor congiunzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti crespe. Le facce del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e le labbra arcuate scoprono i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nemico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti. Farai molte sorte d'armi infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade rotte ed altre simili cose. Farai uomini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, ed altri tutti. La polvere che si mischia con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere. Altri morendo stringere i denti, stravolgere gli occhi, strin-

ger le pugna alla persona, e le gambe storte. Potrebbero vedere alcuno, disarmato ed abbattuto dal nemico, volgersi a detto nemico e con morsi e graffi far crudele ed aspra vendetta. Potriasi vedere alcun cavallo leggero correre con i crini sparsi al vento fra i nemici e con i piedi far molto danno, e vedersi alcuno stroppiato cadere in terra, farsi coperchio col suo scudo, ed il nemico chinato in basso far forza per dargli morte. Potrebbero vedere molti uomini caduti in un gruppo sopra un cavallo morto. Vedransi alcuni vincitori lasciare il combattere, ed uscire della moltitudine, nettandosi con le mani gli occhi e le guancie ricoperti di fango fatto dal lacrimare degli occhi per causa della polvere. Vedransi le squadre del soccorso star piene di speranza e di sospetto, con le ciglia aguzze, facendo a quelle ombra con le mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine per essere attente al comandamento del capitano; il quale potrai fare col bastone levato, e corrente inverso il soccorso mostrandogli la parte dove è bisogno di esso. Ed alcun fiume, dentrovi cavalli correnti, riempiendo la circostante acqua di turbolenza d'onde, di schiuma e d'acqua confusa saltante inverso l'aria, e tra le gambe e i corpi de' cavalli. E non far nessun luogo piano senza le pedate ripiene di sangue ».

Dalla interpretazione naturalistica del passo che abbiamo in precedenza riportato, risaltava il formalismo leonardesco che traduce gli elementi di natura, naturalisticamente studiati, in puri fattori di una visione pittorica; da quest'ultimo lungo brano leonardesco, invece, si parte da una raffigurazione pittorica ideata da una mente di artista e si viene a una particolareggiata descrizione naturalistica di un fatto che le parole di Leonardo ci rappresentano nella loro evidenza di elementi di natura. Il dualismo berensoniano di decorazione e illustrazione è qui superato; ma non dobbiamo peraltro con questa osservazione escludere

Leonardo dall'ambito del pensiero rinascimentale e dalla critica d'arte propria del suo tempo. Tale osservazione già è stata da noi espressa a proposito della sua interpretazione della « macchia », e il doverla rinnovare in sede di critica d'arte persuade ancora maggiormente dell'unificazione leonardesca dei vari problemi nell'unico problema del « conoscere ».

ALTRI ASPETTI DELLA CRITICA
CINQUECENTESCA

I.

DA LEONARDO A MICHELANGELO

Leonardo ci ha introdotto, da artista, nel campo critico dell'età rinascimentale, e ci ha suggerito talune direttive del gusto moderno. Ora portiamoci di fronte a puri critici d'arte di una fase più tarda, quella della seconda metà del Cinquecento, periodo di transizione vera e propria dal Rinascimento all'età barocca e all'età moderna. Michelangelo e Vasari, l'uno per la sua prevalente affermazione artistica, l'altro per la intonazione essenzialmente storica delle sue « VITE », pur entrando nella seconda metà del secolo XVI, non possono offrire l'interesse che presentano invece personalità come quelle dell'Aretino e di altri assai minori come il Pino e il Dolce. Si tratta di scrittori che si sono proposti la definizione del gusto del loro tempo in base ai documenti offerti dalle opere d'arte, ma ponendosi esclusivamente in sede critica.

Prima di entrare nel campo che ora abbiamo delineato, è bene chiarire la posizione di Michelangelo, in rapporto all'età barocca di cui si è voluto talora vedere in lui il preannuncio, sia dal punto di vista dell'arte sia della teoria. Le interpretazioni pittoriche della natura e quelle naturalistiche della pittura date da Leonardo sono un « sintomo » dell'orientamento degli spiriti e illuminano un aspetto del problema del conoscere nel pri-

mo Cinquecento, che Michelangelo riprende e svolge, modificandolo, nella seconda metà del secolo. È tale sviluppo ed è tale modificazione che induce a riferire a Michelangelo e non a Leonardo il programma del gusto e dell'arte barocca ossia dell'età moderna, di cui delinea le possibilità positive e negative.

Il problema dell'origine del gusto barocco è stato più volte modernamente prospettato nei riguardi di Michelangelo, sia per soluzioni positive sia negative, ed ora noi non vogliamo qui dire una parola conclusiva ma porre in chiaro la questione, esaminando la ragione del suo esser posta in questi termini: l'origine dell'età barocca è da riferire a Michelangelo, artista del Rinascimento.

Spetta a Benedetto Croce la moderna chiarificazione storica ed estetica del « barocco »; ma pur toccando il tema relativo alle arti figurative non lo approfondisce. È risaputo che Croce considera il problema delle arti figurative come parentesi nella storia del conoscere e non come manifestazione assoluta nei confronti delle altre affermazioni dello spirito.

È fondamentale l'affermazione crociana che « il barocco si trova in ogni luogo e tempo » ¹⁾ e che si deve cercare non l'arte barocca ma l'arte e l'artista dell'età barocca ²⁾. Michelangelo non fu dunque più barocco di altri: e tale categorica affermazione aiuterà la soluzione del singolo problema relativo a Michelangelo e del più vasto problema che ci interessa particolarmente e che coinvolge la storia del gusto dal Rinascimento al Barocco nell'ambito della critica d'arte.

Michelangelo non fu più barocco di altri, dagli ellenistici a Giovanni Pisano: i rilievi dell'Altare di Per-

1) B. Croce. Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1929, pag. 32.

2) Id., pagg. 37, 39.

gamo ora sistemati nel Museo di Berlino, più del tanto sopravvalutato gruppo del Laocoonte, valgono per un utile confronto coi rilievi dei pulpiti di Giovanni Pisano.

I marmi ellenistici si impongono tra gli esemplari della plastica classica per quel loro tono chiaroscurale che conferisce ai rilievi effetti pittorici e pittoreschi: pittorici sono infatti i marmi pergamenei perchè plasmati entro un fondo vivo che suscita dal profondo le forme e le fa intensamente vibrare entro una atmosfera scultorea che gareggia con la levità e la trasparenza dell'aria; ne risulta una suggestione realistica e anche un effetto pittoresco per quel groviglio di masse e intersecarsi di ombre che determina arabeschi decorativi di puro carattere estetico.

All'inizio dell'Era Volgare, quando si ripresero modi espressivi classici, l'ellenismo ebbe una nuova fioritura che il bizantinismo successivo, pur nella sua reazione anticlassica, non isterilì del tutto. E così, attraverso la rinascita medioevale romanica ecco che l'ellenismo venne a contatto col goticismo: Giovanni Pisano fu nell'ultimo Duecento e nel primo Trecento il maggior rappresentante di tale tendenza. In una delle sue ultime manifestazioni, il Pulpito del Duomo di Pisa, rivediamo quelle masse vibranti, intrise di luce e variegate da giochi di ombre che, nella tensione espressiva, avvicinano il dramma cristiano da loro rappresentato, al dramma mitologico erompente dai marmi dell'Altare di Pergamo. Ma l'adesione alla realtà propria dell'ellenismo e il realismo gotico giungono ambedue anche a soluzioni di carattere decorativo che sembrerebbero estranee a tali tendenze e si impongono per un valore astratto: è tale astrattismo ornamentale che induce ad avvicinare ellenismo e goticismo alle espressioni dell'età barocca. Dal rapporto chiaroscurale delle ombre e delle luci risultano infatti grovigli linearistici che, pur com-

mentando il tema espressivo, ne compongono anche un altro di puro valore estetico.

Il riscontrare analoghe intonazioni in forme d'arte di età diversa, come quella ellenistica e quella gotica, persuade di poter sostenere che Michelangelo non fu più barocco di altri artisti; ma, nello stesso tempo, possiamo anche affermare che attraverso la sua arte il Buonarroti può aver rivelato più di altri artisti, la trasformazione del gusto nelle sue forme classiche e barocche. È sotto tale aspetto che noi consideriamo l'arte cinquecentesca dominata dalla grande figura di Michelangelo; ma per ben definirla entro i suoi reali limiti è necessario tener conto anche dell'ambiente nel quale l'artista e l'opera sua si manifestarono, riassunti, nel caso del Buonarroti, nelle soluzioni teoriche che egli ha date di se stesso.

L'ambiente nel quale si viene a determinare l'opera d'arte è essenzialmente quello suscitato dal porsi dell'artista medesimo di fronte all'opera sua. E non avviene per questo una eccessiva circoscrizione bensì una maggiore universalizzazione in quanto il precisarsi dei termini ne definisce il valore assoluto. Quando poi manca una documentazione diretta di questo porsi dell'artista di fronte all'opera sua, acquista particolare interesse il riflesso di tale situazione attraverso gli scritti teorici intorno all'arte o alle singole forme d'arte. Di qui l'importanza della storia della critica.

Dal punto di vista storico possiamo anche sottolineare il valore del problema teorico dell'arte posto dagli artisti stessi ricordando il greco Policleteo e il nostro Wildt. Il « canone policleteo » coincide con la statua del Doriforo e le definizioni tecniche intorno all'« Arte del marmo » di Wildt ³⁾ coincidono con i suoi marmi, per cui dall'astrazione passi all'atto pratico e viceversa

3) A. Wildt. *L'arte del marmo*. Milano, 1922.

senza avvertire nè divergenze nè tanto meno antitesi tra le due attività. L'opera d'arte appare così più complessa che non nel suo magnifico isolamento.

Ma di questo avremo campo di persuaderci nel corso della nostra indagine soprattutto nel caso di puri teorici che validamente contribuiranno alla soluzione di vari problemi posti dagli artisti con le opere loro.

Ora vediamo di chiarire la ragione per la quale Michelangelo e non Leonardo presenta il rapporto Rinascimento-Barocco. E per questo consideriamo temi comuni all'arte di questi due massimi rappresentanti del Cinquecento, quali lo « schema piramidale » e il « non finito », l'uno di carattere plastico-architettonico ma di soluzione anche pittorica, l'altro di carattere pittorico ma di soluzione anche plastica. E innanzi tutto si noti bene questo passaggio dall'una all'altra forma d'arte, carattere proprio delle manifestazioni moderne, mentre la fase umanistica è improntata a un assoluto equilibrio di valori che si risolvono in un potenziamento dei caratteri distintivi delle singole forme d'arte.

Giova fissare due date: nel 1482 Leonardo è a Milano dove dà una prima documentazione della sua arte con la Vergine delle Rocce del Louvre; nel 1496 Michelangelo a Roma plasma il gruppo della Pietà di San Pietro. In seguito si potranno anche invertire i termini in quanto il tondo della Sacra Famiglia di Michelangelo ora agli Uffizi, è precedente la Sant'Anna di Leonardo al Louvre, opere tutte che riassumono i due temi segnalati.

Lo schema piramidale è tipico del Cinquecento quale soluzione rinascimentale, in quanto sintetizza valori architettonici, plastici e pittorici sulla base del nuovo ideale dinamico in antitesi a quello statico del Quattrocento. Ma lo schema piramidale venne poi variamente interpretato dai singoli artisti che, come Leonardo e Michelangelo, ad esempio, ne svilupparono le

possibilità giungendo a conclusioni di carattere rinascimentale l'uno, barocco l'altro.

La Vergine delle Rocce di Leonardo è composta entro uno schema architettonico e plastico, ma attraverso quelle gradazioni di ombre che accentuano le zone di luce e con le velature delle masse e dei piani suscita un ritmo di movimento: il carattere pittorico dell'opera è dunque accentuato. Il gruppo della Pietà ideato da Michelangelo nel primo suo periodo di attività romana, rinserra nella composizione piramidale il drammatico rapporto movimentato delle due figure e raggiunge un effetto di diminuzione plastica in quanto ne risulta una scarsa monumentalità: motivo determinante di tale carattere è il pittoricismo del modellato e della composizione.

Se Leonardo ottiene l'effetto plastico-architettonico proprio dello schema piramidale con mezzi pittorici e con soluzione pittoresca, Michelangelo raggiunge un effetto pittoresco con mezzi antiplastici perchè attenuano la monumentalità delle forme. Con Leonardo si avverte quella coerenza logica propria del Rinascimento umanistico e con Michelangelo tale coerenza rivela la disparità dei motivi che la compongono: all'unità si contrappone la molteplicità e il frammentarismo.

Il Tondo con la Sacra Famiglia di Michelangelo, prima documentazione della sua attività nel campo della pittura, è un'opera che avrebbe in sè delle qualità essenzialmente pittoresche, a cominciare dalla struttura circolare, e che invece l'artista si è compiaciuto di improntare con accento essenzialmente plastico. Il colore, sul quale la pittura si basa per esprimere la propria essenza fatta di accordi, è invece usato con rapporti stonati, e le forme rinunciano alla levità propria della natura pittorica per imporsi attraverso valori di massa che oltrepassano i limiti dello spazio

loro concesso entro i vincoli della cornice, e si espandono in virtù del loro peso. Ne risulta un'opera di tono essenzialmente drammatico, che solo Michelangelo può avere osato affiancare alle tante serene e dolci Sacre Famiglie dipinte da altri artisti italiani e stranieri. Tale contraddizione, pur nella divergenza dovuta alla differenza di tema, è analoga a quella che si sprigiona dalla Pietà di San Pietro, così serena nella composizione del drammatico gruppo; mentre la Sant'Anna di Leonardo si impone per un accordo pittorico analogo a quello della Vergine delle Rocce, accordo che, raggiunto con le delicate velature dello sfumato, non elimina affatto il necessario effetto plastico proprio dello schema piramidale.

Da ciò deriva che l'opera pittorica di Michelangelo è in antitesi con la pittura, mentre l'opera di Leonardo, di carattere essenzialmente pittoresco, attesta come il plasticismo può manifestarsi con mezzi tipicamente pittorici. Quando si è avuta occasione di esaminare le opere ora considerate ⁴⁾, si è anche osservato che nessuna di tali opere manca di unità, soltanto che nel caso di Leonardo questa è raggiunta attraverso la forma, nel caso di Michelangelo, invece, attraverso un potente contenuto emotivo che coordina squilibri formali e stonature cromatiche. Tanto l'uno quanto l'altro artista ha dato « forma » alla « forma », ossia ha raggiunto un pieno equilibrio di valori.

Ma non possiamo concludere questo breve esame senza considerare — dato che il tema di discussione è Michelangelo — la manifestazione tipica del Buonarroti, la scultura, esemplificata da una vasta produzione che qui sintetizziamo nel David della fiorentina Piazza della Signoria e in uno dei Prigioni del Louvre. Si tratta di due opere che, l'una storicamente l'altra

4) Vedi pagg. 21 e segg., parte prima.

esteticamente, attestano il valore michelangiolesco del « non finito », uno dei canoni fondamentali, con lo schema piramidale, della visione cinquecentesca riassunta nel Buonarroti. La storia del David, che Michelangelo trasse da un blocco marmoreo già intaccato da altri, coincide con la storia dell'arte dal Buonarroti assommata nella scultura: l'artista determina la sua visione esteriorizzandola, ma con ciò non rinuncia all'atto creativo che lo avvicina al divino, onde anche col materiale plastico, di natura essenzialmente fisica, lo scultore « crea ». Ed eccolo estrarre dall'interno del masso informe, la « forma ». Il David fu storicamente creato così, ma tutte le opere del Buonarroti sono frutto di tale visione: le statue allegoriche per il monumento a Giulio II rispondono più di altre a tale sistema in quanto si presentano quali forme ancora in parte imprigionate entro il masso marmoreo dal quale sembra vogliano a forza liberarsi per vivere finalmente in piena autonomia. E tale processo di liberazione è reale e al tempo stesso assume a significato ideale: queste statue, nella complessa visione del Buonarroti, dovevano infatti raffigurare le Arti Liberali imprigionate per la morte del Pontefice che aveva dato loro la massima prevalenza nella vita spirituale del tempo. Plasticamente le statue sono state modellate da Michelangelo secondo il procedimento dell'« opera di levare » da lui contrapposto al metodo del « porre »: Si tratta della visione cinquecentesca che si distingue da quella quattrocentesca e, pur rispondendo all'ideale di monumentalità espressiva che è proprio del Rinascimento, prospetta quella volontà espressiva che caratterizza la tendenza moderna. Nel « porre » lo scultore raffina la sua sensibilità e di conseguenza la sua mano giunge sino ad impresiosire la materia e a tradurre la scultura in orficeria senza peraltro rinunciare alla classica e quindi umanistica monumentalità. Nel « levare » lo scultore

sente la forza della materia e questa « forma » plasmando la sostanza quasi fosse viva. Tale vita della forma, dalla massima materialità giunge alla massima spiritualità attraverso la ricerca della pura espressione che anima l'artista.

Anche Leonardo aveva accentuato le possibilità materiali della pittura raggiungendo così la massima espressività, ma mentre nella visione michelangiolesca si può dalla scultura passare alla pittura, con la visione leonardesca ci si rinchiede entro l'ambito della pura pittura e si nega ogni possibilità di vita per la scultura intesa quale forma autonoma dello spazio. Leonardo dà infatti maggior valore al rilievo nei confronti del tutto tondo e questo scompone in due rilievi, uno anteriore e uno posteriore⁵⁾). Ne deriva un potenziamento del carattere pittoresco dello sfumato proprio della visione di Leonardo, ma una assoluta menomazione delle possibilità di realizzazione plastica dello sfumato medesimo; mentre, attraverso la concezione Michelangiolesca, vedi una accentuata soluzione plastica e la possibilità di una facile traduzione pittorica che però Michelangelo non diede. Non vale certamente osservare che l'uno è pittore e l'altro scultore per concludere che Leonardo appartiene al Rinascimento e Michelangelo all'età barocca, chè anzi si potrebbe, in base a tale considerazione, concludere per l'opposta valutazione; ma si deve sottolineare che il riflesso del pittoricismo leonardesco si esprime negativamente in scultura, mentre il riflesso del plasticismo michelangiolesco ha possibilità di affermarsi positivamente in pittura; quando, nell'ambito dell'arte di Michelangelo, l'espressione formalistica non raggiunge una compiuta manifestazione questa è risolta ricorrendo a un vero e proprio contenuto emotivo. Ecco quel-

5) Vedi pag. 42.

la interferenza tra le arti che l'Umanesimo aveva interpretato come accordo reciproco, e derivarne una nuova unità non più composta di un tutto omogeneo bensì di una frammentaria compagine di elementi. Di qui deriva il valore ancora rinascimentale di Leonardo che pure è un precursore dell'età moderna, e il valore già barocco di Michelangelo anch'esso orientato verso l'età moderna.

Tale è la conclusione alla quale ci ha portato la considerazione di alcune tra le più significative opere di Leonardo e di Michelangelo: ora ne cercheremo la conferma nell'ambiente di questi artisti e delle opere loro, ossia indagheremo se il ritmo musicale dell'arte leonardesca e michelangiolesca ha trovato una eco che ne rinforzi e ne perpetui l'armonia nell'atmosfera circostante rappresentata dalle manifestazioni del gusto di questa età. Primo indice, gli scritti dei due grandi artisti.

Non vogliamo qui riferire ai passi del Trattato di Leonardo e delle Lettere di Michelangelo un carattere documentario nei riguardi di alcune manifestazioni della loro arte, ma desideriamo invece e soprattutto renderci conto del « clima artistico » che la parola di Leonardo e di Michelangelo suscita in chi si porti a considerarne l'opera attraverso la loro interpretazione dell'arte.

La pittura è considerata arte da Leonardo perchè è valorizzata in quanto scienza e come tale è definita « inimitabile » ⁶⁾: Michelangelo, invece, ritiene arte la scultura ⁷⁾. Ed è strano, a causa di tale divergenza di conclusioni, che essi usino la medesima terminologia per definire la loro specifica e diversa visione dell'arte; la scultura è opera di levare, la pittura, è opera di por-

6) Leonardo. Trattato della Pittura. Opera citata, par. 4.

7) Michelangelo. Lettera del 1549. Op. cit. pagg. 73-74.

re ⁸⁾). Leonardo vuol così valorizzare quell'atmosfera che, nell'ambito della scultura, coincide con la massa plastica che circonda la forma suggerendone i limiti, mentre Michelangelo valorizza il levare in quanto delimita e crea la forma. Ne deriva la condanna della scultura per parte di Leonardo, e per parte di Michelangelo la condanna della pittura.

Ma quello che più interessa qui osservare è che attraverso il Trattato della Pittura di Leonardo si giunge a costruire un ideale di scultura pittorica mentre dalle parole di Michelangelo si avverte bensì la possibilità di una scultura pittorica ma non di una forma di pura pittura. Da ciò un equilibrio di valori di tradizione umanistica nel caso di Leonardo e un frammentarismo nel caso di Michelangelo. Lo « sfumato » leonardesco e il « non finito » michelangiolesco non hanno dunque il medesimo valore: lo sfumato, pur essendo un modo espressivo esclusivamente pittorico, determina anche effetti plastici; mentre il non finito è un mezzo plastico attraverso il quale si giunge a un pittoricismo che diminuisce la possibilità monumentale della scultura. È il non finito michelangiolesco che l'arte romantica dell'Ottocento preferirà, inebriata di luce e di colore; mentre lo sfumato leonardesco assumerà una diversa consistenza giungendo alla « macchia » impressionistica.

Per persuaderci della negatività del pensiero e della visione di Michelangelo nel campo della pittura, si può ricordare il giudizio relativo alla volta della Sistina dal Buonarroti espresso in una delle sue lettere: egli scrive a Giovan Francesco Fattucci nel 1524, e raccontandogli la storia della volta della Cappella Sistina

8) Leonardo. Op. cit., par. 35.

Michelangelo. Lettera a Benedetto Varchi del 1549. Op. cit., pag. 74.

giustifica il suo rifiuto del suggerimento di Giulio II perchè sarebbe stata « cosa povera »⁹⁾. In questa frase c'è la definizione della pittura da parte del Buonarroti, nel suo valore negativo e nella sua possibilità positiva. « Cosa povera » sarebbero risultate le figure dei dodici apostoli suggerite da Giulio II a decorazione della vòlta della Cappella, ossia « forme » secondo il gusto classico del Quattrocento e non motivi ornamentali: il Buonarroti, invece, già vedeva altre possibilità per la pittura, quelle risultanti dal ritmo pittoresco che tanta parte avrà nel puro pittoricismo dell'età moderna e che giungerà ad una definizione stilistica quando di nuovo verrà a coincidere coi valori di « forma ».

Se osserviamo la vòlta della Sistina nel suo insieme compositivo, avvertiamo un'ansia di fare « cosa ricca » in antitesi con l'idea del Pontefice: e tale ricchezza risulta da quell'accostamento di motivi architettonici, plastici, pittorici, nell'unitaria soluzione dell'affresco, che si oppone a quel sintetico fondersi di valori architettonici, plastici, pittorici, proprio dell'arte umanistica e classica di origine greco-romana e di sviluppo quattrocentesco. Se alla Sistina si affianca la Cappella Brancacci, tale rapporto risulta chiaro: qui è la stabilità e la monumentalità delle forme a determinare il carattere architettonico e plastico delle composizioni pittoriche, raggiunto attraverso il semplice accostamento di macchie cromatiche; là troviamo invece strutture architettoniche e forme scultoree sistemate ad incorniciatura degli spazi dedicati alle visioni propriamente pittoriche. Possenti membrature di pilastri, trabeazioni, cordonature, inquadrano i vasti spazi murari, e il loro peso è appena sufficiente a reggere le poderose figure di Ignudi che si torcono in atteggiamenti

9) Michelangelo. Op. cit., pag. 50.

movimentati. È un insieme di grande effetto decorativo che un quattrocentista non avrebbe mai potuto ideare e che anche nel Cinquecento destò grande meraviglia perchè il gusto del pittoresco vi si manifesta con mezzi decorativi più che rigorosamente pittorici. Non è il rapporto cromatico, infatti, che il Buonarroto ha studiato per rendere tale effetto, bensì la composizione di una molteplicità che si unifica in un reciproco accordo ma non in una sintesi.

La tradizione classica, invece, ci offre esempi di costante unificazione delle arti a cominciare dalle affermazioni greche, e in seguito con quelle ellenistiche, etrusche, romane. Tale unificazione si orientò su basi plastiche per l'arte greco-ellenistica, e su basi architettoniche per l'arte etrusco-romana, pur con impronta diversa a seconda dei tempi: e desideriamo subito notare che nel passato classico la pittura si uniformò bensì alle direttive indicate dalle altre arti ma non si impose mai come « forma » determinante delle altre. Nel Cinquecento, invece, fu proprio la pittura a prospettare nuove possibilità per tutte le arti, e in età moderna il « pittoresco » assommerà i valori essenziali della pittura imponendosi agli altri modi d'arte.

Basterà qui ricordare alcuni esempi atti a fissare nella realtà i temi teorici più sopra proposti astrattamente. Il plasticismo greco si differenzia, pur accordandosi con quello ellenistico, per una monumentalità architettonica sostituita in seguito da una monumentalità scultorea; il Doriforo di Policleto affiancato al Laocoonte dichiara, nella comune volontà plastica, possibilità di variazioni: la quadratura architettonica dell'una si contrappone infatti alla dispersione dell'altra opera. Così pure se all'etrusco Apollo di Veio si affianca l'Augusto di Prima Porta, avverti nella comune sistemazione spaziale, una impronta di natura più essenziale e volumetrica nella prima opera, più decorativa

e pittoresca nella seconda. Puoi peraltro fissare due correnti fondamentali, quella formale greco-ellenistica, quella spaziale etrusco-romana.

Il trapasso tra il Rinascimento e l'età barocca segnato da un divario tra l'arte cinquecentesca e l'arte classica che il Buonarroti magnificamente documenta, è ulteriormente chiarito dalla conoscenza del « clima » michelangiolesco che le lettere scritte dall'artista e i Dialoghi di Francesco d'Olanda ulteriormente determineranno. Ci soffermiamo, per maggiore comprensione del problema critico, sui passi degli scritti del Buonarroti e di Francesco d'Olanda che si riferiscono a opere d'arte michelangiolesca.

A proposito della fiorentina chiesa di San Lorenzo, ad esempio, in una lettera indirizzata a Domenico Buoninsegni nel 1517, si legge « che sia d'architettura e di scultura lo specchio di tutta Italia »¹⁰⁾ e nei Dialoghi di Francesco d'Olanda si definisce la Cappella Medicea « dipinta in marmo »¹¹⁾. Il modello ancora oggi esistente del progetto michelangiolesco per la facciata della brunelleschiana chiesa di San Lorenzo ci presenta uno schema che allora certamente dovette imporsi per novità di composizione e che oggi ci è familiare per lo sviluppo avuto nelle età successive dalla fase barocca ai giorni nostri. La chiesa, sorta come basilica di tradizione classica, rispecchiava all'esterno esattamente la struttura interna: tale sistema si perpetuò sino al di là del Mille, quando lo stile romanico propose un tipo di facciata « a capanna » rispondente alla volontà di affermazione monumentale propria di tale arte, ma al tempo stesso con tendenza decorativa e scenografica in quanto la facciata era un velario atto

10) Michelangelo, op. cit. pag. 41.

11) A. M. Bessone Aureli. Dialoghi Michelangioleschi di Francesco d'Olanda. Roma, 1926, II Dialogo, pag. 89.

a nascondere, anzichè a rivelare le interne strutture. Il verticalismo del gotico si manifestò anche all'esterno degli edifici che ricomposero così il rapporto unitario tra interno ed esterno, e il Rinascimento riaffermò classicamente tale tema. Esempio tipico tra tutti il gotico Duomo di Orvieto e il quattrocentesco Tempio Malatestiano: quest'ultimo doveva presentare, secondo il progetto dell'Alberti, un frontone a coronamento arcuato. Tale modificazione del classico frontone triangolare è una affermazione assoluta di come l'Alberti studiò e comprese la tradizione: nell'interno, il tempio Malatestiano doveva essere coronato da una cupola che poi non fu costruita; se dunque all'esterno ci fosse stato un frontone triangolare non si avrebbe avuto il rapporto classico di rispondenza tra interno ed esterno, mentre la modificazione arcuata vale appunto ad indicare lo sviluppo dell'interno dove la linea retta dell'asse longitudinale doveva essere improvvisamente interrotta dalla traiettoria della cupola. La visione di Leon Battista Alberti è più consona alla tradizione classica proprio per aver osato trascurare, in apparenza, un tema classico e averne saputo perpetuare il significato e il valore essenziale.

Eccoci ora di fronte al progetto michelangiolesco per la facciata di San Lorenzo: la chiesa attua il tema linearistico proprio allo stile del Brunelleschi che aveva abilmente accordato, da vero umanista, goticismo e classicismo. La facciata, progettata dal Buonarroti, è profilata elegantemente da cornici che ne suddividono i campi parietali scomponendola essenzialmente in due piani, alla loro volta scompartiti geometricamente da porte, finte finestre, tabelle, che variano la rigida linea geometrica e cooperano a creare, con la successione dei piani, un effetto scenografico di facciata di costruzione civile anzichè religiosa; alla staticità della struttura architettonica si conferisce così una intonazione plastica.

Alla classica rispondenza con l'esterno si è sostituita la rispondenza con lo spazio circostante: la chiesa di San Lorenzo veniva a trovarsi in una piazza delimitata da edifici civili e il Buonarroti sentì l'imposizione dello spazio esterno più che dello spazio interno, secondo le nuove direttive del gusto che con lui si annunciano. Di qui le due definizioni date dallo stesso Buonarroti e dal suo interprete, Francesco d'Olanda, che nell'abbinare architettura e scultura l'uno, scultura e pittura l'altro, dichiarano quella nuova visione estranea alla tradizione classica cui si è accennato e che si è andata profilando attraverso la considerazione di alcune opere d'arte. Ora i giudizi critici su riferiti ne precisano la portata anche nel caso della Cappella Medicea che Francesco d'Olanda dice « dipinta in marmo ».

La Sagrestia Nuova di San Lorenzo fu costruita dal Buonarroti esattamente sullo schema della brunelleschiana Sagrestia Vecchia: anche in questo caso il rapporto Brunelleschi-Michelangelo, come per la Chiesa di San Lorenzo, così per la Sagrestia Nuova, significa porre il problema dell'accordo con lo stile brunelleschiano, e qui come nella sistemazione della chiesa il Buonarroti non rinunciò affatto ad affermare la propria visione differenziandola nettamente da quella del Brunelleschi, ma seppe anche abilmente riecheggiare i ritmi linearistici brunelleschiani. Nella facciata di San Lorenzo sono le specchiature e i profili che dichiarano l'adesione del cinquecentista al geometrismo del Quattrocento e al tempo stesso propongono il ritmo movimentato del Cinquecento. Nella Cappella Medicea la planimetria e l'alzato, di esatta derivazione dai tipi brunelleschiani, pure con l'aggetto delle membrature fortemente profilate assumono una energia che suscita vibrazioni di moto estranee alle possibilità del Brunelleschi. Di qui il giudizio di Francesco d'Olanda

che la definisce « dipinta in marmo ». Anche le tombe, che il Buonarroti ideò separatamente pur dovendo ambientarle nell'interno della Cappella, rispondono alla medesima visione spaziale: il dinamismo delle forme plastiche, la composizione a struttura piramidale che cerca frenarne l'impeto e giunge soltanto a equilibrarlo, conferiscono alla Cappella una spazialità di natura diversa da quella rigidamente architettonica del Brunelleschi e in genere del Quattrocento, perchè ne proietta i limiti al di là dei termini reali della struttura.

La facciata della Chiesa di San Lorenzo e la Cappella Medicea rispondono dunque a una visione scenografica che dichiara come alla certezza dell'arte quattrocentesca si sostituisca nel Cinquecento un modo espressivo che suggerisce in luogo di determinare e per tale soluzione si vale di mezzi estranei alle possibilità di singole forme d'arte, proponendo un compromesso ad esempio tra architettura e scultura, o tra scultura e pittura.

Ecco sempre più precisarsi, grazie ai giudizi critici su riferiti, la definizione relativa alla personalità del Buonarroti che dà origine alla fase barocca; ma tale orientamento del gusto è superato dalla sensibilità dell'artista: egli non è barocco ma appartiene a una età orientata verso tale tendenza che alla unità classica contrappone un frammentarismo per cui si giungerà all'architettura pittorica e plastica, alla scultura pittorica, alla pittura plastica, con l'alterazione dei caratteri sostanziali dell'architettura, della scultura, della pittura. Il cosiddetto esaurirsi del Rinascimento è in parte caratterizzato da tale tendenza.

Ricordiamo a questo proposito quanto si è avuto occasione di scrivere ¹²⁾ riguardo alla fase umanistica

12) M. L. Gengaro. Umanesimo e Rinascimento. Torino, 1940, pagg. 4, 7, 638.

del Rinascimento e del suo sviluppo cinquecentesco: « il fondamentale valore dell'arte quattrocentesca consiste proprio in questa mirabile unità di visione, nella quale si distinguono nettamente gli accenti propri delle diverse arti. Esse si compongono su di un piano prospettico che ne determina l'estatica realtà. E a questa visione estatica possiamo dare un significato che associa valori reali e ideali ». E ancora: « È la classica unità delle arti che di nuovo si riafferma, espressa nel secolo xv da una estatica visione prospettica, nella quale si concreta il carattere ideale della realtà; e nel secolo xvi da uno scenografico accordo di architettura, scultura, pittura, per fissare in un tono realistico il valore e il significato di un mondo ideale ». Alla unità quattrocentesca si sostituisce dunque nel Cinquecento una molteplicità, in quanto nella coerenza espressiva delle varie arti si avverte una interferenza di valori di cui si compone appunto la nuova visione scenografica. « Quando si raggiunge la seconda metà del secolo xvi, si profila l'esaurirsi del Rinascimento, e l'unità delle arti, di impronta umanistica, si infrange. Non si verifica più la reciproca rispondenza di architettura, scultura, pittura, nei loro specifici rispettivi caratteri: ogni forma d'arte tende ad usciré dai propri limiti ».

Nella tradizione classica e nel Rinascimento le diverse arti, accordandosi, non annullano i propri limiti, di spazio quelli dell'architettura, di forma quelli della scultura, di superficie quelli della pittura, risolti sulla base del principio di stabilità per l'architettura, di equilibrio per la scultura, di rapporto cromatico per la pittura. Invece, nella fase tarda del Rinascimento, tale tradizione si esaurisce e un'altra tendenza sorgerà che potrà, affermandosi, costituire una nuova tradizione e condurre all'età moderna: il frammentarismo e la subordinazione delle arti che allora si manifesta, per cui ogni forma d'arte esce dai propri limiti

e cerca interferenze e non più accordo unitario, proponendo anche un contenuto estraneo alla forma oppure affermando un puro formalismo, è la base della nuova coerenza espressiva. Già l'esempio della Sistina ci ha in parte orientati: ora si pensi all'arte gesuitica della Controriforma e al manierismo. L'una, ad esempio in architettura propone il tema extra-architettonico della « chiesa ». Il Gesù di Roma ne è il prototipo: nonostante si possa ricondurre al Tempio Malatestiano, altro ne è il significato; quello afferma bensì il valore ideale dell'architettura col suo essere un mausoleo assunto a Tempio della civiltà umanistica; ma questo crea, attraverso il significato liturgico, un tipo architettonico. Ossia dal Gesù deriva quello schema di struttura planimetrica longitudinale e di alzato ad asse verticale, per il coronamento cupoliforme, che conferisce alla eleganza dell'aula basilicale il raccoglimento proprio delle comunità cristiane. Invece nel Tempio Malatestiano tale struttura è stata suggerita all'Alberti dalla tradizione classica, da lui profondamente studiata, onde giunse ad abilmente accordare il motivo del tempio greco longitudinale con quello del mausoleo romano a pianta centrale. Non è dunque il tema che ha determinato il tipo architettonico nel caso del Tempio Malatestiano, mentre nel caso del Gesù è proprio il soggetto della « chiesa », riaffermato dalla Controriforma, a suscitare e determinare il tema architettonico.

Così pure, nell'ambito della pittura, il « quadro » si presenta quale tema extra-pittorico, e poi trova soluzione pittorica proprio nel tardo Cinquecento e nell'età moderna. Ebbe grande sviluppo il quadro a cominciare dal primo Quattrocento, dopo che la religiosità medioevale in cerca dell'assoluto era stata sostituita dal culto per la transitorietà della vita: alla chiesa si affianca la casa dove gli ambienti nei quali l'individuo trascorre le ore della sua giornata, recano

le testimonianze dirette della sua volontà di eternare l'attimo in una apoteosi senza pari della energia umana in tutte le sue manifestazioni. Le pareti si incastonavano di tavole e tele recanti talora effigiate le figure più rappresentative del tempo, oppure temi allegorici tradotti in realtà contemporanea, quando scene religiose trattate come sacre rappresentazioni non si offrivano quali fedeli riflessi della vita storica del tempo. Ma il quadro allora esisteva semplicemente quale incorniciatura di una superficie dipinta, non come motivo determinante della composizione. A cominciare dal Cinquecento, invece, e poi sempre con maggiore evidenza verso l'età moderna, il quadro è il soggetto determinante della forma pittorica, ossia della composizione e del rapporto cromatico e formale. Si vuol dire con questo che l'artista vede la realtà attraverso l'inquadratura dell'opera sua, non come casualmente sistemata in quel dato spazio. Così è delle opere dei maggiori rappresentanti del Cinquecento, tipico tra tutti il Correggio che, ad esempio nella Madonna di S. Gerolamo della Pinacoteca di Parma, non esita a lasciare frammentarie alcune figure, spezzate proprio dalla inquadratura della composizione. Quando poi nel tardo secolo XVI si affermò il fenomeno del manierismo, tale autonomia del « quadro » si andò sempre più accentuando in quanto venne a mancare sia l'imposizione di un soggetto sia quella di una forma, e fu il quadro ad affermare la propria autonomia di puro carattere ornamentale. Il manierismo è nello stesso tempo un movimento negativo e positivo: nel fatto di riflettere le più caratteristiche tendenze del tempo senza innovare, è un fenomeno negativo in quanto vincolato a forme acquisite, mentre nel proporre il nuovo tema ornamentale di puri ritmi cromatici e plastici, astratti sia dal soggetto sia dalla struttura formale, il manierismo si impone come arte nuova. Il manierismo ebbe cam-

po di esplicarsi in tutte le scuole pittoriche e plastiche d'Italia ed ebbe rappresentanti famosi quali il Parmigianino, il Rosso Fiorentino, il Pontorno, e tra i veneti tutti i seguaci dei grandi, ad esempio, Palma il Vecchio e il Cariani, l'uno giorgionesco l'altro tizianesco: basta qui considerare il Calvario del Cariani che si conserva a Brera per intendere la portata del fenomeno manieristico; è una composizione drammatica tutta impeto e angoscioso accavallarsi di passioni che trovano più che una traduzione descrittiva un suggerimento che ne accentua l'intensità attraverso il rapporto cromatico di natura tizianesco-tintorettesca: colori e riflessi luministici compongono quegli accordi linearistici che assurgono a indici di un profondo contenuto spirituale e al tempo stesso sono una espressione di un puro formalismo astratto.

II.

A VENEZIA NEL CINQUECENTO

La nostra indagine ci porta ora a Venezia e qui dovremo fermarci perchè l'arte veneziana, nelle sue diverse manifestazioni orientata verso il « pittoresco », potrà illuminare quell'ambiente critico dell'ultimo Cinquecento che ci interessa; e reciprocamente potrà più chiaramente precisarsi l'importanza del centro veneziano negli sviluppi del gusto e dell'arte moderna attraverso lo studio del pensiero di chi indagò il fenomeno artistico e ne diede cogli scritti testimonianza.

La tradizione orientale imperante in Venezia costituisce quello che per la Toscana è la tradizione classica: questa si conclude nell'Umanesimo quattrocentesco, quella in una negazione dell'Umanesimo rinascimentale, fatta eccezione per la pittura. Non esiste infatti un tipo rinascimentale umanistico in Venezia nè nel campo dell'architettura, nè in quello della scultura locali, per ragioni di ambiente nel primo caso, per il tono prezioso su basi di esteriorità proprio della vita e del gusto locali, nel secondo caso. L'una e l'altra negatività, dichiarano poi la possibilità di potenziare i caratteri essenziali della pittura fatta di immaterialità e anche molto decorativa: essa potrà così in Venezia imporsi per quella autonomia che è propria delle manifestazioni umanistiche, e al tempo stesso potrà ac-

cordarsi con le preferenze locali estranee alla tradizione classica e consone alla tradizione orientale. Già nel Quattrocento, dunque, ecco profilarsi quell'orientamento del gusto in Venezia che ha le sue basi nella pittura, proprio in quella pittura che costituirà il tema dell'arte cinquecentesca e susciterà l'antitesi fra unità classica e frammentarismo moderno. E vediamone alcuni esempi: tra le costruzioni più caratteristiche di Venezia si distingue la Cà d'Oro, eretta sul principio del secolo xv da maestranze di marmorari che conferirono all'edificio un carattere di opera di oreficeria: e in questo avverti la sostanziale interpretazione anticlassica dell'architettura; essa dovrebbe, per rispondere ai caratteri umanistici, presentare accentuati i motivi strutturali dai quali potrebbe anche dipendere l'effetto decorativo. Nel caso della Cà d'Oro, invece, esso è frutto di lavorazione plastica che menoma i valori architettonici propri della tradizione classica, mentre accentua i caratteri gotici e orientali di questa tipica costruzione veneziana. Il goticismo vi trionfa per la evidente prevalenza del vuoto sul pieno, ma l'intrecciarsi di archi e cordonature ogivali non è estraneo a influssi orientali, in quanto vi ritrovi il gusto fastoso antiarchitettonico proprio dei centri dell'Oriente coi quali la Repubblica Veneta era in continui rapporti di commercio. La mancanza dunque di motivi architettonici che conferiscano all'edificio carattere monumentale e la sua intonazione decorativa, in questa che è tra le più tipiche costruzioni della Venezia quattrocentesca, provano la precedente asserzione di mancata soluzione classica dell'architettura umanistica veneziana.

Per quanto si riferisce alla scultura consideriamo il famoso capitello di Palazzo Ducale raffigurante il Giudizio di Salomone, intorno al quale la critica si è espressa in modo discordante in quanto vi si avverte una indubbia energia plastica irrigidita per la volontà deco-

rativa che ha portato lo scultore — sia esso Pietro di Nicolò Lamberti o Bartolomeo Bon — a smagrire le sue forme con multiple striature che generano complicati giochi di ombra e di luce. Il Lamberti vi avrebbe così espresso la sua natura toscana, già improntata di gusto veneziano, il Bon, invece, avrebbe dichiarata la possibilità, per il decorativismo veneziano, di avvicinarsi al plasticismo toscano. Ma tale accostamento è forse più che altro determinato da quel rapporto di architettura e scultura che è tanto caratteristico del centro veneziano e che alla sua volta dipende da correnti anticlassiche, quali sono quella gotica e quella orientale: in quanto dall'accostamento una delle due forme viene diminuita, mentre nella tradizione classica il rapporto delle diverse arti crea una reciproca compenetrazione ma anche una reciproca autonomia.

Tra le opere di pittura scegliamo la Pala d'altare di San Zaccaria di Venezia di Giovanni Bellini: vien fatto qui di ricordare quella definizione del « quadro » come mezzo espressivo del Cinquecento e dell'età moderna, nonostante la composizione qui sia regolarmente disposta in modo da rientrare esattamente nella cornice. E infatti si tratta di una delle più famose « pale d'altare » che sostituiscono i medioevali trittici e polittici e all'astrattismo di origine bizantina contrappongono il realismo tipicamente quattrocentesco, non esente da accenti di classico idealismo. La « Sacra Conversazione » secondo la tipica denominazione di questa e altre opere analoghe di scuola veneta, determina in quanto « soggetto » l'unità del « quadro » ossia della pala; ma vi concorre anche la « forma » in quanto l'unità cromatica « tonale » propria della pittura veneziana crea una cosa sola di soggetto, forma e quadro. È il « tono » il massimo punto di arrivo della pittura umanistica in quanto nel « tono » si ha l'unità di misura del compiuto accordo cromatico e formale e dell'armonica rispondenza tra ar-

chitettura, scultura, pittura. Il centro compositivo nella Sacra Conversazione di San Zaccaria, sintetizzato nella figura della Vergine, coincide col centro dal quale vengono graduate le intensità dei colori e dal quale si svolge la linea architettonica che limita lo spazio-ambiente: forma plastica, rapporto cromatico, spazialità architettonica, si riassumono nell'unità pittorica del « tono ». E nello stesso tempo il quadro è di grande effetto decorativo ottenuto sia con preziose variazioni cromatiche sia con abili disposizioni formali. Di qui si giunge alla conclusione della necessità di accentuare l'interesse e il valore dell'arte veneziana, in quanto espressione umanistica e al tempo stesso moderna, considerandone esclusivamente la manifestazione pittorica.

Nella pittura, dunque, il gusto veneziano può trovare nel Quattrocento l'unità di misura per la valutazione dell'arte rinascimentale umanistica. Si potrebbe osservare che le correnti critiche toscane si erano pure poste di fronte al tema pittura, dall'Alberti a Leonardo. Ma si deve subito obiettare che l'Alberti si è proposto il tema pittura come si è posto il tema scultura e il tema architettura, in sede critica, e che Leonardo ha visto, attraverso la pittura, anche la soluzione sia pur negativa del problema scultoreo, non ha isolato il tema pittorico: il Rinascimento umanistico e cinquecentesco in Toscana comprende infatti, le tre forme d'arte valutandole con pari interesse poichè le manifestazioni d'arte ne danno analoghe documentazioni. D'altra parte si deve anche aggiungere che una compiuta soluzione quattrocentesca e umanistica del tema pittura nel senso che si è precedentemente indicato, si determina in Venezia nella seconda metà del secolo xv e si conclude nel secolo xvi. Ossia il ritardo e la mancanza di organismo unitario nelle espresioni d'arte del Quattrocento umanistico veneziano è invece un anticipo e una

netta presa di posizione nei riguardi della tradizione anticlassica veneziana e degli sviluppi moderni.

Nel Cinquecento il predominio della pittura, ossia del « gusto pittorico », si afferma in tutta Italia: ed è interessante documentarlo in Venezia nei campi dell'architettura e della scultura estranei alla tecnica pittorica, eppure improntati dall'amore per il pittoresco tipico del tempo. Si potrà così avere una base chiara di giudizio del particolare accento che può assumere tale tendenza in Venezia dove, a confronto della Toscana, tale pittoricismo ha le sue basi nel predominio quattrocentesco della pittura. In Toscana si ebbe bensì una tipica manifestazione pittorica, ad esempio con Piero della Francesca che è puro pittore; ma la sua arte, basata sul rapporto di colori ad analoga intensità, risolve tale cromatismo in effetti plastici e architettonici, non tanto per il peso o la solidità conferiti alle masse o per lo sviluppo della composizione, come nel caso della pittura tonale veneziana, bensì soprattutto perchè l'accostamento cromatico raggiunge l'effetto delle tarsie marmoree e l'intensità dei colori crea un effetto di luce diffusa quale si può constatare nell'architettura classica e rinascimentale.

Il pittoricismo veneziano, invece di essere essenziale come quello toscano e indissolubilmente connesso alla forma, si impone per un carattere decorativo, come già si è osservato, al quale non è certo estraneo il centro di Venezia. Nel Cinquecento tale pittoricismo decorativo raggiungerà la sua più tipica soluzione in quanto architettura, scultura, pittura, si esprimono in puri valori atmosferici. E ne vedremo subito alcuni esempi.

Fuggito da Roma nel 1527 il toscano Jacopo Tatti detto il Sansovino venne a Venezia dove avrebbe potuto proseguire le direttive impresse alla sua visione di architetto e scultore dalla tradizione classica toscana; invece fu sensibilissimo al centro veneziano, senza

peraltro rinunciare alle direttive fondamentali della tradizione classica: ne risultò un tipo di architettura e di scultura tra le più caratteristiche del Cinquecento in genere e veneziano in particolare: la Loggetta del Campanile di San Marco è uno degli esempi più significativi: per il suo carattere architettonico e plastico può essere ricondotta a quella tradizione classica che fa capo alla Grecia di Pericle e al Partenone; ma altro ne è lo spirito dal quale le forme sono animate. Nel Partenone, il rapporto architettura-scultura accentua i rispettivi caratteri strutturali e plastici, nella Loggetta del Sansovino, invece, tale rapporto genera un effetto pittorico per la diminuita monumentalità delle forme architettoniche e per il movimento delle forme scultoree. Si risolve di nuovo una unità ma attraverso valori estranei agli elementi costitutivi dell'insieme monumentale: il succedersi vario e alternato delle membrature architettoniche e il prorompere dei motivi plastici di rilievi e statue al di fuori degli spazi che li accolgono, dimostra come sia l'atmosfera la vera unità formale, costruttiva e scultorea. È quella medesima atmosfera che entra quale fattore determinante della pittura per via dei rapporti cromatici. La pittura è infatti l'unica forma d'arte, nei confronti delle manifestazioni spaziali architettoniche e plastiche, la quale, in luogo di concretare, deve suggerire quel medesimo spazio fatto di atmosfera che determina e al tempo stesso accoglie architettura e scultura. Nel caso poi della pittura veneziana, essa è essenzialmente fatta di pura atmosfera in quanto il cromatismo accentuato maggiormente ne suggerisce l'evidenza. Atmosfera è « la forma » dell'architettura e della scultura veneziane del Cinquecento in quanto anche le forme scultoree del Sansovino che ornano la Loggetta, come ad esempio la Madonna col San Giovannino, si proiettano nello spazio, sono intrise di luce e modellate dall'ombra che l'atmosfera spaziale suscita.

Anche il Palladio lavorò a Venezia in qualità di architetto; ma, come attesta la Chiesa di San Giorgio, egli volle imporre il suo gusto teorico e diede una clamorosa manifestazione della tendenza umanistica priva di quella vita che animò anche l'umanesimo e che proviene dalla sensibilità contemporanea. La fronte di San Giorgio, infatti, si presenta quale pronao di tempio greco, rialzato sino a comprendere i diversi piani nei quali si suddivide il paramento murario, secondo quel tipo disarticolato di facciata che è propria dell'arte moderna; ma la pesantezza delle membrature che vogliono rivelare il valore monumentale dell'architettura, contrasta con la tendenza pittoresca del tempo e di Venezia in particolare. Ne deriva una stonatura. Bianchissima appare, infatti, la chiesa di San Giorgio, eppure è priva di quella ariosità che si sprigiona dai più tipici edifici veneziani: l'architetto non ha saputo risolvere in valore atmosferico il colore bianco della sua costruzione. Quanto alla pittura veneziana del Cinquecento, essa propone un tema nuovo, agli inizi del secolo xvi, per l'arte rinascimentale; ci vogliamo riferire alle manifestazioni modernamente definite di « pittura pura ». È questa una denominazione che vuol rendere criticamente evidente il contenuto pittorico della pittura, quello che abbiamo già interpretato come « forma della forma » ossia l'essenza della creazione artistica. L'esame sintetico della pittura veneziana riassunto intorno alle massime personalità e assommato in singole opere d'arte, ci farà persuasi.

Riassumiamo l'arte di Giorgione nella Pala di Castelfranco, quella di Tiziano nella Assunta e nella Pala di Cà Pesaro ai Frari di Venezia, l'arte di Tintoretto nel Miracolo di San Marco della Pinacoteca di Brera, l'arte del Veronese nella Cena in casa del Fariseo dell'Accademia di Venezia.

Nella Pala di Giorgione ritroviamo l'unità compo-

sitiva che nel secolo xv si era imposta con la Pala di Domenico Veneziano ora agli Uffizi, dove il rapporto cromatico fissa staticamente le forme, accordandole reciprocamente sulla base di un geometrismo astratto. Nella Pala di Giorgione prevale una analoga unità risolta però sulla base di un diverso rapporto cromatico per cui alla staticità dell'opera quattrocentesca si sostituisce un ritmo movimentato: alla prospettiva atmosferica si sostituisce la prospettiva tonale che, a differenza di quella quattrocentesca di Giovanni Bellini, si fissa nello spazio in luogo di concentrarsi nella forma. Infatti la composizione è unificata non tanto dal rapporto geometrico dei massi cubici sovrapposti a reggere il seggio della Vergine, nè dallo schema piramidale dell'insieme, bensì dal riflesso luminoso che accoglie le forme e le armonizza al paesaggio di fondo. Ed è tale atmosfera tonale che suscita nel quadro di Giorgione quell'effetto emotivo che vibra nelle figure e pone all'unisono la divina poesia del tema religioso e il fascino degli aspetti naturali. Non sai infatti se attribuire il sentimento estetico che provi, nel contemplare quest'opera, al tema religioso, alla composizione o non piuttosto al tono pittorico di questa mirabile pala d'altare. È proprio, a ben considerare, l'effondersi della luce dal paesaggio e il suo dilagare in primo piano che suggerisce il significato religioso e al tempo stesso profondamente umano della composizione: questa è quasi un commento al tema principale risolto nel puro valore pittorico del rapporto cromatico. È dunque proprio questa prima opera del Cinquecento veneziano che ci introduce nel campo della « pittura pura », nella quale vengono a coincidere valori espressivi e valori decorativi in una assoluta unità.

Passando a una fase più avanzata, al secondo decennio del secolo xvi, ecco la Pala dell'Assunta di Tiziano nella chiesa veneziana dei Frari. Il tema è il movimento attuato anche qui più che con la composi-

zione col rapporto cromatico, ma di carattere diverso da quello osservato a proposito dell'opera precedentemente esaminata di Giorgione. Non si tratta di « tono » ossia di accordo cromatico sulla base di gradazioni misurate in rapporto alla massima intensità conferita a un colore, bensì di una successione di riflessi cromatici provenienti dall'alternarsi di forti accenti coloristici. Ne deriva un ritmo agitato che si adegua esattamente al tema della Assunzione della Vergine, improntato al contrasto di emozioni: lo stupore per il miracolo che si compie si intreccia, nell'animo degli Apostoli, al desiderio di seguire la Vergine nella sua ascesa al Cielo: e il vibrare dei riflessi cromatici corrisponde esattamente a tale stato d'animo, per non dire che lo determina più che non facciano le figure stesse degli Apostoli, immerse in una pesante penombra, o la figura della Vergine circonfusa di luce solare. Ancora una volta è il rapporto cromatico che suggerisce la realtà di una visione balenata alla mente di un artista, ed ora essa in eterno si rinnova per il bene dell'umanità che nelle opere d'arte e nell'arte trova di che placare il groviglio di passioni che l'agita. Il tema della « pittura pura » è nettamente definito da questa opera di Tiziano come da altre; così ad esempio dalla Pala di Ca' Pesaro pure di Tiziano, dove il « quadro » si fonde coi valori cromatici per conferire all'opera una importanza e un interesse eccezionali. I riflessi già prevalenti nell'Assunta, si fanno qui più intensi e compongono quella linea obliqua che spezza la regolarità della inquadratura intesa quale elemento secondario nei confronti della composizione, la quale è qui determinata dallo spazio suggerito dai riflessi cromatici, spazio essenziale per la struttura del « quadro »: questo ha una struttura dipendente dai rapporti coloristici e non dalla composizione figurativa.

Passando alla seconda metà del secolo XVI ecco Il Miracolo di San Marco del Tintoretto, ora a Brera,

dove il tema tonale e coloristico rispettivamente di Giorgione e di Tiziano si risolve in « luminismo » e sempre con maggior evidenza attua il tema della « pittura pura » riassumendo i caratteri fondamentali dell'arte veneziana del Rinascimento e quelli della pittura nel suo essenziale significato di creazione artistica. La luce che dall'Oriente era penetrata a Venezia e si era posata sulle tessere dei suoi mosaici dai colori smaglianti, attraverso il valore tonale belliniano prima, giorgionesco poi, e le multiple intensità tizianesche si compenetra dapprima di plasticismo e poi di atmosfera di cui poteva mirabilmente esprimere l'incessante vibrazione che sola può suggerire l'evidenza della realtà. È tale vibrazione che il luminismo tintorettesco attua con rara efficacia e che l'opera della Raccolta Braidense documenta mirabilmente: il soggetto drammatico del ritrovamento del corpo di S. Marco manifesta il suo significato di « miracolo » più che con l'agitato complesso di figure e con l'ambiente tenebroso che le accoglie, proprio attraverso quel gioco di riflessi luminosi che stemperano i colori della tavolozza tizianesca e sfanno la compagine monumentale delle masse: il vibrare dell'atmosfera si comunica così alle forme e ne deriva un ritmo convulso consono alla visione drammatica che della realtà ebbe il Tintoretto, sia nella sua apparenza naturalistica sia nella sua apparenza umana. Anche l'adorazione e l'estasi ebbero da questo artista interpretazioni nelle quali invano cercheresti un significato astratto. Ed è il puro valore pittorico dell'arte di Tintoretto che suggerisce tale evidenza di cui i suoi « quadri » sono altrettante « visioni ».

Il « quadro », la « pittura pura », il « pittoresco », elementi che orientano l'uno verso l'aspetto pratico del problema pittorico e gli altri verso il valore astratto del medesimo, pure si accordano nella definizione del carattere reale e al tempo stesso ideale dell'opera d'arte e in

particolare della pittura. E Paolo Veronese, noto generalmente quale pittore che si è compiaciuto di raccontare dipingendo, dirà una parola conclusiva a questo proposito. La sua Cena in casa del Fariseo dell'Accademia di Venezia suscitò, come altre opere sue, le critiche della Controriforma già imperante quale forza viva delle manifestazioni d'arte. Vi si volle vedere non tanto un'opera pittorica quanto una composizione a commento di un tema religioso e come tale non si avvertì il superamento dell'apparenza esteriore dei fatti per renderne evidente invece l'intima essenza. Si gridò allo scandalo contro l'artista che aveva osato interpretare, profanandolo, un tema di pura religiosità cristiana quasi fosse una documentazione della giocondità della vita pagana perpetuantesi nel Rinascimento italiano. E non si volle avvertire nell'abilissimo studio dei rapporti cromatici, che creano la composizione pittorica di questa come di altre opere simili del Veronese, l'acutissima sensibilità di un pittore che, proprio coi colori, più che con la rappresentazione figurativa, ha dato un commento di carattere liturgico al tema religioso: i riflessi cromatici, infatti, col loro avvicinarsi di toni e di pause, creano un ritmo musicale di grande efficacia per la realizzazione del significato religioso del tema. Ci piace concludere questo breve esame con la figura del Veronese, artista più che altri adatto, per apparenti caratteri contrastanti, a definire, in pieno Rinascimento, l'origine dell'arte nuova. La Controriforma qui si profila come forza negativa, mentre nel prossimo Seicento assumerà il ruolo di fautrice della libertà espressiva dell'arte e in particolare della pittura, sciogliendola dai ceppi del manierismo e dell'ecllettismo.

Ed ora che abbiamo delineato il panorama degli orientamenti dell'arte in Venezia, vediamo di fissare quello che modernamente si dice « gusto » portandoci nell'ambiente critico che naturalmente è più sensibile

di altri ai riflessi dell'arte e meglio può portarci a determinarla.

Nel 1548 si pubblicò in Venezia il « Dialogo di Pittura » di Messer Paolo Pino, nella cui opera, seguita dal « Dialogo della Pittura » di Lodovico Dolce pubblicato nel 1557, si riflettono in forma organica di trattato, anche se il primo con intonazione letteraria perchè dialogato, le direttive impresse al gusto del tempo da Pietro Aretino.

È interessante considerare la definizione che il Pino dà, nel suo indirizzo ai lettori, del « trattato di pittura in lingua latina » di Leon Battista Alberti, « il quale è più di mathematica che di pittura, anchor che prometta il contrario » ¹⁾. Siamo subito introdotti da queste parole nell'ambiente extra-fiorentino di Venezia, e diciamo extra-fiorentino non soltanto geograficamente ma soprattutto criticamente. In Toscana il problema artistico non era affatto considerato estraneo al problema scientifico; arte e scienza sono, per il Rinascimento toscano, due aspetti del più vasto problema del conoscere, e si integrano reciprocamente, come ha dimostrato Leonardo con la sua attività pratica e teorica, concludendo la generazione degli umanisti toscani del secolo xv e dando inizio alla nuova corrente del gusto che condurrà all'età moderna. In Venezia, invece di universalizzare la cultura considerandola unificata nei suoi più diversi aspetti, ci si orienta verso una forma estetizzante di vita che si esprime in preferenze artistiche di carattere decorativo e di soluzione pittorica. Ed ecco la frase del Pino documentare ulteriormente tale tendenza.

Ma nel corso del « Dialogo di Pittura », la pittura, considerata quale arte che assomma le altre manifestazioni culturali e artistiche, ha una giustificazione natu-

1) Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino. Venegia, 1548, pag. 2.

ralistica che infirma la prima presa di posizione: « Altra regola non hanno i pittori, ch'imitar le cose vive, e propre »²⁾, e ancora: « Altro no è bellezza in ciascuna spetie creata, ch'una commensuratione, e corrispondentia de membri prodotti dalla natura senza alcuno impedimento da mali accidenti »³⁾. Pittura, natura, bello, sono sullo stesso piano, e tale rapporto menoma la reciproca autonomia di forme del conoscere perchè si vuol giungere alla identità di valore pur attraverso la diversa loro apparenza. Eppure tale identità non è assoluta perchè troviamo subito una ulteriore precisazione per cui « l'arte de necessità è inferiore alla natura, perchè la natura da il rilievo, e il motto alle sue figure, il ch'è impossibile a noi »⁴⁾. Quale dunque il significato della pittura? Sembra che si voglia fare della pittura una forma d'arte attraverso la quale questa potenza le sue possibilità creative che valgono a equipararla alla natura. Onde si dovrebbe concludere che una manifestazione d'arte è più efficace dell'arte stessa: quasi si potrebbe dire che la pittura è la realtà dell'arte.

Comunque non si può, attraverso le parole del Pino, giungere a una netta definizione, ma anche questo è per noi assai significativo perchè prospetta quello smembramento e quel frammentarismo che fissa l'antitesi tra l'età rinascimentale e l'età moderna e che dovrà peraltro presentare anche la possibilità di una struttura unitaria per affermarsi quale forza suscitatrice di valori essenziali alla vita di tutta una età.

« Integra cognitione della più nobile fattura d'Id-dio » e « una specie di natural filosofia » ecco in cosa consiste il valore della pittura⁵⁾. Ma tale visione ideal-

2) Op. cit., pag. 4, verso.

3) Idem.

4) Op. cit., pag. 5, verso.

5) Op. cit., pag. 9 verso e pag. 12.

stica si affianca a una concezione naturalistica di intonazione tradizionale: il Pino pone infatti la pittura tra le arti meccaniche e al tempo stesso tra le arti liberali: è arte meccanica « perché basata sul disegno che entra in tutte le altre arti e perchè imita al massimo la natura » ⁶⁾ ed è arte liberale « come quella a chi è concessa libertà di formar ciò che le piace » ⁷⁾. Interessante è l'osservazione che anche la natura dipinge « da se stessa ne i marmi... e nubi » ⁸⁾ che ci riconduce alla analoga osservazione leonardesca ⁹⁾ ed è una riprova dello spirito innovatore che anima l'artista del Rinascimento e delle basi rinascimentali sulle quali si appoggia il pensiero moderno. Vi si avverte una volontà di creare della pittura una forza viva, un puro atto creativo, in contraddizione con le precedenti osservazioni del Pino per cui la pittura era una forma di derivazione o meglio una forma subordinata e talora coordinata, ma comunque priva di assoluta autonomia; a meno che essa assurga a indice delle possibilità creative dell'arte.

Quando poi il Pino viene ad analizzare la struttura dell'atto pittorico, si ricade nel luogo comune di distinguere la pittura in tre parti: disegno, invenzione, colorire ¹⁰⁾. L'albertiana suddivisione in « circoscrizione, componimento, ricevimento de' lumi », è ripresa con accento diverso, dal quale si avverte la ricerca di spezzare il rigore logico e scientifico dell'umanesimo e il determinarsi di quello smembramento che è necessario per il ricomporsi di una nuova unità. La sostituzione del componimento con l'invenzione è il punto sostanziale che differenzia due età e due fasi del gusto. « È veramente il componimento quel modo o regola nel dipi-

6) Op. cit., pag. 10.

7) Op. cit., pag. 11.

8) Op. cit., pag. 15.

9) Leonardo. Op. cit., par. 63.

10) Op. cit., pag. 15.

gnere, mediante la quale tutte le parti si compongono insieme nell'opera della Pittura. Grandissima opera del Pittore è l'istoria » così l'Alberti nel suo Libretto della Pittura ¹¹⁾ e ancora: « È veramente il componimento quella regola del dipignere, mediante la quale le parti si compongono insieme nel lavoro della Pittura » ¹²⁾. Invece per il Pino invenzione è qualcosa di estraneo al « lavoro della Pittura »: « Et perchè la pittura è proprio poesia, cioè inventione, lo qual fa apparere quello, che non è » ¹³⁾. Sembra di tornare a Cennino per il quale la pittura è quell'arte che mostra « quello che non è, sia » ¹⁴⁾. Eppure non si tratta di un ritorno alla tradizione medioevale ma di un superamento anche della concezione rinascimentale. Non si riferisce infatti il Pino a quella pura realizzazione dei moti dell'animo umano che è stata una conquista di Giotto nei confronti della tradizione bizantina, bensì alla possibilità propria della pittura di perpetuare l'apparenza della vita nella sua instabilità, nel suo eterno divenire, in quel succedersi incessante che soltanto la libertà della fantasia umana può uguagliare. Infatti ecco subito dopo questa aggiunta: « ...breuità il che debbe osservare il pittore nelle sue inventioni » ¹⁵⁾. L'antitesi con la costruttività umanistica è risolta in questa « breuità » che da uno scrittore della prima metà del Cinquecento è lanciata quale idea teorica e che avrà subito rispondenza immediata in Venezia e non soltanto in Venezia ma in genere nella pittura moderna che da Venezia trae le sue origini. È tale « breuità » della visione pittorica che conferisce al concetto della essenza della pittura dalla quale dipende che « quello che non è sia » un significato in tutto

11) Milano, 1804, pag. 50.

12) Op. cit., pag. 53.

13) Op. cit., pag. 16.

14) Cennino Cennini. Il libro dell'Arte. Firenze, 1859, pag. 2.

15) Op. cit., pag. 16 verso.

differente da quello legato alla analoga definizione data in precedenza da Cennino Cennini. Già nel Quattrocento il Ghiberti aveva parlato di brevità a proposito di Maso: « abbreviò molto l'arte della pittura »^{15*)} e per questo si distingue dagli altri giotteschi, e tale brevità è già collegata dal Ghiberti al colore, in quanto Maso fonda la sua personale interpretazione dell'arte di Giotto proprio sulla struttura cromatica della forma che il Maestro aveva essenzialmente attuato con mezzi disegnativi. La « brevità » di cui parla il Pino a proposito dell'arte veneziana non può altro che essere ricondotta al rapido accostamento di macchie cromatiche dapprima fuse nel tono giorgionesco, poi via via differenziate attraverso la vivida tavolozza di Tiziano, e infine attraverso i riflessi luministici che si sprigionano dalle rapide pennellate del Veronese e del Tintoretto. Sarà « la macchia » non soltanto un mezzo tecnico di espressione per la pittura moderna dell'Ottocento, già preannunciata dai veneziani del secolo XVI, ma soprattutto assommerà le essenziali possibilità della pittura al punto di riassumere nella propria struttura la complessità del « quadro ».

Ma anche il disegno, che secondo la visione del Pino sostituiva l'albertiana circoscrizione, ci porta verso una analoga visione extra-rinascimentale in quanto egli intende per disegno l'abbozzo. Il disegno costituì invece per la visione umanistica toscana del secolo XV un valore essenziale in quanto è « forma »: sono gli artisti toscani, infatti, che prevalentemente abbinano l'attività dello scultore a quella del pittore appunto associando le due manifestazioni tecniche attraverso il loro ideale costruttivo e determinato di forme definite. Il Pollaiolo e il Verrocchio sono le figure più rappresentative e la tavoletta con le Fatiche di Ercole del primo, come il

15*) J. V. SCHLOSSER. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. I Band, pag. 38. Berlin, 1912.

noto Battesimo degli Uffizi del secondo, dichiarano essenzialmente come la realtà idealizzata dagli Umanisti del Quattrocento assuma un tono di evidenza proprio attraverso la struttura disegnativa.

Nell'abbozzo del Pino, inoltre, rientra anche la visione di insieme, quella composizione che in definitiva per il Pino comprende le altre parti del disegno, ossia « giudizio » « pratica » « circumscriptione », per cui il disegno viene a identificarsi con la composizione nella definizione dell'opera di pittura poichè se il disegno si compone di quattro elementi e uno di questi riassume gli altri tre, si può concludere per l'identità di disegno e composizione ¹⁶⁾. La forma di tipo quattrocentesco è risolta in rapporto di forme volte a suscitare quella « forma della forma » cui si è ripetutamente accennato. L'opera d'arte infatti suggerisce sempre una « forma » che suscita date impressioni non tanto per via di singole forme quanto del loro rapporto che determina « la forma ». Per cui è del tutto giustificato nel Pino quel parlare di « poesia » in quanto se è errato usare una espressione estranea all'ábito della pittura, pure tale smembramento del fatto pittorico lascia presentire una volontà di raggiungere proprio il nucleo, l'essenza della pittura, oltrepassando la forma apparente non soltanto teoricamente ma anche tecnicamente.

Quando poi nel Dialogo tra Fabio e Lauro ci si rivolge alla realtà storica del mondo pittorico da loro indagato, Fabio contrappone Michelangelo e Tiziano, e Lauro prospetta un pittore che accordi Michelangelo a Tiziano ¹⁷⁾, dimostrando di non aver per nulla risolto le

16) Disegno { iudicio
circumsptione
pratica
retta compositione { pratica
iudicio
circumsptione

17) Op. cit., pag. 23 verso e pag. 24 verso.

idee critiche precedenti in quanto noi oggi avvertiamo tanto in Michelangelo quanto in Tiziano quell'uscire dalla forma e quel creare una forma composta che ne accorda i diversi e opposti metodi pittorici. Si sente anche in questo scritto la eco di quel mondo accademico nel quale si trascinò a lungo la discussione sulla prevalenza della scultura o della pittura. Qui si riconosce unità di origine, ma subito dopo si dà la prevalenza alla pittura perchè più completa e « più unita con il naturale »¹⁸⁾: affermazione questa che svaluta subito la precedente asserzione di unità di origine e che dichiara ancora una volta quel carattere di transizione proprio dell'arte cinquecentesca veneta e in genere dell'arte di questa età. Infatti anche Michelangelo nella discussione col Varchi di cui è documento la nota lettera del 1549, giunge a una conclusione analoga perchè anch'egli sente il problema pittorico ma risolto in scultura e non in pittura.

L'impostazione iniziale dell'arte di Tintoretto e anche il suo superamento sono ben definiti dalle parole del Pino¹⁹⁾. Si pensi infatti a quel canone tintorettesco « disegno di Michelangelo colore di Tiziano » che il pittore veneto aveva posto, secondo la tradizione, quale insegna del suo studio. Si tratta di una iniziale forma di eclettismo, svalutabile nei confronti dell'eclettismo seicentesco dei Carracci: infatti nel Seicento si poteva intendere, attraverso il metodo eclettico una certa libertà per la pittura imprigionata entro i ceppi del manierismo michelangiotesco: la visione eclettica, se non altro, portava i pittori a vedere il loro quadro su basi pittoriche, mentre il michelangiologismo con la sua prevalenza plastica anticromatica precludeva ogni possibilità di soluzione per la pittura. Eppure l'ideale plastico aveva prevalso in Toscana con la rinascita umanistica, ma

18) Op. cit., pagg. 24-27.

19) Op. cit., pag. 24 recto e 24 verso.

tale orientamento aveva dato la massima libertà alle soluzioni pittoriche perchè attuato su basi coloristiche. Masaccio con la macchia cromatica e Piero della Francesca con le analogie di intensità coloristica segnano i punti cardinali del panorama pittorico toscano risolto su basi plastiche. Michelangelo invece, anche quando si espresse nell'ambito della vera e propria pittura, tradusse la tecnica e la visione pittorica in rapporti di masse plastiche che suggeriscono l'impressione del peso oltre che del volume e attuano un effetto pittorico soltanto attraverso l'insieme compositivo. La « forma » che nella tradizione umanistica toscana si impernia su una retta individuazione pittorica in rapporto allo spazio, con Michelangelo invece si afferma per via di una visione scultorea dove avverti un adattamento alla visione pittorica attraverso una complessa e varia composizione. Il « non finito » in una delle ultime interpretazioni critiche è stato infatti interpretato quale risultato di successive visioni dell'artista composte in unità ²⁰). Alla « forma chiusa » si sostituisce, così, la « forma aperta ». Nella forma propriamente detta non rientra dunque l'ideale pittorico: questo per essere attuato entro gli schemi michelangioteschi prevalenti nel Cinquecento in tutte le scuole, deve scomporre la forma e ricomporla con l'aiuto non più del disegno o del colore ma del rapporto compositivo. Il manierismo michelangiotesco, invece, impose non tanto questa nuova visione della possibilità della pittura, quanto l'irrigidimento della libertà pittorica entro schemi plastici. Di qui si può comprendere come l'eclettismo seicentesco che propugnava sì la fusione — impossibile ad ottenere se non come accostamento — dei più tipici valori pittorici conquistati dagli artisti del Cinquecento, e quindi era una

²⁰) C. Aru. La veduta unica e il problema del « non finito » in Michelangelo, in « L'Arte », 1937.

nuova prigione per la libertà creativa dell'artista, pure si sia presentato quale mezzo validissimo per uscire dalle strettoie del manierismo michelangiolesco ed entrare nel campo aperto della vera e propria pittura. Nel Cinquecento, invece, quando Tintoretto propose il dogma eclettico, questo era un passo indietro rispetto al cammino compiuto dalla scuola veneziana.

Abbiamo detto che il Pino non soltanto anticipa la presa di posizione iniziale di Tintoretto ma anche prospetta il suo superamento poichè non si tratta per lui di accostare l'ideale di Michelangelo a quello di Tiziano come il dogma tintorettesco indica, bensì di accordare l'uno e l'altro, e nell'accordo è implicita una reciproca modificazione quale in realtà avvenne nella tipica soluzione stilistica del luminismo tintorettesco; i riflessi luminosi della tavolozza di Tintoretto, infatti, sfanno la compagine formale e stemperano la sostanza cromatica, onde il disegno di Michelangelo e il colore di Tiziano sono del tutto trasformati; il « lume » che accoglie la visione pittorica tintorettesca è la nuova « forma ».

Ma il Pino non nomina Tintoretto: eppure cronologicamente una delle prime affermazioni di questo artista, il *Miracolo di San Marco* dell'Accademia di Venezia, è proprio contemporanea, nell'esecuzione, o di poco posteriore alla pubblicazione del *Dialogo del Pino* (1548). Si tratta di un'opera nella quale, pur notando i valori michelangioleschi e tizianeschi che l'informano, secondo la tendenza eclettica, già si avverte quel superamento dell'eclettismo di cui si è detto prima. Nell'insieme della composizione movimentata prevale un colore, l'azzurro, quelle intonazioni tanto preferite dai veneti di cui Tiziano e Veronese hanno dato mirabili interpretazioni. L'azzurro si distende sui drappaggi di cui sono avvolte le figure, si riflette nell'atmosfera che ne è tutta risonante: possenti membrature architettoniche segnano i limiti spaziali della composizione e vanno a

gara con le figure nel dar peso all'insieme compositivo: Tiziano e Michelangelo sono ugualmente presenti, l'uno con la gloria dei suoi colori, l'altro con la maestà delle sue forme plastiche. Ma qua e là ecco un vivido raggio luminoso riflettersi e rifrangersi con molteplici proiezioni che alterano l'intensità dei colori e moderano il gigantismo delle masse.

Le parole del Pino sono dunque un « sintomo » dello strettissimo rapporto intercorrente tra arte e critica d'arte, e del significato di quel complesso di valori che creano quello che con parole moderne si dice « gusto » di una età di transizione, da una fase di origine classica a una fase di sviluppo moderno che il Dialogo del Pino definisce proprio per quell'oscillare tra il razionalismo umanistico e la libertà romantica di cui l'arte veneziana è chiaro riflesso.

Se il disegno è interpretato quale abbozzo è naturale che si dia grande importanza al tema « colorire » ²¹⁾ interpretato quale « compositione de colori ». Anche il colorire consiste di parti: « nel discernere le proprietà delli colori... intender bene le compositioni loro, cioè ridurli alla similitudine delle cose proprie... et accompagnare la diversità delle tinte in un corpo solo... Del lume, ultima parte et animo del colorire » per ottenere « forza et rilievo » dà peraltro una definizione naturalistica in quanto lo identifica col lume che proviene da una finestra o da altra fonte. Anche il tono che è adombrato nelle composizioni (diversità di tinte in un corpo solo) è poi rinnegato dalla definizione che precede, per la quale si dice di voler raggiungere in tal modo « la similitudine delle cose proprie ». Dunque tanto il tono quanto il lume vengono qui valutati sia come elementi di pura pittura sia come elementi naturalistici: non si prospetta una sintesi nell'uno o nell'altro fattore ma si

21) Op. cit. da pag. 17 in avanti.

può intuire tale possibilità, ossia si avverte uno smembramento della albertiana unità architettonica della piramide visiva: ricordiamo l'Alberti: « Grandissima opera del Pittore è l'istoria: le parti dell'istoria sono i corpi: le parti del corpo sono le membra: le parti delle membra sono le superficie »²²).

Soffermiamoci un momento a considerare il rapporto Alberti-Pino, esso varrà a meglio definire il passaggio dal Rinascimento all'età successiva, preludio all'età moderna. La definizione architettonica data dall'Alberti ci appare più consona all'essenza della forma pittorica in quanto arte, piuttosto che la definizione di adesione al pittoricismo del Pino: l'arte della pittura acquista nel pensiero dell'Alberti universalità, mentre attraverso lo scritto del Pino l'arte della pittura si circoscrive all'ambito della sola pittura che poi attenua la propria efficacia espressiva in quanto dispersa nella definizione naturalistica dell'arte.

Nella dedica all'opera albertiana la precedenza data ad architetti e scultori nei confronti dei pittori indica la possibilità di risolvere in unità pittorica i motivi plastici e architettonici. Gli esempi riportati dal Pino sono esclusivamente di pittori, e nel loro isolamento prospettano la scissione delle tre arti pur potenziando la pittura. Per il quattrocentista i valori cromatici possono portare ad effetti architettonici e plastici; per il cinquecentista i valori cromatici polarizzano le possibilità dell'architettura e della scultura: l'arte veneziana ha documentato ampiamente tale tendenza. Tutti e due, l'Alberti e il Pino dichiarano di voler parlare non come matematici ma come pittori e tutti e due sono coerenti pur con diverso risultato: ossia il pittore dell'Alberti risolve la matematica come arte, esprimendola in funzione del pro-

22) M. L. Gengaro: Leon Battista Alberti. Milano, 1939, pag. 36.

cedimento conoscitivo implicito nella pittura; il pittore del Pino oppone all'astrazione la realizzazione e quindi esprime la pittura con mezzi naturalistici, non in funzione puramente pittorica.

Tanto l'Alberti quanto il Pino parlano di « lume », il primo sintetizzando nel rapporto di bianco e nero la realtà naturalistica la realtà pittorica, l'altro smembrando tale unità e risolvendo il lume naturalisticamente pur su basi di puri valori cromatici. Ambedue segnano degli anticipi, l'uno, l'Alberti, con la definizione impressionistica della forma suggerita dai colori e compenetrata con lo spazio ²³); l'altro, il Pino, con la definizione analoga basata sulla « brevità » ossia sull'abbozzo. Temi tradizionali ricompaiono in tutti e due, come il rapporto col divino ²⁴) e la presa di posizione nei riguardi della discussione accademica circa la prevalenza della pittura o della scultura ²⁵). Anche il porre la pittura nella natura è comune ai due scrittori ²⁶); ma nella tendenza naturalistica della pittura l'Alberti vede un'adesione a un'idea, il Pino un'adesione all'apparenza: sebbene tutti e due parlino del « bello » ²⁷). L'aspirazione plastica dell'Alberti ²⁸) trova consenziente anche il Pino che ne parla a proposito del lume, e infine la conclusione per tutti e due è l'« idea » del pittore come « tipo » ²⁹); ma l'accento naturalistico della interpretazione albertiana ha tutt'altro valore di quella pure analoga data dal Pino ³⁰) perchè nel caso dell'Alberti significa una universalizzazione del valore e del signifi-

23) M. L. Gengaro. Op. cit., pag. 30.

24) Id., pagg. 31-32.

25) Id., pagg. 32-34.

26) Id., pag. 35.

27) Id., pag. 37.

28) Id., pagg. 39-40.

29) Id., pag. 43.

30) Id., pag. 44.

cato della pittura e dell'arte, mentre nel caso del Pino indica una frammentaria visione dell'arte e della pittura.

Quale sintomo dell'ambiente veneziano intorno al determinarsi del gusto moderno, dunque, il Pino ha un notevole interesse in quanto in lui si associano tradizionalismi e anticipazioni che scompongono l'unità rinascimentale, conducono verso il manierismo e verso la scissione, nell'arte della pittura, del tema qui inteso come « natura » e della forma. La « brevità » e la « composizione » orientano verso un frammentarismo unitario: ossia ci allontaniamo dalla costruzione rinascimentale fatta di elementi architettonici, plastici, pittorici, tanto in architettura quanto in scultura e in pittura, per accostarci a una costruzione esclusivamente pittorica in pittura che potrà riflettersi anche in architettura e in scultura ma senza coinvolgere quei caratteri di vera e propria architettura o scultura che stabilizzano la forma rinascimentale. Ecco dunque il frammentarismo moderno profilarsi con una sua struttura nella quale entrano elementi di disgregazione; ma già si profila da questa medesima disgregazione una nuova compagine per cui in definitiva il frammentarismo cinquecentesco è un potenziamento e non una diminuzione rispetto al costruttivismo rinascimentale, in quanto rispetta la possibilità di una nuova rinascita.

Alla distanza di circa dieci anni, ecco apparire in Venezia un altro scritto di intonazione critica, il Dialogo intitolato « L'Aretino » di Lodovico Dolce ³¹). Il Dolce scrive il suo dialogo nel 1557 col proposito di codificare l'orientamento critico impresso al gusto del tempo dall'Aretino che ne aveva dato una definizione dilettesistica anche se di primo piano per la chiarificazione del

31) L. Dolce. *L'Aretino* ovvero Dialogo della Pittura con l'aggiunta delle Lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino. Milano, 1863.

gusto cinquecentesco. Ricordiamo il giudizio dato dall'Aretino del primo quadro del Tintoretto relativo ai fatti miracolosi della vita di S. Marco, di cui già si è data una definizione nei riguardi delle direttive tintorettesche e dell'arte cinquecentesca in genere. Egli vi riscontrava, in una lettera indirizzata al Tintoretto nell'aprile 1548, « rilievo » e che « i suoi colori son carne ». Ricordiamo anche che abbiamo riconosciuto una notevole importanza al dialogo del Pino proprio perchè l'ideale dell'artista è definito dalla sintesi tra Tiziano e Michelangelo, ossia tra valori cromatici e valori disegnativi, opponendo il pittorico al plastico senza avvertire ancora che il pittoricismo si raggiunge anche isolatamente attraverso puri valori cromatici oppure attraverso determinati valori plastici. Prima dunque di accostarci direttamente al Dialogo del Dolce sentiamo l'Aretino.

In una lettera del novembre 1537 egli contrappone la sua visione cromatica a quella di Leonardo: « L'arco celeste — di uno sfondo paesistico di un'Annunciazione — che attraversa l'aria del paese scoperto da l'albore, de l'aurora, è più vero che quel che ci si dimostra dopo la pioggia inver la sera ». Leonardo sentiva la realtà più vera nell'ombra che nella luce: nella realtà sentiva anche il vero, ma un vero che l'arte rivela in quanto coopera al processo di conoscenza. Invece il rapporto tra arte e vero proposto dall'Aretino è di analogia, come dichiara il verso di un sonetto a Tiziano datato da una lettera del 1543:

« Tal che il dipinto è non men ver che il vero ».

Così ritroviamo il medesimo concetto espresso in altri scritti, ad esempio in una lettera del febbraio 1548 indirizzata sempre a Tiziano: « ...mano la qual concorre nel rassemplare il tutto di ciò che si vede con la natura sola, imitando talmente quello spirito, che vive occulto in ciascuna cosa di lei, che ella istessa sta in

dubbio qual di voi due sia di più e migliore ». E ancora in un sonetto dell'ottobre 1553 l'Aretino dice:

Questo è il Varga dipinto, e naturale:
Egli è sì vivo in la nobil figura
Che a Tizian, par che dica la natura
L'almo tuo stil, più che il mio fiato vale.

Il rapporto tra Pittura, Arte, Natura che il Pino aveva posto in termini di dipendenza, è dal Dolce risolto dunque in parità di valori come risultato, ma in necessario legame di dipendenza iniziale. Talora si accenna anzi a un superamento della pittura nei confronti della natura quale già l'Alberti aveva prospettato³²). Così in una lettera del maggio 1544 « ... cielo, il quale da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi » e ancora « ... Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far de' paesi ». E si giunge, infine, a un eclettico rapporto di dipendenza e di superamento come attesta un'altra lettera dell'Aretino a Tiziano datata del febbraio 1548 e che già abbiamo riportato.

Quanto poi alla personalità degli artisti, l'Aretino affianca Michelangelo e Raffaello, ad esempio nella lettera dell'Ottobre 1545 indirizzata a Tiziano in Roma: « Mi pare ogni ora un mese il tempo dello aspettare che ritorniate; solo per udire ciò che vi pare degli antichi nei marmi, ed in quel che più e men vale il Buonarrotto di loro; ed in che non si gli appressa o lo supera Raffaello in dipingere » con la conclusione: « Su cotal mezzo rammentatevi di non vi perdere sì nella contemplazione del Giudizio di Cappella, che vi si dimentichi lo espedirvi, che tutto il verno vi tenga assente da me, e dal Sansovino ». Che significa tale accostamento? Il Pino aveva dapprima opposto e poi sintetizzato Miche-

32) M. L. Gengaro. Op. cit., pagg. 32, 33, 35, 44.

l'angelo e Tiziano: l'opposizione corrispondeva al relativo giudizio critico dei due artisti, la sintesi prospetta il superamento dei rispettivi caratteri stilistici e la definizione di un nuovo « tipo » di artista. Ma dal binomio Raffaello-Michelangelo non può scaturire un « tipo » di artista che possa dirsi in tutto autonomo in quanto si tratta, per Raffaello e Michelangelo, di due diversi orizzonti, ma accordati nell'ideale costruttivo e formale. Si tratta di preferenze plastiche per Michelangelo e di preferenze pittoriche per Raffaello, naturalmente, ma le une e le altre si esprimono in funzione della forma in quanto si tratta di un ideale di monumentalità nel caso di Michelangelo e di regolarità nel caso di Raffaello, che si accordano, pur nella divergenza, sulla base comune del disegno. Se affianchiamo le Stanze Vaticane alla Sistina vi avvertiamo una divergenza netta di mezzi pittorici, informati gli uni alle preferenze coloristiche di Raffaello, le altre alle ricerche plastiche di Michelangelo; ma è la forma che determina l'effetto compositivo — che è in definitiva l'effetto pittorico e pittoresco delle opere di Raffaello e di Michelangelo — forma nella quale entra il colore quale elemento determinante del disegno nel caso delle opere raffaellesche, forma nella quale il colore è subordinato al disegno nel caso delle opere michelangiottesche. La Scuola di Atene e uno dei vari riquadri della vòlta della Sistina, ad esempio la scena della Creazione di Adamo — opere quasi contemporanee perchè la vòlta della Sistina venne iniziata dal Buonarroti nel 1508 e finita nel 1512 e la Stanza della Segnatura con la Scuola di Atene venne iniziata nel 1509 — attestano tale diverso e pur analogo orientamento dei due grandi maestri.

Attraverso l'accostamento del disegno di Michelangelo e del colore di Tiziano, si può arrivare a prospettare la modificazione dell'uno e dell'altro elemento pur conservandone l'essenziale valore: dall'accostamen-

to di Michelangelo e di Raffaello, invece, non si può prospettare una reciproca modificazione dei valori costitutivi alle singole visioni dei due artisti. Tale trasformazione può essere prospettata dal rapporto Michelangelo-Tiziano: i caratteri dell'uno e dell'altro artista possono sussistere e suscitare al tempo stesso nuovi valori. Infatti il luminismo tintorettesco suggerisce la forma e si risolve in effetto pittorico e quindi anche su basi cromatiche. Con l'ideale michelangiotesco-raffaellesco non si può giungere altro che a una forma eclettica nella quale permangono tanto il carattere di predominio plastico dell'uno quanto il carattere di equilibrio compositivo dell'altro. Tanto è vero che il medesimo Raffaello fu un michelangiotesco eclettico; mentre Tiziano quando aderì alla tradizione michelangiotesca si espresse con accenti cromatici veneziani.

Dalla considerazione di alcuni brevi passi dell'Aretino si può trarre una netta visione di soluzione eclettica sia nei riguardi del rapporto, necessario per gli artisti, tra visione e natura, sia della determinazione di tale rapporto attraverso precisi valori individuali. Appare dunque un orizzonte più determinato di quello del Pino, ma per contro meno suscitatore di impulsi positivi nei riguardi della libertà della manifestazione artistica.

Il Dolce, fedele interprete del pensiero dell'Aretino, pone, proprio agli inizi del suo dialogo, una definizione riferentesi al rapporto tra l'arte del '400 e l'arte del '500 che non troviamo nei giudizi critici del Pino o dell'Aretino. Si tratta di un'opera di Giovanni Bellini, una delle sue tipiche « sacre conversazioni » dove il soggetto religioso rispecchia la nuova interpretazione del fattore religioso propria dell'umanesimo e al tempo stesso si impone per un tipo di « quadro » di nuova realizzazione, come abbiamo già avuto occasione di osservare a proposito della Pala di San Zaccaria in Venezia.

Il Dolce loda quell'opera del Giambellino perchè « ogni figura sta bene, e vi sono di belle teste: e così le carni non meno i panni non discostano molto dal naturale ». E conclude con una lode al Bellini che « fu maestro buono e diligente. Ma egli è stato da poi vinto da Giorgio da Castelfranco; e Giorgio lasciato a dietro infinite miglia da Tiziano: il quale diede alle sue figure una eroica maestà, e trovò una maniera di colorito morbidissima, e nelle tinte cotanto simile al vero, che si può ben dire con verità ch'ella va di pari con la natura »³³). È questo un passo di grande interesse per noi che, dopo aver toccato alcuni punti del pensiero dell'Aretino, ne possiamo qui avvertire la eco. Non solo, ma se possiamo aderire alla espressione del Pino « ogni figura sta bene », come esatta valutazione dell'arte del '400, non meno avvertiamo nella « eroica maestà » la eco della armonia cinquecentesca. Dal giudizio del singolo si viene al problema del gusto di una età: è questo un indizio chiaro della universalità delle manifestazioni d'arte umanistiche. Ma la definizione data dal Dolce di un'opera del Giambellino è in tutto esauriente per lo stile di questo artista, che, attraverso la tecnica pittorica tonale può facilmente plasmare le sue immagini conferendo loro una staticità architettonica, per cui nella pittura si accordano così scultura e architettura. L'« eroica maestà » del Cinquecento, pur assurta a definizione di carattere universale, è già di intonazione letteraria, e in questo prospetta quel disorganizzarsi dell'unità umanistica che abbiamo ripetutamente avvertito nelle manifestazioni di questa età. L'« eroica maestà » non si adatta più a Tiziano che a Michelangelo, ossia non traduce in valore universale un dato pittorico di un artista, pur essendo intonata all'atmosfera creata dall'arte cinquecentesca. È dunque assai significativa que-

33) L. Dolce. Op. cit., pag. 2.

sta diversità di valore critico del giudizio formulato dal Dolce a proposito di opere d'arte del secolo xv e del secolo xvi, tanto per ciò che si riferisce alle rispettive forme stilistiche quanto per quello che indicano criticamente nei riguardi della storia del gusto.

Questa battuta iniziale del Dialogo termina con una affermazione della teoria vasariana di progresso in arte. « ...il Bellini, per quanto comportava quella età, fu maestro buono e diligente. Ma egli è stato da poi vinto da Giorgio da Castelfranco; e Giorgio lasciato a dietro infinite miglia da Tiziano: il quale diede alle sue figure una eroica maestà, e trovò una maniera di colorito morbidissima, e nelle tinte cotanto simile al vero, che si può ben dire con verità ch'ella va di pari con la natura ». Ma il Dolce pone il problema in termini più esaurienti che non il Vasari, e quasi si può scorgere attraverso le sue parole una chiarificazione della visione critica vasariana. Infatti se nella staticità belliniana e nella « eroica maestà » di Tiziano puoi avvertire una volontà critica di superamento che oggi non si ammette più, pure tale giudizio viene completato da considerazioni di metodo tecnico: e se nella visione complessiva dei singoli artisti non si può riscontrare una evoluzione progressiva bensì nella totalità infine raggiunta una parità di valore, invece nel procedimento di metodo e di tecnica puoi riscontrare un evolversi che è reale progresso. Dal tono belliniano, a quello giorgionesco, al cromatismo tizianesco, è tutto un graduale sviluppo di rapporti cromatici: dalla definizione della luce risolta plasticamente da Giovanni Bellini, si viene alla proiezione totale della luce tonale nello spazio, conquista di Giorgione al quale si vuol far risalire la prima visione del moderno « plein air »; e infine al rapporto di forme cromatiche in movimento proprie di Tiziano che conclude su basi coloristiche le affermazioni rinascimentali della pittura veneziana. Ma non per que-

sto noi oggi concludiamo che Tiziano è superiore a Giovanni Bellini e che Giorgione se è superiore a Giambellino è inferiore a Tiziano.

Nelle prime battute del Dialogo, il Dolce pone inoltre la questione del « manierismo » quale assoluta forma d'arte: « ...chi ha veduto una sola volta le pitture del divino Michelangelo, non si dovrebbe più curare per così dire, di aprir gli occhi per vedere opera di qualsivoglia pittore » ³⁴). Non si tratta peraltro di un michelangiolismo nel quale l'arte del maestro sia interpretata da un punto di vista puramente esteriore, in quanto anche l'Aretino, oppositore nel dialogo di Fabrini, riconosce il valore del « disegno » quale elemento essenziale dello stile del Buonarroti ³⁵). Ma è una valutazione che affiancando all'arte di Michelangelo quella di altri maestri considerati pari e anche superiori, ne prospetta in teoria l'accostamento eclettico. E che sia base teorica per ora lo attesta la distinzione tra « valore e preferenza » per cui si differenziano nettamente i diversi caratteri e non si prospetta alcuna possibilità di interferenza. Anche il progresso è negato e si chiarisce così la netta posizione del critico di fronte al problema artistico ³⁶). Ed ecco la definizione critica del « valore » basata su di un paragone tra Raffaello e Michelangelo a seguito del precedente accenno al rapporto Michelangelo-Tiziano ³⁷). Di Raffaello si loda la « facilità » ³⁸) come « principale argomento della eccellenza di qualunque arte » giudizio che coglie veramente il segno e al quale nulla si può controbattere nei riguardi di Raffaello. Qualunque opera dell'Urbinate, infatti, sia quadro sia affresco, più di altre opere d'arte dà l'impressio-

34) Op. cit., pag. 2.

35) Op. cit., pag. 3.

36) Op. cit., pagg. 3-4 e 8.

37) Op. cit., pagg. 4-5.

38) Op. cit., pag. 5.

ne di essere in tutto esattamente corrispondente alla visione sorta dall'animo dell'artista e contemporaneamente risolta in forme, il che si riassume in una immediatezza che acquista un particolare valore nel caso di Raffaello, artista del Rinascimento: è questo un periodo, infatti, nel quale il processo della creazione artistica coinvolge valori di scienza che rallentano il procedimento di realizzazione dell'atto intuitivo anche se lo completano. Raffaello è riuscito a risolvere in intuizione anche la conoscenza scientifica. Ne sono esempio significativo tra le opere dei primi tempi lo Sposalizio della Vergine della Raccolta Braidense a Milano e, tra le opere del periodo avanzato, l'affresco della Cacciata di Eliodoro nella Stanza Vaticana che viene denominata da tale composizione. Lo Sposalizio della Vergine attua con maggior « facilità » la visione pittorica di Piero della Francesca, fautore della prospettiva scientifica: nelle opere di Piero prevale il geometrismo nella determinazione della composizione pittorica, mentre nell'opera di Raffaello è il ritmo compositivo a prevalere sulla struttura geometrica del quadro. E per ritmo compositivo intendiamo quella rispondenza di linee e di colori che suscita l'impressione di movimento e di vibrazione: si ha, così, la rivelazione dell'intimo contenuto spirituale di uomini e cose. È tale nucleo spirituale di intonazione essenzialmente drammatica che si sprigiona dall'insieme compositivo dell'affresco raffigurante « La Cacciata di Eliodoro dal Tempio »: e il dramma raggiunge la catarsi nella quale il contrasto si placa, proprio attraverso il facile rapporto cromatico e formale risolto dal pittore con rara abilità.

Se peraltro tale « facilità » propria di Raffaello, non si riscontra in Michelangelo, ma, come osserva il Dolce, questi raggiunge piuttosto una espressione di « terribilità », pure essa è altrettanto valida, secondo il punto di vista della critica moderna. L'interlocutore del Dia-

logo, che ha il nome dell'Aretino, sposta invece la questione rendendola più significativa e cioè portandola in secondo piano nei riguardi del confronto prospettato e ponendo a fuoco il problema della pittura ³⁹⁾ dal quale quel confronto può ricevere luce che lo valorizzi e lo faccia assurgere a definizione esauriente, eliminando quel tono aneddótico e parziale che poteva assumere altrimenti.

La questione principale, trattando di pittura, è definire che cosa sia pittura: e il Dolce cita il giudizio dell'Ariosto che affianca a Michelangelo i due Dossi, Sebastiano del Piombo, Tiziano, Raffaello, senza dimostrare discernimento critico perchè non li distingue bensì li confonde: la valutazione dell'artista non deve portare alla definizione di superiorità o inferiorità ma alla precisazione del rispettivo diverso valore, quella « disparità » ⁴⁰⁾ che è segnalata dalle parole di Fabrini ma ascrivendo, per confronto, a tale disparità soprattutto il significato di inferiorità .

Ed ecco la definizione della pittura: « Dico dunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura » e aggiunge « per via di linee e di colori » ossia di forma, per concludere che pittore e poeta « si possono dir quasi fratelli » ⁴¹⁾. In questo accordo di linee e di colori nella pittura dobbiamo avvertire, in base al tema dell'eclettismo che già si è proposto, una possibilità di valorizzazione di tale metodo in forza degli elementi costitutivi della pittura stessa. Il Dolce giunge ad asserire che non soltanto il rilievo è legato al colore, ma che nel colore di Tiziano c'è disegno. Onde se da un lato anche la definizione di « imitazione della natura » svaluta il pensiero critico del

39) Op. cit., pag. 6.

40) Op. cit., pag. 9.

41) Op. cit., pag. 9.

Dolce, d'altro lato il suo formalismo lo rivaluta. Tale formalismo poi non gli vieta la visione della universalità della pittura quale simbolo della libertà e autonomia dell'atto creativo quale già l'Alberti e poi Leonardo avevano espresso, per cui non esita ad affermare « che pittura è la poesia; pittura la storia; e pittura qualunque componimento de' dotti » ⁴²⁾. Ed è la pittura ad assurgere a sintesi dell'arte anche nei riguardi del problema estetico del bello e del brutto, o meglio del « gusto » ⁴³⁾ del bello e del brutto dall'interlocutore dell'Arete affiancato al problema del bene e del male, secondo un orientamento che suggerisce il tema proposto all'arte dalla Controriforma.

La Controriforma se da un lato può apparire, nei riguardi delle manifestazioni d'arte, quale forza negativa in quanto limita o meglio vincola la libertà dell'artista di fronte alla realtà, pure, in ispecie nell'ambito della pittura cinquecentesca, essa ricondusse l'artista, accecato dal formalismo michelangiolesco, a considerare la realtà in quanto visione, reale e ideale nello stesso tempo, e quindi essenzialmente quale pittura. È la pittura, infatti, che, più delle altre forme d'arte, può suscitare l'impressione della realtà e l'espressione reale di una visione: dalle superfici si staccano forme e si aprono orizzonti, senza per questo annullare l'inconsistenza formale e spaziale della superficie, eppure conferendo evidenza alle immagini ivi composte in unità. La Controriforma cercava precisamente di imporre come reali delle immagini e dei valori immateriali. Il rapporto fissato dal Dolce di bene e male, di bello e brutto riconduce al momento storico e alla fase culturale imperniati nella Controriforma.

Se poi nel formalismo cromatico che il Dolce pro-

42) Op. cit., pag. 12.

43) Op. cit., pag. 4.

pone sembra di dover segnalare un metodo interpretativo distinto dal formalismo plastico toscano, pure non si deve giungere alla conclusione di una ribellione ai canoni umanistici: infatti « E non essendo alcuna cosa più familiare e domestica all'uomo di quello che è l'uomo, ne seguita che ciascun uomo sia atto a far giudizio di quello che egli vede ogni giorno; cioè della bellezza e della bruttezza di qualunque uomo. Perciocchè non procedendo la bellezza da altro che da una convenevole proporzione, che comunemente ha il corpo umano, e particolarmente tra sè ogni membro; ed il contrario derivando da sproporzione (essendo il giudizio sottoposto all'occhio); chi è colui che non conosce il bello dal brutto? » 44). E deve essere sottolineata la parentesi che nuovamente afferma la necessità del valore universale della pittura quale « forma » pittorica, dalla quale dipende l'apparenza reale delle cose: « le cose che Dio fatte ha, ardiscono con l'arte loro d'imitare e ce le presentano in modo che paiono vere »; ecco perchè « meritamente furon sempre stimati i pittori » 45).

Le parole del Dolce non rispecchiano soltanto un umanesimo teorico ma riflettono la vita umanistica: « Hassi ancora a riconoscere dal pittore la carta del navigare; e parimenti da lui hanno origine e forma tutte le arti manuali. Perchè architetti, muratori, intagliatori, orefici, ricamatori, legnaiuoli ed insino i fabbri, tutti ricorrono al disegno, proprio come s'è detto del pittore » 46). Chi non rivede attraverso le immagini suscitate da queste parole, la « bottega » dell'artista quattrocentesco, dove si praticava quello che allora si diceva « oreficeria », l'arte dalla quale poi le diverse personalità si orientavano nei campi più disparati? Il pre-

44) Op. cit., pagg. 12 e 13.

45) Op. cit., pag. 19.

46) Op. cit., pag. 20.

ziosismo della tecnica quattrocentesca ha ceduto a un modo espressivo legato a valori di monumentalità, ma non per questo meno essenziali nei riguardi della necessaria unità di visione basata sulla classica universalità delle arti.

Anche il Dolce, secondo un modo ormai tradizionale di intendere la pittura, la distingue in parti essenziali, fuse nell'unità del bello e dell'ornamento, il bello definito dal disegno, l'ornamento definito dalla funzione del bello ⁴⁷⁾ « Tutta la somma della pittura a mio giudizio è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito » ⁴⁸⁾. Circostrizione, componimento, ricevimento dei lumi, aveva posto l'Alberti alla base della sua visione della pittura, e il Pino, disegno, invenzione, colorire, intendendo per disegno la composizione. Quale la posizione del Dolce? L'apparente analogia col pensiero del Pino è chiarita dal giudizio che in seguito darà dell'arte di Raffaello, del quale dirà che « le cose sue paiono non disegnate ma dipinte; e non dipinte ma vive » ⁴⁹⁾. Vien fatto di ricordare la definizione vasariana della Farnesina, non edificata ma veramente « nata ».

Al concetto del disegno nel caso del Dolce, non si deve dunque dare, come nel caso del Pino, il significato di composizione, per giungere all'abbozzo, bensì il preciso significato d'origine quattrocentesca ed applicazione toscana, ossia il valore di forma plastica. E infatti lo dirà esplicitamente: « il disegno, come ho detto, è la forma » ⁵⁰⁾.

Quanto alla invenzione « da lei derivano, ovvero seco si accompagnano tutte le belle parti del dise-

47) Op. cit., pagg. 20 e 21.

48) Op. cit., pag. 22.

49) Op. cit., pag. 25.

50) Op. cit., pag. 30.

gno » ⁵¹⁾ e « la invenzione vien da due parti, dalla storia e dall'ingegno del pittore » ⁵²⁾ ossia è contenuto e forma, è « visione ». Per cui « l'invenzione si appresenta per la forma, e la forma non è altro che disegno. Deve dunque il pittore procacciar non solo d'imitare ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte: chè nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avvicina » ⁵³⁾. Ma di nuovo si accenna a questo proposito, al rapporto intercorrente tra pittore e poeta, parlando dell'invenzione e della necessità che essa sia « varia », e si conclude: « certo un pittore che non è vario, si può dire che non sia nulla: e questo è anche proprissimo del poeta » ⁵⁴⁾. Si aggiunge poi: « dico che essendo l'ufficio del pittore d'imitare la natura, non bisogna che la varietà sia studiosamente ricercata, ma fatta a caso » ⁵⁵⁾ onde in definitiva la libertà dell'invenzione consiste nella « sprezzatura » di cui parla il Castiglione a proposito del « Cortegiano » ⁵⁶⁾ e che viene suggerita dall'arte di Raffaello dove riscontri tanto la imitazione della natura quanto la varietà risolta in valori di forma che non si impone per caratteri razionali o teorici quanto di immediatezza rappresentativa, nella quale sembra che il « caso » abbia la prevalenza. Così è in tutte le opere di Raffaello, anche nei grandiosi affreschi delle Stanze Vaticane, dove il mirabile collegamento tra la composizione pittorica delle varie pareti trasforma il semplice rapporto di continuità tra una sezione muraria e l'altra in puro valore pittorico di accordo cromatico, formale, e soprattutto compositivo. È

51) Op. cit., pagg. 25-6.

52) Op. cit., pag. 29.

53) Op. cit., pag. 30.

54) Op. cit., pag. 38.

55) Op. cit., pag. 39.

56) Le più belle pagine di Baldassare Castiglione scelte da Giovanni Comisso. Milano, 1929, pag. 27 e segg.

proprio la composizione pittorica, il tema dell'arte cinquecentesca, che sostituisce la visione prospettica del Quattrocento, a determinare l'unità reale delle Stanze Vaticane. E tale unità varia dall'una all'altra stanza: nella Stanza della Segnatura essa è ottenuta con la proiezione spaziale delle forme prevalenti, in ispecie negli affreschi della Scuola di Atene e della Disputa del Sacramento, che spalancano le pareti in complesse e maestose visioni di ambienti architettonici e di pura atmosfera: in essi l'uomo esteriorizza al massimo la sua eletta spiritualità. Nella Stanza di Eliodoro, invece, pur attuando una analoga rispondenza unitaria di carattere pittorico, Raffaello la raggiunge non più sulla base spaziale bensì sulla base del movimento: il colore si dispone a forti rapporti contrastanti e questi suscitano riflessi luminosi che, rifrangendosi da un colore all'altro, determinano un ritmo vario di forme alle quali corrisponde l'intima commozione che le anima: ai temi di equilibrata serenità prevalenti nella prima stanza, si contrappongono nella seconda temi drammatici dove i moti contrastanti dell'animo umano si equilibrano in quanto giungono a manifestarsi compiutamente grazie all'abilità tecnica dell'artista che li ha interpretati. Le quattro pareti della Stanza di Eliodoro smuovono la loro staticità inerte e vibrano in reciproca armonia di forme e di colori. E se fino ad ora possiamo riassumere disegno e invenzione nella forma disegnata, non avvertiremo contrasto alcuno quando si verrà a considerare il colore, elemento dal Dolce valutato quale potenziatore della forma: « Del rilievo che bisogna dare alle figure dirò parlando del colorito »⁵⁷). È questo il punto nel quale si avverte il confluire della tradizione toscana e della tradizione veneziana. Ma finirà col prevalere la tendenza dell'ultima scuola vene-

57) Op. cit., pag. 41.

ziana del Cinquecento, come dichiarano le seguenti parole: « È la principal parte del colorito il contendimento che fa il lume con l'ombra; a che si dà un mezzo, che unisce l'un contrario con l'altro; e fa parere le figure tonde, e più o meno, secondo il bisogno, distanti: dovendo il pittore avvertire, che nel collocarle elle non facciano confusione ⁵⁸⁾ ». Il contrasto col pensiero dell'Alberti dichiara il razionalismo costruttivo del '400, che fa dipendere la luce da gradazioni chiaroscurali, e la nuova libertà del tardo Rinascimento che porta la luce come riflessa nel quadro. D'altra parte « Questi lumi ed ombre posti con giudizio ed arte fanno tondeggiare le figure, e danno loro il rilievo, che si ricerca » ⁵⁹⁾, per cui il colorito in definitiva, quando in funzione plastica, si definisce quale riflesso di luce, ossia lume.

La libertà da noi prospettata nei confronti del chiaroscuro quattrocentesco per il lume cinquecentesco, deve peraltro rientrare in quella corrente vibrante che in tutti i tempi è stato l'impulso primo alla libertà e che particolarmente nel periodo di passaggio dal Rinascimento all'età moderna ha un grande valore perchè annulla i vincoli inerti del manierismo: « quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni, e le proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive, e tali che lor non manchi altro che il fiato » ⁶⁰⁾. E ancora: « ora bisogna che la mescolanza dei colori sia sfumata ed unita di modo che rappresenti il naturale, e non resti cosa che offenda gli occhi: come sono le linee de' contorni, le quali si debbono fuggire (che la natura non le fa) e la nerezza, ch'io dico dell'ombre fiere e disunite » ⁶¹⁾. Ricordiamo il con-

58) Op. cit., pag. 43.

59) Op. cit., pag. 44.

60) Op. cit., pag. 43.

61) Op. cit., pagg. 43-4.

cetto albertiano per il quale « il disegno non è altro, che il tirare dei dintorni; il che se si farà con linee che apparischino troppo, non parranno margine delle superficie di essa Pittura, ma parranno alcune fisure » e ancora aggiunge che è necessario infatti « ch'egli si faccia con linee sottilissime, e che al tutto non si discernino dall'occhio » ⁶²). E tutto questo perchè si dimostri di aver tratto « dal naturale » ma anche di aver scelto quelle cose « che son le più belle, e le più degne » ⁶³) criterio questo di scelta essenzialmente negativo che il Dolce non tocca: d'altra parte anche l'Alberti nel mito di Narciso ⁶⁴) aveva adombrato la visione moderna dell'arte, come il Dolce, nell'insistente rapporto pittura-natura, suggerisce quel valore assoluto dell'arte moderna che dichiara, nel ritorno alla natura, una indiscutibile conquista nei confronti dello schematismo manieristico.

Eppure proprio quel Raffaello e quell'arte raffaellesca che saranno la base della nuova tendenza accademica ed eclettica, avevano suggerito al Castiglione quella valutazione della originalità dell'arte risolta nel concetto della « sprezzatura ». Ed ecco che il Dolce ne riecheggia il significato nel tema della « facilità » già sottolineata e più oltre nel concetto della necessaria lontananza delle vere forme d'arte dalla « troppa diligenza » ⁶⁵), espressione che traduce nel pensiero dell'Aretino la « sprezzatura » di cui parla esplicitamente Fabrini ⁶⁶). Quindi nel ritorno alla natura c'è proprio quella coscienza di dover raggiungere una nuova natura che è quella realtà dell'arte di cui i moderni daranno esatta documentazione.

62) M. L. Gengaro, L. B. Alberti. Op. cit., pag. 36.

63) Op. cit., pag. 44.

64) Op. cit., pag. 35.

65) Op. cit., pag. 45.

66) Op. cit., pag. 44.

E non è a dire che il Dolce giunga a questo punto eliminando la tradizione critica: egli conosce l'Alberti e il Vasari, e li nomina ⁶⁷⁾ ma li definisce come interpreti del problema particolare della pittura; mentre egli ha coscienza di aver fatto della pittura una forma d'arte e quindi di aver soprattutto parlato « in universale » ⁶⁸⁾. Venendo poi al problema particolare considera, quali questioni specifiche, la determinazione dei valori individuali dell'arte, non soffermandosi sul pittore come tipo ma su alcuni pittori. Nell'affiancare Raffaello a Michelangelo afferma la superiorità del primo ⁶⁹⁾. E la riprova è svolta sulla base della visione della pittura precedentemente definita ed ora ulteriormente sviluppata: comincia con l'esaurire la « invenzione » in Raffaello ⁷⁰⁾, ma questa invenzione che aveva teoricamente definita « visione » ⁷¹⁾, viene qui risolta in un materialismo sia tecnico sia interpretativo: a questo punto infatti si inizia una filippica contro la nudità delle figure di Michelangelo! ⁷²⁾. Segue un esame delle opere sacre e profane di Raffaello e del Buonarroti ⁷³⁾, distinzione questa del tutto contrastante col gusto moderno dell'arte e della critica d'arte. L'una e l'altra infatti tendono oggi a eliminare ogni limite che chiuda entro rigidi schemi la libertà della forza creativa che suscita ogni manifestazione dell'animo umano: l'artista che erige un tempio o che compone una pala d'altare risponde alla medesima volontà che predomina nell'artista quando dà l'opera sua per creare la dimora dell'uomo o per interpretare le vicende della vita quoti-

67) Op. cit., pag. 46.

68) Id., pag. 46.

69) Op. cit., pag. 47.

70) Id., pag. 47.

71) Vedi pag. 140.

72) Op. cit., pag. 48.

73) Op. cit., pag. 51 e seg.

diana. Forse che la Madonna Sistina di Raffaello o il Ritratto di Giulio II del medesimo ci danno due immagini diverse dell'artista? In tutte e due le opere ritroviamo l'ideale religiosità che prevale in ogni opera d'arte, di ogni tempo, e che corrisponde alla fede dell'artista nella realtà della sua arte, che è il suo mondo, ossia la realtà vera della vita nella quale ogni individuo ritrova sé stesso perchè è l'essenza della sua vita che vi è interpretata attraverso le sue più intense manifestazioni.

Anche l'esame delle opere di Raffaello e del Buonarroti sulla base del disegno, non propone il valore del disegno come forma di un « suo contenuto », ma come contenuto di una forma. Nei riguardi di Raffaello dal disegno si viene a parlare di « venustà » definita come « quel non so che, che tanto suole aggradire, così nei pittori, come nei poeti, in guisa che empie l'animo altrui d'infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace »⁷⁴). Dalla qual venustà si ritorna alla « facilità ».

Per quanto si riferisce al colorito, si passa da Raffaello e da Michelangelo a parlare di Tiziano, a proposito del quale e non d'altri ripete la definizione data del colorito in generale: « Non ha dimostro Tiziano nelle sue opere vaghezza vana, ma proprietà convenevole di colori: non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro; non crudezza, ma il pastoso o tenero della natura: e nelle cose sue combattono e scherzano sempre i lumi con l'ombra, e perdono e diminuiscono con quell'istesso modo che fa la medesima natura »⁷⁵).

Per concludere: Fabrini rappresenta qui la critica vasariana e l'Aretino, invece, la critica moderna

74) Op. cit., pag. 57.

75) Op. cit., pag. 62.

che le si oppone come al manierismo e all'ecllettismo accademico contrasta il sano realismo seicentesco. E un'altra antitesi si determina tra formalismo quattrocentesco e pittoricismo cinquecentesco e moderno dal quale muove tutta la rinascita dell'arte che risolve la classica unità delle arti non più sulla base dell'accordo ma della reciproca subordinazione. Al pittoricismo è collegato il nuovo naturalismo per cui la natura, parte essenziale di espressione, non elimina l'interpretazione e questa trionfa attraverso la visione pittorica basata sull'ombra e sulla luce. Si può inoltre collegare a tale concetto quella condanna del tecnicismo troppo diligente, quella lode della sprezzatura che ancora una volta si riassume nella visione pittorica basata sull'ombra e sulla luce. Si precisa così, attraverso il pensiero del Dolce, l'abbozzo critico e interpretativo del Pino. Il frammentarismo già accenna a ricomporsi in metodo e in visione.

NOTA. — Per quanto si riferisce alla bibliografia, le fonti di carattere generale sono: J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La Letteratura artistica*, Firenze, 1935; L. VENTURI, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, Rieti, 1928; *History of Art criticism*, New-York, 1936.

INDICE

RILEGGENDO LEONARDO

I. — Scienza ed Arte	Pag.	9
II. — Dal Quattrocento al Cinquecento	»	15
III. — Le Arti Spaziali	»	34
IV. — La Pittura	»	58
V. — L'Arte e la Critica d'Arte	»	77

ALTRI ASPETTI DELLA CRITICA CINQUECENTESCA

I. — Da Leonardo a Michelangelo	»	89
II. — A Venezia nel Cinquecento	»	110

NELLA STESSA COLLEZIONE

Serie I. - FILOLOGIA E LETTERATURE CLASSICHE:

- BOZZI LUCIA - *Ideali e correnti letterarie nell'Eneide* - Un volume in 16° di pagg. 180 L. 10,—
- CORTI MARIA - *Studi sulla latinità merovingia in testi agiografici minori* - Un volume in 16° di pagg. 204 » 14,—

Serie II. - LETTER. ITALIANA E FILOLOGIA MODERNA:

- DOLCI GIULIO - *Foscolo* - Un volume in 16° di pagg. 370 » 20,—
- ERRANTE VINCENZO - *Lenau* (Storia di un martire della poesia) - Un volume in 16° di pagg. 460 » 30,—
- ERRANTE VINCENZO - *La lirica di Hoelderlin* (Riduzione in versi italiani, saggio biografico e critico, commento) - Un volume in 16° di pagg. 492 » 30,—
- LUGLI VITTORIO - *Il prodigio di La Fontaine* - Un volume in 16° di pagg. 272 » 20,—
- ORSINI NAPOLEONE - *Fulke Greville tra il mondo e Dio* - Un volume in 16° di pagg. 124 » 10,—
- TOSI GIANNA - *La lingua dei Fioretti di S. Francesco* - Un volume in 16° di pagg. 192 » 14,—

Serie III. - FILOSOFIA ED ESTETICA:

- BARATONO ADELCHI - *Il mondo sensibile* (Introduzione all'Estetica) - Un volume in 16° di pagg. 330 » 20,—
- FERMI LAURA - *Thomas Carlyle* - Un volume in 16° di pagg. 180 » 14,—
- GENGARO MARIA LUISA - *Orientamenti della Critica d'Arte nel Rinascimento cinquecentesco* - Un vol. in 16° di pagg. 153 » 10,—
- PACI ENZO - *Il significato del Parmenide nella filosofia di Platone* - Un volume in 16° di pagg. 276 » 18,—

Serie IV. - STORIA E RELIGIONI:

- LAVIOSA ZAMBOTTI PIA - *Le più antiche civiltà nordiche ed il problema degli Indoeuropei e degli Ugro-Finni* - Un volume in 16° di pagg. 292 » 20,—
- MARCONI MOMOLINA - *Riflessi mediterranei nella più antica religione laziale* - Un volume in 16° di pagg. 390, con 60 tavole fuori testo » 25,—

PREZZO NETTO
LIRE DIECI

L'artista è ancora alle prese coi critici (« Censeur, tu m'importunes »), come all'inizio del secondo libro delle *Fables*.

* * *

Caldo ancora dell'opera maggiore, pare che La Fontaine mostri, in questi terzi racconti, uno studio di fare più ampio, di allargare l'atmosfera, altre volte chiusa e greve. Oltre alla ricerca dei soggetti magici, al soffio lirico, le espressioni care al favolista (« la Blondine chiorne », « la gent reptile ») innalzano il tono quasi all'eroico, o almeno all'eroicomico. E — novità inattesa — ha messo due novelle che, per il ricordo delle altre, dobbiamo pur dire sentimentali.

Quella di Federigo degli Alberighi è guastata, abbassata dalla chiusa scanzonata e scettica⁹⁾, ove la donna si alza dal povero desco presentando al bacio del misero anfitrione

Une main blanche; unique témoignage
Qu'Amour avoit amolli ce courage,

e della morte del figlio non tarda a consolarsi, con l'aiuto di due medici:

L'un fut le Temps, et l'autre fut l'Amour.

Non crede La Fontaine alla tragicità del caso, ma ne sente la novità gentile. E scrive con garbo delicato i suoi decasillabi, che non hanno più la rozzezza artificiosa dei primi rifacimenti boccacceschi, nessuna traccia della vecchia lingua. L'autore sente che alla storia amorosa non bisogna alcuna coloritura estranea, basta

9) TOLDO, *scritto cit.*, p. 14.

la musica lieve dei versi, l'espressione piana, tenue, che anche si fa grave, accorata, per la sofferenza del protagonista:

Toujours un double ennui
Alloit en croupe à la chasse avec lui.

Chi non abbia letto il Boccaccio può ammirare senza riserve, come Théodore de Banville.

Lo stesso nella *Courtisane amoureuse*, dove lo scherzo duro, l'indifferenza si è ammolita in una vera tenerezza d'arte, se non proprio di cuore. Non commosso il narratore all'avventura troppo fortunata della bellissima Romana, ma certo a tutto quel calore di femminilità elegante, amorosa e voluttuosa. Ora La Fontaine, invece delle salde creazioni boccacesche, ha solo una indicazione, uno spunto opportunissimo, la schematica novella di Girolamo Brusoni¹⁰⁾; e intorno ricama ampiamente, come sulle scarne favole dei più modesti predecessori. La bella storia suscita i più bei commenti dello scrittore, preso da quell'incanto:

Je voudrais bien déchausser ce que j'aime.

Per un istante Constance mostra finalmente un'anima, rimpianto, nostalgia di purezza:

hélas! si le passé
Dans votre esprit pouvoit être effacé!

10) *La cortigiana innamorata*, in *Curiosissime nouvelles amou-rose — libri quattro con nuova aggiunta*, 1663. Indicata da G. PARIS, *La source italienne de là Courtisane amoureuse* (« Raccolta di studi critici dedicati ad A. D'Ancona », 1901, pp. 375-85). — Gli editori francesi continuano ad ignorare lo scritto del Paris: il racconto non avrebbe « aucune source littéraire précise » (CLARAC, II, 297); o ancora si dovrebbe, con H. Régnier, ricordare la fine della *Vieille Courtisane* di J. du Bellay (*Fables, Contes et Nouvelles*, éd. « La Pléiade », p. 715; i *contes* vi sono curati da Jacques Schiffrin, le *fables* da E. Pilon e R. Groos).

Pel resto è gaiezza, umore lafontainiano, abbandono al sogno più elegante, in un discorso tutto poetico. Il decasillabo, così corto di fiato, povero di suono, in *Le cocu battu et content* e nelle altre simili cantafavole, qui è pieno, sinuoso, allungato dagli « enjambements »:

Auparavant, pudeur ni retenue
Ne l'arrêtoient; mais tout fut bien changé.
Comme on n'eût cru qu'Amour se fût logé
En cœur si fier, Camille n'y prit garde...

Anche quello che pare lo scherzo finale (e può sembrare solo perchè si trova in un racconto di La Fontaine) è un'osservazione che egli regala ai futuri romanzieri e drammaturghi, curiosi del tema che entra ora nella poesia. Mai era stato così signore nei *Contes*; mai aveva detto così, con un sorriso aristocratico, trapunto di qualche lagrime.

I romantici furono incantati di trovare quelle lagrime preziose di peccato e di amore, nell'età di Luigi decimo quarto; rapiti ammirarono Musset, Banville, Flaubert¹¹). Musset anche vi incontrava una ricca, luminosa ed amorosa Italia, che, già accennata nei primi versi di *Richard Minutolo*, qui diventa un paese di sogno, di passione, di raffinato e denso piacere. E vi apprendeva il tono per i suoi racconti poetici, ricordando che in Boccaccio, dove La Fontaine ha riso, si può anche piangere.

11) *Namouna*, III, 14, vv. 1-2; *La Fontaine* (in *Petit traité* cit., pp. 330-2); *Correspondance* (Nouv. édit. augm.), III, 199.

* * *

Tra *Joconde* e la *Courtisane* ci piace immaginare racchiusa l'opera del narratore abbandonata al pubblico tra il '65 ed il '71: il primo, un getto di fresca, maliziosa poesia; l'altro, un saggio maturo e scaltro di narrazione lirica. *Joconde* fa presentire il maestro delle *Fables*, la *Courtisane* lo conferma pienamente. V'è, specie nel secondo, quasi tutta la misura, l'arte che si può chiedere ad un componimento del tutto fuori da ogni regola e tradizione classica. Il racconto poetico vive per la sua intima anima, con lo spunto tenero e quotidiano, non pel fascino degli avvolgimenti romanzeschi o delle invenzioni magiche.

Dopo, l'autore è ricaduto, ha proceduto (e *sous le manteau*) alla liquidazione della merce che ancora aveva, pel gusto non saziato del pubblico. Nella quarta raccolta, del '75¹²⁾, non c'è più novità, come non c'è più ritegno. Le storie di frati, monache e preti (*L'abbesse, Féronde, Le psautier, Le diable en enfer, Les lunettes, La jument du compère Pierre*), dal Boccaccio quasi tutte, la prima dalle *Cent Nouvelles Nouvelles*, la penultima da Bonaventure des Périers, sono fredda versificazione di storie oscene, con i commenti del narratore piuttosto banali, ed anche i motivi del Poeta, che ritornano come echi stanchi: l'acqua, « claire, d'argent, belle par excellence », in *Le diable en enfer*, e i colori della primavera, « bouquets de thym, et pots de marjolaine »¹³⁾, in *La jument du compère Pierre*.

12) *Nouveaux Contes... A Mons, chez Gaspard Migeon, imprimeur, 1674* (senza privilegio, nè permesso).

13) THÉOPHILE, *Œuvres poét.*, p. 30: « Desjà la diligente avette — Boit la marjolaine et le thyn... » (*Le matin*); VOITURE,

Quando sente di passare la misura, nell'aretinesco *Tableau*, mette avanti un impegno (« Puisqu'on le veut ainsi, je ferai de mon mieux »), una giustificazione tecnica: è un *tour de force* cui ha voluto provarsi, per la materia, di cui non v'è la più scabrosa.

On m'engage à conter d'une manière honnête
Le sujet d'un de ces tableaux
Sur lesquels on met des rideaux.

Si propone di trovare le parole, i tratti che dicono e non dicono; promette di nulla lasciare, senza tuttavia offendere:

Tout y sera voilé, mais de gaze, et si bien
Que je crois qu'on n'en perdra rien...

addirittura fissa la poetica del racconto libertino, con un accento perentorio, degno d'un Boileau:

Qui pense finement et s'exprime avec grâce
Fait tout passer, car tout passe...

Una priapea questo *Tableau*, e l'esercizio più difficile pel verseggiatore procacemente allusivo, che indugiando vario e diffuso, incontra anche a momenti un suo discorso poetico, chiaro, luminoso, elegantissimo:

Propreté toucha seule aux apprêts du régal;
Elle sut s'en tirer avec beaucoup de grâce:
Tout passa par ses mains, et le vin et la glace,
Et les carafes de cristal;
On s' y seroit miré...

Œuvres, II, 195: « Là me promenant le matin, — Sur la marjolaine et le thyn... ». — In un altro racconto della quarta serie, *Le cas de conscience*, l'espressione « chacun à sa chacune — But en faisant de l'œil » (vv. 136-7) ricorda, con Molière ed altri, *VOITURE*, II, p. 180: « chacun rencontra sa chacune ».

A tanta consumata perizia è giunto La Fontaine in questi anni, mentre attende alle seconde *Fables*; tanta ironica indifferenza mette in questo giuoco di narratore, ora lento, pedestre, ora leggero e grato.

Il est un jeu divertissant sur tous,
Jeu dont l'ardeur souvent se renouvelle...

Così apre la quarta serie dei *Contes*, e prosegue vispo e gaio, in decasillabi liquidi, brevi, precludendo al racconto dal fresco titolo mussettiano (« Comment l'esprit vient aux filles »), che invece è poi tutto grosso nella grossa celia. Nè può meravigliare ormai la bravura in *Le roi Candaule et le Maître en droit*, altra storia italiana di « cocuage », dal *Pecorone*, ampiamente narrata, dopo la famosa storia erodotea ricordata a mo' d'introduzione. Qui appunto il tono più sostenuto, Cocito, « le noir rivage », e perfino un eco del *Britannicus*:

Bientôt la reine le mit
Sur le trône et dans son lit.

Segue la beffa dello scolaro al suo maestro, ed alla fine uno dei più osceni scherzi verbali insegnati dal Boccaccio.

Con Rabelais (*Le diable de Papefiguère*) torna la campagna, l'aria frizzante e sana anche nella celia enorme, lungi dalla raffinata sconcezza che La Fontaine più spesso distilla dall'Italiano. Ci piace risentire le vecchie parole, e *maître François* che gli mostra il felice paese di Papimanie:

Et, par saint Jean, si Dieu me prête vie,
Je le verrai ce pays où l'on dort...

La prosa del *Quart livre* è tagliata con acuto senso musicale, raccolta, sveltita, senza perdere del suo succo denso:

Fais donc vite, et travaille;
Manant travaille, et travaille vilain;
Travailler est le fait de la canaille.

Così qualche poco del loro verde conservano le storie paesane, come *Les troqueurs*, che han bene l'aria di essere « un fait arrivé depuis peu », con quel cambio di mogli fatto nelle dovute forme da due contadini, con l'intervento del notaio. I discorsi dei due sono infiorati di « parguenne » e di altre schiette voci del loro schietto parlare; anche una licenza metrica (tre rime seguite) dà il suono della vecchia poesia di popolo:

Un jour, parmi les bois,
Étienne vit toute fine seulette
Près d'un ruisseau sa défunte Tiennette,
Qui, par hasard, dormoit sous la coudrette.

Altre facezie, invece, altre storie o sono troppo lubriche, o insignificanti. E la vena di *Joconde*, anche tra sparse felicità e riuscite, non riappare in questi *Nouveaux Contes*.

* * *

Neppure la troverà in seguito il narratore, che ancora riprende, evitando gli spunti più osceni, quasi cercando una dignità nuova al suo raccontare. *Belphégor*¹⁴⁾, col solito spirito antimatrimoniale, ampia-

14) *La Matrone d'Éphèse e Belphégor in Poème du Quinquina et autres ouvrages en vers...* Thierry et Barbin, 1682.

mente ragionato (« Solennités et lois n'empêchent pas — Qu'avec l'Hymen Amour n'ait des débats »), non ha nulla che offenda, e nulla neppure che arresti gradevolmente. E poichè aveva scritto *La jeune veuve*, non doveva rifarla, raccolta nel tempo, diluita e scolorita nella espressione, ridicendo l'avventura della *Matrone d'Éphèse*. Bisognerebbe poter dimenticare l'ultima favola del sesto libro, e allora si gusterebbero alcune ben girate osservazioni sul dolore men forte che il corrotto (« Toujours un peu de faste entre parmi les pleurs »), e le lagrime che aggiungono alla bellezza.

Tre anni dopo ¹⁵⁾, l'autore sostiene addirittura di perseguire l'utile morale, illuminando le fanciulle sulle insidie maschili col racconto *Le fleuve Scamandre*, da una delle lettere attribuite ad Eschine. Però non assurda suona l'apostrofe, che tuttavia non ci saremmo aspettati in queste composizioni:

Ilion, ton nom seul a des charmes pour moi;
Lieu fécond en sujets propres à notre emploi.
Ne verrai-je jamais rien de toi, ni la place
De ces murs élevés et détruits par les Dieux...?

Ma ne *La clochette* (un'astuzia d'amore nei campi, conchiusa da uno tra i più bei versi del Poeta:

O belles! évitez
Le fond des bois, et leur vaste silence)

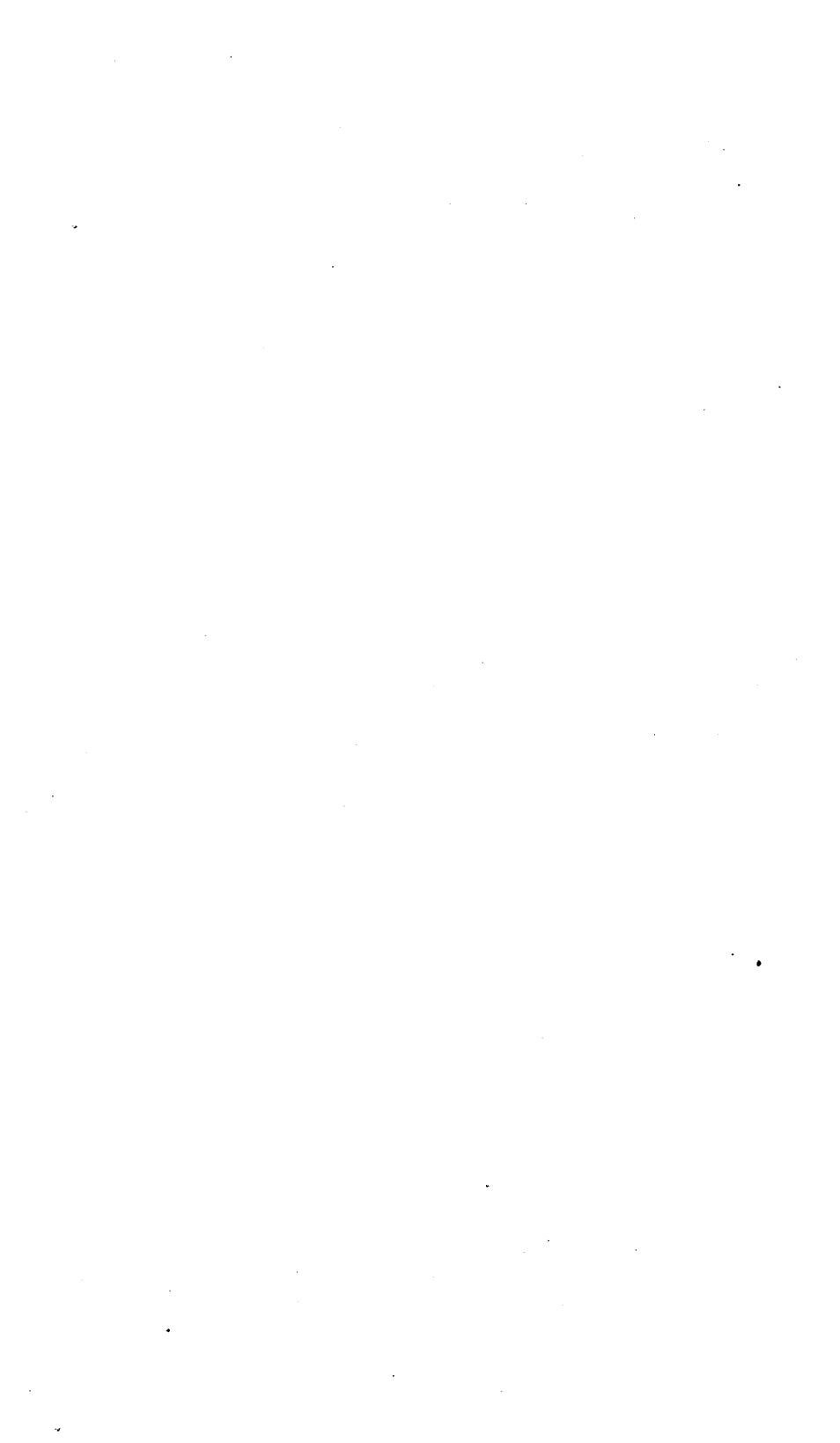
non si vede perchè una vacca sia chiamata Io; nel *Remède* — il solo di questi racconti assolutamente sconcio — l'Aurora dalle rosee dita è scarsamente oppor-

15) Nei citt. *Ouvrages de prose et de poésie* di MAUCROIX e LA FONTAINE, cinque nuovi racconti.

tuna, e la virgiliana incerta stagione ¹⁶). V'è una alterazione o mescolanza di toni: modi che il favolista imbevuto di classicismo ora presta al novelliere, non giustificati dall'ironia, simili piuttosto a spunti, materiali che l'artista ha sottomano e adopera senz'altro.

Accenti, movenze delle *Fables* entrano così da ultimo nei *Contes*, che non riescono migliori per questo. *Joconde* o *La courtisane amoureuse* sono degni di chi ha scritto le favole del 1668, ma diversi: è un altro La Fontaine, artista squisito che si permette — qualche volta assai felicemente — quel che non avrebbe osato nei primi rifacimenti esopici: abbandono lirico, fantasia, capriccio. Procedendo, nelle seconde favole accoglie tutta la sua poesia, dice tutta la sua anima, entro il limite severo dell'arte; dopo i *Deux Pigeons* e i *Deux Amis*, nulla può mettere di nuovo nei *Contes*, nulla che valga, anche se eviti la grossa e fastidiosa licenza.

16) « Car la saison approchoit de Septembre, — Mois où le chaud et le froid sont douteux » (vv. 79-80). Il ricordo virgiliano (*Georgiche*, I, 115) era apparso, tanto più felicemente, in *Fables*, VI, 3, vv. 5-8.



VIII.

L' INCONTRO CON ESOPO

È la grande avventura di La Fontaine ¹⁾, che ne ha piena e lieta coscienza. Qui non è più esitazione, incertezza, neppure graziosamente simulata; non cerca studiosamente, come altre volte, il favore, la complicità del pubblico. Ricorda, nella *préface*, l'indulgenza incontrata da qualche favola diffusa tra i conoscenti; ma non sembra più che un modo garbato per offrire al pubblico l'opera tutta nuova. Per indurlo ad uscire con una grossa raccolta, in sei libri, ordinata e conclusa, non poteva bastare l'approvazione ad alcuni saggi sparsi. E alle parole modeste segue un'ardita dichiarazione d'indipendenza, le ragioni per cui non ha creduto di seguire il consiglio autorevolissimo dell'accademico Patru, che gli raccomandava di attenersi alla semplice nudità della prosa. Subito indica e difende quel che ha messo nelle favole il traduttore: ²⁾ la poesia, la sua poesia.

La sicurezza gli viene dal sapere ch'egli entra nel campo della più nobile arte, quella garantita dal consenso ammirato dei secoli, e proposta a modello dal migliore giudizio, dagli ingegni migliori del tempo moderno. Anzi vi torna: dopo un lieve e gioioso errare

1) « Der Tag, an dem La Fontaine zu der Tierfabel griff, ist der Geburtstag seines dichterischen Weltruhms ». VOSSLER, *op. cit.*, 63.

2) *Fables choisies, mises en vers*, par M. de La Fontaine. A Paris, chez Claude Barbin..., 1668, 1 vol.

vagabondo, è fisso al segno dell'antico Esopo, all'esempio di Fedro, che ha mostrato come la poesia possa andar congiunta alla favola. Esopo lo conforta con l'autorità, lontana ed alta non meno di quella di Omero, e col vantaggio morale, il valore educativo sempre riconosciuto alle sue invenzioni; sì che il nuovo traduttore può dedicare il libro al Delfino, mirare forse al favore del Re, può sopra tutto — confortato dalla bontà ed utilità del componimento — procedere tranquillo, mettervi dentro se stesso e la sua « gaîté ». In una via antica e severa, sarà libero come non è mai stato, meglio che ridicendo la morte di Adone per i lettori esperti di belle forme armoniose, o vestendo Boccaccio alla francese per quelli ghiotti di libri d'amore. E scrive ora per tutti, parla a tutti: ai ragazzi, agli spiriti semplici, che godranno a tante diverse, curiose rappresentazioni; ai più acuti, per i quali sceglie il fiore delle favole, e vi sparge intorno l'ornamento della poesia, la lingua degli dei.

Molière fa rivivere in Francia Plauto e Terenzio, Racine è il nuovo Euripide, Boileau riprende il modo delle satire di Orazio: ad essi ecco s'accompagna il nuovo Esopo, La Fontaine. Ultimo, umile, dimesso, avendo scelto il genere più modesto, e dei maestri, delle antiche finzioni dichiarandosi non altro che interprete, traduttore. La scelta, che sembrerà tanto opportuna a dare a La Fontaine una sua figura, un posto distinto fra gli autori nel florido momento letterario, a rivelare intero il genio dell'artista, è poi affatto ovvia, istintiva; anche qui egli si abbandona alla sua passione di raccontare, per cui ha trovato un più libero campo, una più vasta materia, impreveduta e meravigliosa.

Le due attività, del favolista e del novellatore, procedono unite in questo tempo felice che giunge fin verso il 1680, distinte e pure non ignota l'una all'al-

tra. Nell'*Oraison de Saint-Julien*, un racconto della seconda serie, è ricordata la caverna del leone dalla quale non si ritorna ³⁾, cioè la quattordicesima favola del sesto libro, annunciata così due anni avanti che sia nota al pubblico. Ma il novelliere è uscito prima, con assaggi prudenti, poi ha vuotato i cassetti, fatto ardito dalla pronta fortuna; intanto lo scolaro di Esopo attende lento al lavoro, con una meta più ambiziosa: pensa ad un successo più alto, con un vasto libro in cui appaia tutta la virtù dell'apologo, e la sua.

* * *

L'affinità tra l'una e l'altra opera non è più da mostrare: già il Taine, studiando il favolista, considerava il *Conte d'un paysan*, *Le faiseur d'oreilles* e *Les troqueurs* ⁴⁾. Così tra le favole stesse sono frequenti i racconti, anche nel volume del 1668, naturalmente più vicino, più ligio ai modelli ed alla tradizione. *Le Jardinier et son Seigneur* (IV, 4), pur con la sua profittevole morale, è da porre tra i *contes* più originali, quelli densi di vita, animati dall'aria libera dei campi, e lontani dalla letteratura: anche *Le Jardinier*, infatti, non pare di ispirazione libresca. Altre favole sono aneddoti, casi umani e quotidiani, col loro senso acuto, satirico, malizioso.

L'aneddoto, faceto o addirittura licenzioso, la passione del motto pungente, della storiella rapida, allettante e spiritosa, ci è sembrata, per La Fontaine, il primo avviamento alle narrazioni boccaccesche e rabelaisiane. Ora, lo stesso carattere acuto ha la favola,

3) « C'est proprement la caverne au lion; — Rien n'en revient ». (vv. 343-4).

4) pp. 149-151.

con la pronta soluzione inattesa, il tratto finale: una parola, un gesto pieni di senso, anche fuori dell'illustrazione scolastica, del commento generalizzatore che è nella « morale ». Anzi non mancano gli epigrammi veri e propri nella prima raccolta: quello dell'*Homme entre deux âges* (I, 17), l'altro dell'*Ivrogne et sa Femme* (III, 7) — onesti ed arguti, che Esopo stesso offriva — mentre disonesti, sconci erano quelli da Ate-
neo. Un altro, *La Femme noyée* (III, 16), è proprio nel senso misogino e duro dei *Contes*⁵⁾, non attenuato dal riconoscimento galante: « ...ce sexe vaut bien — Que nous le regrettions, puisqu'il fait notre joie ».

Solamente, il breve aneddoto piccante riesce presto alla narrazione procace e diffusa, cui s'abbandona il narratore, e con lui i lettori; la favola resta più vicina all'epigramma, conserva la brevità incisiva, che — oltre la cura morale — la distingue dagli altri racconti, distesi e liberi. Questi indulgono ad un gusto più grosso; la finzione esopica si mantiene in una sfera più elevata, ove il piacere è tutto fine, eletto. Eppure anch'essa risponde ad un bisogno diffuso, ad una esigenza del moderno spirito francese. È spesso una sentenza, un grano di saggezza illustrato, mostrato in azione; accoglie nel suo giro ristretto una storia compiuta e significativa, suscita un interesse fantastico-morale, e l'esaurisce, lo soddisfa prontamente⁶⁾.

L'età che ha dato le *Maximes* par naturale abbia

5) Altri epigrammi nella prima raccolta: *Le Renard et le Buste* (IV, 14), da Esopo, *Les Médecins* (V, 12), *La Discorde* (VI, 20).

6) « En France, où les grandes conceptions poétiques fatiguent aisément, et où elles dépassent la mesure de notre attention, si vite déjouée ou moqueuse, on demande surtout aux poètes ce genre d'imagination ». SAINT-BEUVE, *Causeries du lundi*, éd. Garnier, VII, 525.

creato anche le *Fables*: certo, il pubblico che gode quella quintessenza della osservazione, dell'indagine psicologica, è fatto per sentire il pregio più sottile di La Fontaine, che allo stesso modo (almeno nel primo tempo) raccoglie, condensa l'osservazione e insieme la poesia. E il Duca deve essere stato dei primi a lodare, ad approvare i saggi del favolista ancora ignoto, il quale subito gli paga il suo debito con l'undicesimo apologo, *L'homme et son image*. Più tardi Mme de Sévigné, che unisce nella stessa ammirazione i racconti e le favole, per un gruppetto di nuove, uscite il 1671, scriverà con le più calde lodi: « Nous en étions l'autre jour ravis chez M. de La Rochefoucauld »⁷⁾.

Anche perchè meno s'allontana dagli esemplari antichi, dalla forma tradizionale, il favolista del '68 incontra subito il gusto, il genio dei lettori, portato alle rapide formule, chiare ed intense. Qui La Fontaine più di rado lascia le storie di animali, gli apologi noti: drammi brevi, succinti, col pronto insegnamento. Le composizioni più lunghe, infatti, hanno piuttosto del racconto (*Testament expliqué par Ésope*, II, 20), o si diffondono necessariamente a raccontare un caso straordinario (*Simonide préservé par les Dieux*, I, 14). *Le Meunier, son Fils et l'Ane* (III, 1) è una lenta parabola, che proprio non sembra del favolista maturo: infatti è tradizione sempre ripetuta che risalga, almeno in una prima stesura, al 1647, al tempo in cui l'amico Maucroix esitava circa la scelta di uno stato. A parte queste, ed il *Tribut envoyé par les Animaux*

7) Lettera del 21 aprile 1671. — Dal canto suo La Fontaine conosceva anche il La Rochefoucauld inedito: dalla XI delle *Réflexions Diverses* muove il *Discours à M. le Duc de La Rochefoucauld* - X, 14 - (il titolo *Les Lapins* non è del favolista).

à *Alexandre* (IV, 12) le prime favole si mantengono tutte in una discreta brevità ⁸⁾.

* * *

Già l'antico Esopo soccorreva il gusto morale, intorno la metà del secolo. Le favole esopiche ridette in prosa francese da Jean Baudoin (l'accademico Pierre de Boissat), e ampiamente dimostrate nel loro senso allegorico (*Fables d'Ésope Phrygien moralisées*), dopo le stampe del 1631 e del 1638, altre ne avevano nel '49 e nel '65. *Les Fables héroïques imitées de celles d'Ésope* dell'Audin sono del 1648, riprodotte nel '60, nel '64 e nel '69. Per chi aveva abito, esigenze di letterato, di umanista, e non s'accontentava di riduzioni prosastiche incerte o fantasiose, c'era l'ampia silloge del maestro greco e degli scolari, per opera di Isacco Nicola Nevelet uscita il 1610 a Francoforte, e ristampata il 1660: la *Mythologia Aesopica* ⁹⁾.

8) *Le Lion amoureux* (IV, 1) e *Le Bûcheron et Mercure* (V, 1) non sono lunghe, se si tolgano le ampie dediche.

9) *Mythologia Aesopica*. In qua Aesopi fabulae grecolatinae CCXCVII. Quarum CXXXVI primum prodeunt. Accedunt Barbariae fabulae etiam auctiores. Anonimi veteris fabulae, latino carmine redditae LX... Adiciuntur insuper Phaedri, Avieni, Abstemii fabulae. Opera et studio Isaaci Nicolai Neveleti... Francoforti, Typis Nicolai Hoffmanni... MDCX. (Comprende anche la vita d'Esopo di Planude, e, non indicate nel titolo, le favole di Aftonio; l'Anonimo è il Romulus in distici del sec. XII. Di ABSTEMIUS — LORENZO BEVILACQUA — è dato tanto il primo *Hecatonmythium*, 1495, che il secondo, 1499: questo di soli 99 componimenti). — Per alcune favole esopiche mancanti in Nevelet, La Font. aveva, con altre, la raccolta di NICOLAS GERBEL: *Aesopi Phrygis fabularum celeberrimi auctoris vita et fabulae a viris doctis in latinam linguam versae*. Parigi, 1535. — Tra le diverse fonti: GABRIEL FAERNUS, *Fabulae centum*, Roma, 1564; GIOVANNI MARIO VERDIZOTTI, *Cento favole morali*, Venezia, appresso Giovanni Ziletti, 1570.

S'aggiungeva poi la moda elegante, Voiture del quale era sempre famoso il carpione che parla, anzi scrive ad un luccio, e Sarrazin. Le due favole nel *Songe de Vaux*, quella del cigno e l'altra del salmone e dello storione, sono appunto nel gusto prezioso¹⁰⁾, e paiono a molti — da Mathieu Marais a Jean Giraudoux — il primo segno della vocazione di La Fontaine¹¹⁾. Tornerà infatti, il favolista galante, in *Le Lion amoureux* (IV, 1) e altrove; l'alunno di Voiture avvolgerà di un'aura mondana anche i primi sei libri esopici, concludendoli con l'*épilogue* leggiadro:

Amour, ce tyran de ma vie,
Veut que je change de sujets.

A Vaux si può ritenere che sian nate le favole, al pari dei *contes*, purchè si ricordi come il nuovo autore, con la moda preziosa, ha presente quella allegorico-morale (mostrerà infatti di conoscere il Boissat), e non dimentica i testi antichi, ai quali subito lo rimandano i favolisti moderni. Ha ragione Giraudoux: La Fontaine non ha imparato a conoscere le bestie, le sue bestie, a Château-Thierry, nelle sue incerte mansioni di

10) Una terza ne prometteva nell'*Avertissement*, « L'Aventure d'un Écureuil », che l'autore non ha conservato, certo per riguardo alla disgrazia di Fouquet. L'*écureuil* (che in Bretagna, paese d'origine del Sovrintendente, è detto *fouquet*) simboleggiava il loro Mecenate, per gli artisti cortigiani di Vaux (v. ARAGONNÈS, *op. cit.*, p. 190). Nel IX tomo di *Clélie* facilmente si riconosce Fouquet, sotto il nome di Cléonime. Ed un suo antenato, Cléorante, compie un'alta, generosa azione, in una storia ove ha parte anche uno scoiattolo: qualcosa di simile raccontava la favola di La Fontaine?

11) MATHIEU MARAIS, p. 5: « L'aventure du saumon et de l'esturgeon... a des grâces qui ne doivent rien à celles des animaux que Voiture et Sarrasin ont fait parler. C'est une préparation aux *Fables*... et celle-ci est comme la mère de toutes les autres »; GIRAUDOUX, *Les cinq tentations de La F.*, p. 226 e segg.

« forestier », sì bene tra gli splendori della dimora di Fouquet. Ma anche le ha trovate, le ha cercate nella *Mythologia aesopica*; certo da tempo le aveva incontrate nel suo Rabelais, che narra quanto accadde « au temps que les bestes parloient »¹²⁾, e Marot gli aveva mostrato un topo sì gentile con « sire lyon »¹³⁾, da non potersi dimenticare; Mathurin Régnier aveva raccontato del mulo assai felicemente uscito d'un grosso pericolo, tra l'accorto lupo e la troppo fervida leonessa, ed aveva concluso in un modo che doveva tanto piacere al Nostro: « Pardieu, les plus grands Clercs ne sont pas les plus fins »¹⁴⁾.

Poi anche l'amore per la vecchia lingua gli avrà fatto cercare gli esopici del secolo precedente, Gilles Corrozet e le *Fables du très ancien Ésope phrygien* uscite il 1542 dalla stamperia parigina di Denys Janot, e gli apologhi di Guillaume Haudent (1547)¹⁵⁾, e le favole di Guillaume Guérout (1550)¹⁶⁾. Questi si son provati a ridire in poesia la materia di Esopo, veri precursori di La Fontaine, che ha ragione di riprendere l'opera loro perchè, a causa della lingua tanto diversa dalla moderna, « on ne les doit considérer que comme étrangers »¹⁷⁾.

12) II, 15. — E La Fontaine, in IV, 1, v. 18: « Du temps que les bêtes parloient... ».

13) *Épîtres*: « A son amy Lyon ».

14) *Satira* III, vv. 217-256. — La Fontaine l'ha rifatta in *Le Renard, le Loup et le Cheval* - XII, 17 - (SAINT-MARC GIRARDIN, *La Fontaine et les fabulistes*, n. ediz., 1876, I, 253-4, inclina a dare la preferenza al Régnier), e se n'è ricordato forse anche in *Le Cheval et le Loup* (V, 8, v. 8).

15) *Trois cent soixante-six apologues d'Ésope*, Rouen, 1547.

16) Sono ventisette, aggiunte a *Le premier livre des emblèmes*, Lyon, Arnoullet, 1550.

17) *Préface* (*Œuvres*, I, 13).

* * *

La grazia di Voiture e di altri minori, il suo Cinquecento che sa di campagna aperta, di vita rustica e libera, di buon tempo lontano, gli Antichi ritrovati in un genere nobilissimo, e pure semplice, modesto, sì che gli sarà più facile rifarli secondo il suo genio: tutto questo, ed altro ancora, accoglie nello schema sicuro, tradizionale, che presto allargherà, quasi senza accorgersene, certo senza proclamarlo.

Apparentemente, nulla di nuovo: l'opera del '68 è condotta, in fondo, come quella che intorno al '65 aveva cominciato a pubblicarsi. Entrambe nate veramente al tempo di Fouquet, dalle ricerche ed esperienze di quegli anni, in cui La Fontaine ha trovato se stesso, ha fissato la sua figura di autore, i suoi rapporti con l'arte, per quelle che dovevano essere le sue opere maggiori. In entrambe la convinzione orgogliosa e modesta di tentare una via nuova, una « *carrière toute nouvelle* », ch'egli ha percorso « *le mieux qu'il a pu* », com'è detto nella prefazione al secondo libro dei racconti. Si può anche andare oltre, soggiunge il favolista: « *un plus savant le fasse* »; quanto a lui, egli avrà almeno « *ouvert le chemin* ».

Sono gli stessi modi; gl'intenti si richiamano, si corrispondono, anche quando sembrano opposti. Come Boccaccio, Esopo è volto al gusto delle *honnêtes gens*, tratto fuori dalla scuola, dagli studi inamati, dai libri polverosi (l'erudizione è quanto mai leggera, disinvolta, « galante », nella *Vie d'Ésope le Phrygien* premessa alle *Fables*); ripulito dalla rozzezza dei vecchi traduttori francesi, è reso elegante con misura, non sempre accompagnato, non appesantito mai dalla moralizzazione. Proprio per le *Fables* ricorda La Fontaine la grande, l'unica regola dell'arte: « *On ne considère en*

France que ce qui plaît », nè teme che lo studio di gradire nuoccia all'utile. Anzi il vantaggio non potrà che venir dopo il piacere, ad esso in qualche modo subordinato e quasi proporzionato.

Certo, l'autore di *Joconde* che scriveva solo pel diletto dei lettori, e per essi liberamente accomodava i suoi modelli, ora cammina devoto e prudente sulle orme illustri, per educare come i maestri attraverso le curiose finzioni:

Je me sers d'animaux pour instruire les hommes ¹⁸⁾,

disdegnando quel che prima sembrava l'essenziale:

Et conter pour conter me semble peu d'affaire ¹⁹⁾.

Ma il Poeta, che ha cominciato col non curare il consiglio di Patru, tante volte poi chiederà venia per i « traits délicats », i sobri ornamenti ch'egli induce nelle brevi storie istruttive. Anzi in un punto s'incontrano l'un narratore e l'altro, quello dei *Contes* che per vedere i momenti più arditì si vale dell'arte, la quale « fait tout passer », l'altro che persegue la morale, ma non la vuole così nuda e noiosa, la tempera, l'addolcisce con le grazie del racconto:

Le conte fait passer le précepte avec lui ²⁰⁾.

Anzi nelle favole l'arte è anche più necessaria; e non senza ragione di essa, della forma, prima che del vantaggio morale, si discorre nella *préface*. Infatti i racconti valgono per i casi interessanti e nuovi, ignoti

18) *Fables*: « A Monseigneur le Dauphin » v. 6.

19) VI, 1, v. 6.

20) VI, 1, v. 4.

ai più, che non han letto il *Decameron* e forse nemmeno Rabelais. La Fontaine, è vero, intende che si badi al modo, cioè alle sue virtù di narratore, che possono redimere la materia; ma sa bene che ad essa, per essa accorreranno i lettori. E troppe volte, proprio nei primi anni, l'arte piuttosto grezza, magari volutamente semplice, elementare, non fa che indicarla, lasciandola tutta scoperta coi suoi grossi allettamenti. Le favole invece sono quasi sempre motivi noti, tradizionali, senza l'interesse della vicenda; valgono per la nuova presentazione, per la vita, lo spirito che nelle storie ben conosciute ha infuso ultimo l'espositore, pel modo con cui ha girato l'aneddoto, ne ha tratta la morale vecchia o nuova. La sorpresa qui non può venire che dall'arte. Proprio dove pare sommersa all'utile, essa ha il compito più delicato, e l'occasione di mostrarsi con le finezze più sottili.

La doverosa soggezione ai modelli, sempre ripetuta, si riduce ad un richiamo a quella brevità nella quale non spera di raggiungere gli antichi. Pure vi tende (fin dove lo permette lo studio della bellezza, la ricerca della grazia), e nella concentrazione si raccolgono, si affinano la bellezza e la grazia. Devoto alla nobile antichità dell'apologo (« un don qui vient des Immortels »), ai lontani inventori e perfezionatori: e pure non lascia di ripetere ch'egli apre una strada, per cui altri potranno giungere più lontano. Un genere nuovo per i moderni, nella lingua ora giunta al suo fiore, pur con i saggi copiosi dei Latini, degli scrittori forestieri, dei vecchi Francesi.

In verità, egli cammina dietro l'esempio di Fedro, ma con altro genio; saluta l'elegante concisione del Latino, e a quel pregio inarrivabile si propone di sostituire la finezza dei tratti, la *gaité*. Subito ardisce parlare « magnifiquement » dell'opera sua, difenderla contro i censori, come una creazione delicata, che può non

essere intesa dagli spiriti grossi, distratti, o malignamente ridotta dagli'incontentabili.

Leggere pitture, grazie leggere: ²¹⁾ la gloria è del primo antico inventore, che ha foggiate questa divina menzogna della favola, quest'opera d'incanto (« c'est proprement un charme »); a La Fontaine resta il merito di averne conservato la fragranza magica, la natura divina. Anzi di averla ritrovata e mostrata intera, poi che s'era perduta attraverso i secoli.

* * *

Per l'incontro fortunato un fervore nuovo lo sostiene, lo incita all'opera, che porta innanzi risoluto, attento, come nessun'altra. Questo che presenta al Delfino è quasi un poema in sei parti, un canto protratto, in sei riprese, la lunghezza essendo dissimulata, attenuata, spezzata in centoventiquattro episodi, generalmente brevi. Ancora potrebbe continuare, tanto lo soccorre la materia inesauribile e l'ardore; ma

Bornons ici cette carrière:
Les longs ouvrages me font peur.
Loin d'épuiser une matière,
On n'en doit prendre que la fleur.

L'epilogo, col suo sospiro d'elegia nel promettere il compimento della storia di Psiche (« Heureux si ce travail est la dernière peine — Que son époux me causera ») lievemente trasporta, colloca le *Fables* nell'opera diversa e fiorita dello scrittore, il quale per esse non era dunque uscito dalla sua natura, dal suo modo quo-

21) « Je vais... te tracer en ces vers de légères peintures » (*A Mgr. le Dauphin*, v. 13-14); « Vous puis-je offrir mes vers et leurs grâces légères? » (VIII, 4, v. 3).

tidiano di volubile « papillon du Parnasse ». Aveva dato un libro tutto unito, e pure vario di musiche, di figure, di scene, di atteggiamenti. Non erano solo state pause, alla fine di ogni brano; ma ogni volta l'arresto per un mutamento di tono, l'assaggio felice di un'altra maniera. Intento più spesso al modello esopico: epure ecco, tra gli apologhi, i rapidi racconti della quotidiana vita; una volta la visione dell'Oriente colorito (*Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues*, I, 12), l'abbandono al discorso pensoso (*L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, II, 13), largo appassionato commento ad un breve episodio. Uno spunto venutogli dal maestro antico (*La Chatte métamorphosée en femme*, II, 18) certo s'è affrettato a coglierlo, e ne ha tratto la prima delle sue favole magiche. Accenni, promesse di nuovi modi e sviluppi del favolista, che non tarderà a ricominciare.

Intanto la letizia dell'autore soddisfatto, dopo il '68, si vede nel suo riprendere, pubblicare i vecchi scritti, mentre non cessa di aggiungere ai *Contes* libertini. Ma non lascia Esopo, naturalmente. Nel volume miscelaneo del 1671 (c'è il *Songe de Vaux*, l'elegia per Fouquet, l'ultima redazione dell'*Adonis*) otto favole nuove compaiono, che gli danno il titolo ²²). Il modo è ancora quello consueto, l'arte sembra più ricca: i componimenti potrebbero figurare tutti in una scelta severa delle *Fables* ²³).

Quindi la seconda raccolta, i libri dal settimo all'undecimo (1678-9) ²⁴). Esopo è sempre il segno da cui

22) *Fables nouvelles et autres poésies*, già citt.

23) Sono: *Le Lion, le Loup et le Renard*; — *Le Coche et la Mouche*; — *Le Trésor et les deux Hommes*; — *Le Rat et l'Huitre*; — *Le Singe et le Chat*; — *Le Gland et la Citrouille*; — *Le Milan et le Rossignol*; — *L'Huitre et les Plaideurs*.

24) *Fables choisies et mises en vers*, par M. de La Fontaine, et par lui revues, corrigées et augmentées. A Paris, chez Denis

è partito, a cui rivolge lo sguardo di tanto in tanto, il maestro primo e già un poco lontano. Non dimenticato, se talora La Fontaine creerà le nuove favole, dissimulando la realtà sotto il velo animalesco, sì come aveva insegnato l'Antico, in *Le Lion* (XI, 1), in *La Ligue des Rats*²⁵), figurando una galante allegoria *Pour Monseigneur le duc du Maine* (XI, 2). Ma *L'Homme et la Puce* (VIII, 5) è ancora il semplice apologo tradizionale; l'epigramma ritorna, veramente diluito in racconto, con *Le Rieur et les Poissons* (VIII, 8); da Esopo, *Le Mal marié* (VII, 2) s'allarga, si svolge, prende il colore di una novella paesana, come ne vedemmo nel 1668. Anche *Le Curé et le Mort* (VII, 11), offerto dalla cronaca al Poeta, che vi dà un nuovo saggio della sua maniera « dura », è un altro *conte*, una beffa, una smorfia amara della vita, calata nello stampo breve ed agile della favola, non senza la sua triste conclusione. Meno sconsolato *Le Savetier et le Financier* (VIII, 2), modello di narrazione tutta reale, e pure tutta opportuna in un libro di finzioni istruttive.

I casi della nostra realtà sono tanto più frequenti; gli uomini più spesso mostrano, senza travestimento, la loro natura, i costumi, i vezzi, le storture. E gli animali, che meno riempiono il libro, sembrano contemplati con maggiore tenerezza, con distacco superiore, e però largamente, appassionatamente difesi contro la diminuzione che loro infliggeva la teoria cartesiana²⁶). V'è un altro meraviglioso, oltre quello di Esopo fami-

Thierry... et Claude Barbin, 1678, 4 vol. (I due primi riproducono i primi sei libri; il terzo (1678) dà i nuovi libri VII ed VIII; il quarto (1679) il IX, il X e l'XI).

25) Pubbl. nel « *Mercure Galant* » déc. 1692, non raccolta dall'Aut. nel libro XII, del 1694.

26) Un cenno già era a V, 17, ove La F. mostra di credere alla intelligenza del cane: « *Miraut, sur leur odeur ayant philosophé...* » (v. 15).

liare e preciso; un altro cielo, luminoso e lontano, ove l'umanità, la vita sembrano più leggere, mutevoli. Qui si snodano avventure complesse, storie magiche come *La Souris métamorphosée en Fille* (IX, 7), romanzesche, colorite di esotismo: *Le Bassa et le Marchand* (VIII, 18), *Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi* (X, 15), *Les deux Aventuriers et le Talisman* (X, 13). La delicata tenerezza orientale trova pronta eco nell'anima del Poeta, che sospira la storia di *Les deux Pigeons* (IX, 2), dietro Pilpay racconta la storia esemplare di *Les deux Amis* (VIII, 11).

* * *

Questa novità del secondo « recueil » è stata denunciata, annunciata primamente dall'autore stesso, nell'*Avertissement*²⁷⁾, mentre dichiarava il suo debito al nuovo maestro: « J'ai jugé à propos de donner à la plupart de celles-ci un air et un tour un peu différent de celui que j'ai donné aux premières, tant à cause de la différence des sujets, que pour remplir de plus de variété mon ouvrage ». E conchiudeva: « Enfin j'ai tâché de mettre en ces deux dernières parties toute la diversité dont j'étois capable ». L'affermazione è parsa eccessiva; qualcuno (proprio l'amico Maucroix) confessava di non trovare affatto questa novità e differenza²⁸⁾. E c'è ancora chi fa il novero dei componimenti tratti dalle fonti orientali: solo venticinque su novanta che formano i cinque libri ora

27) Su questa importante pagina si vedano i rilievi di R. BRAY, *Les Fables de La F.*, 101-8.

28) « Pour moi je trouve qu'il n'y a nulle différence, et je crois que notre ami n'a pas trop pesé ses paroles en cette occasion ». Lett. cit. del marzo 1704 (*Œuvres*, II, 232-3).

aggiunti, non dunque « la plus grande partie » come dice La Fontaine.

Veramente, per spiegare la novità della forma, l'abbandono dei tratti familiari, la ricerca di altri arricchimenti e sviluppi, egli ricorda la natura, l'esigenza dei nuovi soggetti, ma anche il bisogno, il desiderio di mutare i suoi modi, « pour ne pas tomber en des répétitions ». Ancora una volta par nascondere modestamente, sotto una ragione estranea, la sua necessità d'artista; pure questa non è taciuta. E le fonti orientali — Bidpai (Pilpay), lo *Specimen sapientiae Indorum veterum* del P. Poussines²⁹⁾, e le altre cui dal 1672 lo volgeva, in casa della Sablière, la conversazione del viaggiatore François Bernier, oltre la moda dell'Oriente apparsa intorno il '70³⁰⁾ — egli le ha accolte con gioia, perchè suggerivano, concedevano alla sua poesia il volo, la liberazione cui essa tendeva. La pensosità quasi grave, il lirismo anche commosso, la fantasia meno costretta, l'evasione dai modelli tradizionali, tutto questo cui giunge nel tempo più riposato e fecondo (e qualche presentimento v'era pure nelle favole del '68) gli piace attribuirlo alle narrazioni indiane, che certo lo confortano alla nuova desiderata libertà. Perchè sono esse il segno più vistoso di questo

29) *Le livre des lumières, ou La conduite des rois*, composé par le sage Pilpay, indien, traduit en françois par David Sahid d'Ispahan... (1644, Siméon Puget éd., Paris). — Lo *Specimen sapientiae Indorum veterum* era uscito a Roma nel 1666. — Da aggiungersi, per avere dato uno spunto ciascuno al La F.: *Parabole di Sendabar*, romanzo ebreo trad. in latino dall'orientalista Gilbert Gaulmin, e *Gulistan ou L'empire des roses*, del poeta persiano Sadi, trad. da André du Ryer, (1634).

30) Alla *Zaïde* di Mme de La Fayette, uscita il 1670 sotto il nome di Segrais, andava innanzi una *Lettre de M. Huet à M. de Segrais sur l'origine des romans*, ove si parlava di Pilpay, dello *Specimen sapientiae veterum Indorum*, etc.

allargarsi e trasformarsi della vecchia favola, e la giustificazione più ovvia del mutamento, il Poeta le ha indicate, le ha messe nella maggiore luce. O forse non ha esagerato la sua gratitudine; al contatto di quelle lontane immaginazioni, ha sentito veramente la sua levarsi più ardita verso il sogno e la poesia. Lo hanno giovato a realizzare intero il suo desiderio, a mettere nella favola tutta la sua anima e la sua arte.

Infatti non tanto si tratta della materia del racconto, non è qui la novità essenziale. Jean Giraudoux, che dice tutta la seconda raccolta dominata dall'idea della metempsicosi, vuol fare delle *Fables* un libro di fantasia orientale, avventuroso e panteistico. Come se l'opera e l'autore fin dal principio tendessero oscuramente a quell'esempio, a quell'autore: Pilpay. « Il a trouvé enfin son livre de chevet, son vrai fabuliste » ³¹⁾. È vero che La Fontaine par quasi dargli ragione, in quella pagina proemiale; ma non nel senso che Giraudoux intende. La metempsicosi è certo uno spunto fecondo di invenzioni fantastiche, ed il favolista ne approfitta (sappiamo che l'aveva fatto dieci anni prima seguendo tuttavia Esopo) con pronta adesione di artista, ma anche con ragionato scetticismo. Proprio *La Souris métamorphosée en Fille* lo porta alle obiezioni più gravi: quel mondo fluido, cangiante, misterioso, egli lo vuol vedere alla chiara luce del suo intelletto; quelle labili parvenze non lo trasportano fuori del dominio della ragione. E, accanto all'oriente favoloso, ecco autori nostri e saldi: Seneca, Lucrezio, e una volta addirittura Marco Aurelio, se vogliamo credere ad Antonio de Guevara ed a François Cassandre, che hanno ridetto il franco parlare del *Paysan du Danube*.

31) *Les cinq tentations*, 232-3.

* * *

Mentre Pilpay lo porta lontano tra le finzioni più aeree, ancora, sempre lo guida, lo sorregge nascostamente lo spirito di Esopo, la favola classica, la sua ragionevole chiarezza e umanità. I libri del '78-'79, ricchi di tanta varia ispirazione e poesia, sono rinchiusi tra un inno al primo inventore, ben degno di essere innalzato a divinità, e un elogio dell'opera, del tentativo compiuto di far eloquenti gli animali e tutti gli esseri che sono nella natura, celando qualche utile insegnamento sotto le nuove ed antiche invenzioni.

La seconda raccolta, elevando, spesso rivestendo di un più composto decoro letterario tutta la varia materia ed ispirazione, sorge dalla prima, ad essa si lega per mille fili. L'ha voluto, l'ha mostrato l'autore, delle undici parti facendo un poema unito da continui richiami. Per il « Paysan du Danube » (XI, 7) rammenta il sorcetto ignaro, più atterrito da un gallo che da un gatto (VI, 5); *Le Loup et le Chien maigre* (IX, 10) aggiunge a quanto aveva detto altra volta (V, 3) per concludere « Un Tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux Tu l'auras ». L'ingratitude del serpente (VI, 13) è ricordata dall'uomo ad un altro serpente (X, 1); il lupo che osserva l'umana ingiustizia (X, 5) non ha dimenticato le vane, finte minaccie di una madre al figliuolo (IV, 16)³²).

Il libro fiorisce mirabilmente, s'allarga libero e lieto nella ripresa; ma è la stessa pianta che già mostrava prima ben più che il verde promettitore. Nella ripresa — non si può che ripetere Sainte-Beuve — « la fable, plus libre en son cours, tourne et dérive,

32) Altri richiami sono poi tra favole della stessa raccolta: II, 16 e I, 2; VIII, 4 e VII, 16.

tantôt à l'épigramme et à l'idylle, tantôt à l'épître et au conte: c'est une anecdote, une conversation, une lecture, élevées à la poésie »³³). Anche la composizione dell'opera nuova sembra più varia ed elegante: a volte strettamente legate le narrazioni (la decima e la undecima del settimo libro), o formanti un dittico antitetico « de amicitia » (la decima e l'undecima dell'ottavo). Gli aurei versi alla Montespan e l'epilogo virgiliano le fanno una cornice di alta, decorosa eleganza.

Conchiuso il vasto canto, se torna ad Ovidio e al genere eroico, a *Philémon et Baucis*, non pare debba essere uno sforzo, un mutamento di tono, tanto era salito verso la classica dignità in molte favole del '78-'79. E quando, il 1694, col nuovo libro — il dodicesimo³⁴) — ristampa i due poemetti ovidiani (*Philémon* e *Les filles de Minée*) e due racconti (*La Matrone d'Éphèse* e *Belphégor*) pensa certo ad ingrossare il volume, e insieme dimostra come per lui s'era allargato il senso, il limite del componimento insegnato da Esopo. Accanto all'idillio teocriteo di *Daphnis et Alcimadure* posson infatti stare le due imitazioni ovidiane. Stonano forse, in quest'ultima raccolta, le due storie da Petronio e dal Machiavelli; meno offenderebbero nel volume intero, ricordandoci come spesso il medesimo spirito informi le favole ed i *contes*.

Le più lontane e diverse fonti, da Plutarco a Louise Labé, rivelano qui una minore forza d'ispirazione, il bisogno delle suggestioni libresche? Sarebbe l'unico segno, chè tra i componimenti — i quali dall'apologo di Esopo vanno al racconto filosofico — molti sono degni del migliore La Fontaine. Nulla che tradi-

33) *Portraits Littéraires*, Garnier, I, 59.

34) *Fables choisies*, par M. de La Fontaine. A Paris, chez Claudin Barbin, 1694.

sca l'imitatore di se stesso, anche se il colmo rimanga quello toccato quindici anni prima. Avanti che fosse spento il fuoco, ha lasciato di scrivere. Condanna l'eccesso stoico (in *Le Philosophe scythe*, XII, 20) disegnando un sapiente greco,

Homme égalant les rois, homme approchant des dieux,

che mostra semplicemente così:

Son bonheur consistoit aux beautés d'un jardin...

V'è più che il sognato equilibrio epicuraico; v'è addirittura la voce di La Fontaine, la sua anima e la sua poesia.

IX.

IL CANTO EROICO

Je chante les héros dont Ésope est le père...

I versi al Delfino, moderatamente solenni, annunciano la novità dell'opera: l'apologo innalzato al decoro dello stile eroico, senza nulla perdere della semplicità ingenua che è nella sua natura, o della *gaieté* che il Poeta moderno ha promesso di aggiungervi. Anzi il tono più sostenuto, la lingua degli dei sarà la grazia più preziosa del nuovo canto, che non piegherà mai allo scherzo grossolano, solo ad un giuoco affettuoso, cordiale. Se dice con un cenno di sorriso:

Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons...

è per ricordare la virtù meravigliosa della favola, ribadita nell'epilogo. Via via ha recato in alto le umili finzioni, sì che dieci anni dopo l'accento è tanto più ispirato, intonandosi a quello del perfetto fra i poeti latini

(C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure,
Traduisoit en langue des dieux
Tout ce que disent sous les cieux
Tant d'êtres empruntants la voix de la nature...);

ma la trasfigurazione è accennata subito all'inizio, in un modo piano, bonario, appena arguto.

Perchè la poesia è nella natura stessa dell'apolo-

go, e La Fontaine ha solo il merito di esprimerla, di farla meglio sentire, coi lievi adornamenti dell'arte, col fascino del canto, al modo che Socrate aveva fatto negli ultimi istanti di sua vita ¹⁾). Veramente Esopo è affatto vicino ad Omero, questi padre agli dei ed ai buoni poeti, quello maestro di saggezza agli uomini in modo nuovo e prodigioso, facendo che gli animali ci porgano tutta spiegata la loro lezione ²⁾). Entrambi creatori e cantori di un mondo primitivo, in cui sono uniti l'umano e il divino, il cielo e la terra; anzi in Esopo gli dei si volgono sino alle più umili creature, hanno cura degli animali oltre che degli uomini.

Ed anche La Fontaine, dopo il maestro primo, racconta come Giove decida la difficile contesa fra l'aquila e lo scarabeo (II, 8), come la regina degli Immortali rimproveri il pavone, esortandolo a star pago ai doni avuti dalla natura (II, 17). Ancora Castore e Polluce, grati, salvano la vita a Simonide (I, 14), Mercurio soccorre il taglialegna che ha perduto la sua scure (V, 1), Apollo sventa l'astuzia dell'empio che malignamente vuol tentare l'oracolo (IV, 19), Giove sperimenta e punisce l'inganno degli uomini, larghi a promettere ³⁾).

La favola degli animali e l'altra più illustre si fondono nel tardo favolista, che s'apre ad accogliere quanto di meglio ci han lasciato gli antichi: la saggezza e

1) v. l'ampio ricordo, dal *Fedone*: « préface » alle *Fables Œuvres*, I, 10-12).

2) *La vie d'Esopé le Phrygien* (I, 28); i due Antichi sono avvicinati ancora nella favola IX, 1, vv. 29 segg.: « Et même qui mentiroit — Comme Ésope et comme Homère, — Un vrai menteur ne seroit. — Le doux charme de maint songe — Par leur bel' art inventé... ».

3) Giove torna anche nelle favole VIII, 20 e VI, 4, la prima — *Jupiter et les Tonnerres* — tratta dalle *Quaestiones naturales* di Seneca, la seconda — *Jupiter et le Métayer* — da Faerno, 98^a, e da Verdizotti, 99^a.

la poesia. La saggezza era tra di essi, mirabile e non sempre intesa, come dai suoi non fu compreso Democrito (VIII, 26), acuta in Esopo, che — Fedro l'aveva detto — sa spiegare il più oscuro testamento, piacevole in Socrate, nel suo rispondere a chi lo rimprovera di fabbricare una così piccola casa (IV, 17). Poesia era la natura animata, divina, che ancora vive, palpita, intorno ai casi degli uomini e delle altre creature: il mare è sempre Anftrite; cessata la collera del cielo, ancora vi appare la sciarpa d'Iride; Febo regna or sull'uno or sull'altro emisfero, e Tetide, moglie dell'Oceano, lo fa uscire dall'umido soggiorno:

Dès que Thétys chassoit Phébus aux crins dorés.

Il grano è il ricco presente della bionda Cerere; la primavera si allietta di Flora, di Pomona l'autunno; la colomba è l'uccello sacro alla dea d'Amore; ai tribunali ancora presiede Temi. E l'usignuolo, come al tempo di Esopo, di Babrio, vive ritirato nei boschi, fuggendo gli uomini e il ricordo dell'antica ingiuria.

È il linguaggio, il bagaglio rettorico dei poeti, con profusa passione usato dagli scrittori artisti del Cinquecento, non sdegnato da Malherbe, cercato dai preziosi, ravvivato con accento più tenero e schietto da qualche lirico più vicino alla poesia ⁴). Nelle *Fables*

4) Ecco Filomela: « Sur tous le rossignol outré, — Dans son ame encore alterée, — N'a jamais peu dire à son gré — Les affronts que luy fit Terée... » THÉOPHILE, 195; « Ou par fois ouyr Philomelle, — Saluant la saison nouvelle, — Par un doux chant se consoler — Du temps qu'elle fut sans parler, — Quand l'infame et cruel Terée... » SAINT-AMANT, 59; « Et Philomele, assurée — De la fureur de Terée, — Chante aux forests jour et nuit ». RACAN, *Les Bergeries et autres poésies lyriques* (Garnier, 1929), p. 156; « La triste Philomele, — Sur les arbres couvers — De leurs ombrages vers, — Ses plaintes renouvelle... » F. MAYNARD, *Poésies* (Garnier, 1927), p. 237. — Si confronti la musica del favolista a III, 15.

vale a suscitare l'aura mitica, lontana, ove gli animali san citare il dio Fauno e la vacca Io, scendono anch'essi allo Stige insieme con le piante, e per tutti lavorano le Parche, « les sœurs filandières ». Crea l'atmosfera, che è quella d'Esopo, ed è insieme tutta presente, attuale, viva, come se per questo mondo ingenuamente fantasioso non passassero i secoli. E veramente non sono passati per le bestie, rimaste sempre le stesse ⁵⁾. O perchè La Fontaine agevolmente varca quell'intervallo che pare lunghissimo, risale all'età remota, o la riconduce a noi, egli che (ce l'ha detto) ha la più cordiale confidenza con gli dei, con la favola antica. Ciò che lo faceva degno e capace di rinnovare il prodigio di Esopo.

* * *

Insieme con la grande favola divina ed eroica, è naturale che le memorie della prima umanità siano nello sfondo, presenti come il migliore termine di confronto. La guerra di Troia è l'esemplare di ogni storia illustre, anche di quella degli animali. Non è solo accostamento ironico ed icastico, perchè gli eroi di Esopo, viventi fra noi spesso inosservati, negletti, si illuminano al riflesso di quell'antica luce, mostrando l'eterna verità delle loro passioni e vicende. Elena, « la grecque beauté », è paragone di perfetta bellezza, Ecu-
ba di tragico destino, cui dovrebbe considerare chi si ritiene troppo odiato dal Cielo. Gli uccellini, incre-

5) L'osservazione è del TAINÉ (p. 222). E GOHIN, *L'art*, 82: « C'est que la fable est des tous les temps; l'un de ses charmes est de nous faire concitoyens de tous les hommes de toutes les époques... ».

duli e noiati alla prudenza di malaugurio dell'esperta rondine,

las de l'entendre,
Se mirent à jaser aussi confusément
Que faisoient les Troyens quand la pauvre Cassandre
Ouvroit la bouche seulement ⁶⁾.

(I, 8).

Due anitre si offrono a trasportare la tartaruga per l'aria fino in America:

« ... vous profiterez
Des différentes mœurs que vous remarquerez.
Ulysse en fit autant ».

(X, 2).

Questa volta il richiamo eroico è addirittura in bocca agli animali, ed il Poeta, dopo aver prestato loro la sua passione di umanista, osserva:

On ne s'attendoit guère
De voir Ulysse en cette affaire.

Un lupo (un falso lupo) spande il terrore intorno ad un gregge:

Tel, vêtu des armes d'Achille,
Patrocle mit l'alarme au camp et dans la ville.

(XII, 9).

Il folto vello di una capra ricorda addirittura Polifemo;

6) BOISSAT, accompagnando la versione della favola d'Esopo col solito « discours » morale, dice: « Telle fut la Prophetesse Cassandre qui ayant prédit aux Troyens l'entière destruction de leur ville, s'ils ne faisoient rendre Heleine à Menelas, eut le malheur de n'estre point creuë en tout ce qu'elle leur dist... » (Indicato da GOHIN, *L'art...*, 106). — Anche in CORROZET gli uccelli, non credendo alla rondine, « sottte prophete l'appellerent ».

l'asino alla caccia col leone ha la voce di Stentore. L'orso, confinato in un bosco solitario, è un novello Bellerofonte; un povero carrettiere è « le Phaéton d'une voiture à foin », ma il poeta cacciatore, salito su un albero, « à l'heure de l'affût », sembra addirittura Giove, dall'alto di quell'Olimpo folgorando qualche distratto coniglio. Anch'egli, il favolista, è tratto in questa facile assunzione del suo mondo al clima eroico.

Una battaglia di galli è un'altra guerra d'Ilio, nata dalla stessa fatale cagione (« Amour, tu perdis Troie... »); accorrono gli spettatori, folla densa, omericamente designata « la gent qui porte crête », e il vincitore si ha in premio « Plus d'une Hélène au beau plumage »⁷⁾. È vero che, caduto l'orgoglio di lui sotto le unghie di un avvoltoio, l'eroina ridiventa « la Poule », e alle grida epiche succede il « caquet » del cortile.

Dopo l'epopea greca, la grande storia. Il Turco, sfidando il pericolo del veleno, « se comporta comme Alexandre » (VIII, 18); il gatto che preparò la più ardita frode è « l'Alexandre des chats », oltre ad essere l'Attila dei topi (III, 18). La volpe inglese, per salvarsi, usa uno stratagemma insegnato dal generale punico:

Je crois voir Annibal, qui, pressé des Romains,
Met leurs chefs en défaut...

(XII, 23).

Il cero che si getta nella fornace, per acquistare la solidità dei mattoni, rinnova la follia di Empedocle, smanioso di fama presso i posteri (IX, 12).

7) Favola VII, 13. — LA MORTE chiama « gaité philosophique » questa che fa accostare Troia, Elena, ad una battaglia di galli. *Discours sur la Fable*, in *Fables Nouvelles*, 3^e éd., Paris, G. Dupuis, 1719, p. 36.

* * *

Qualche rara volta i richiami, le comparazioni eroiche sommergono il racconto, invece di colorirlo ed accentuarlo; ma ciò solo più tardi, nella ripresa. La favoletta di Abstemius (149^a), del padre di famiglia che dimentica di chiudere il pollaio, e castiga il cane per il danno che ne segue, sembra solo un pretesto alla amplificazione del narratore umanista. (XI, 3.) La volpe, lungamente delusa dalla cura attenta del padrone, giura per le potenze dell'Olimpo e dello Stige che non invano Giove l'avrà chiamata al mestiere di volpe. La notte scelta all'impresa è « libérale en pavots » ⁸⁾; tutti dormono, come nelle notti destinate alle fatali ruine, e la bestia, « roulant en son cœur ces vengeances » ⁹⁾, si aggira intorno, finchè trova aperto l'ingresso, entra nel luogo agognato, « le dépeuple, rempli de meurtres la cité », lasciando vedere all'alba « un étalage — De corps sanglants et de carnage ». Allo spettacolo

Peu s'en fallut que le Soleil
Ne rebroussât d'horreur vers le manoir liquide.

Insiste il Poeta, divertito e diffuso:

Tel, et d'un spectacle pareil,
Apollon irrité contre le fier Atride
Joncha son camp de morts: on vit presque détruit
L'ost des Grecs; et ce fut l'ouvrage d'une nuit.

8) « Et, soit que des douleurs la nuit enchanteresse — Plonge les malheureux au suc de ses pavots... » *Adonis*, 224-5.

9) « Talia flammato secum dea corde volutans » *Eneide*, I. 50.

Nè basta:

Tel encore autour de sa tente
Ajax, à l'âme impatiente,
De moutons et de boucs fit un vaste débris,
Croyant tuer en eux son concurrent Ulysse
Et les auteurs de l'injustice
Par qui l'autre emporta le prix.

Si che, sapendo di aver troppo divagato, ora deve richiamarci alla favola, al protagonista:

Le renard, autre Ajax, aux volailles funeste...

Solo il giuoco letterario, gratuito ed ironico, può spiegare l'insolita mancanza di misura. Nel primo tempo il favolista non si abbandona a simili capricci. Il ricordo, il paragone di Cassandra, bellissimo, così evidente e staccato, è unico nel libro del 1668, dovuto forse al precedente del Boissat. L'eroicizzazione della favola è sempre discreta; il Poeta s'accontenta di trarre, dagli apologhi tradizionali, quel che già hanno in sè, o possono avere, di poesia, di leggenda. Il mondo antico ed eterno è il luogo, la scena delle brevi commedie, alla quale naturalmente si accordano i personaggi, atteggiando con qualche nobiltà i gesti, le parole. Senza perdere della loro natura, solo ammorbidita, avvolta da quella fine atmosfera.

La lingua degli dei abbellisce gli antichi apologhi, non li altera. Quasi assente pare nei primissimi saggi (*La Cigale et la Fourmi* ricorda addirittura le dicerie rimate care al giovane La Fontaine); e pure basta — nella seconda favola — il ricordo dell'uccello favoloso, perchè un verso largo, suggestivo, illumini di una luce d'oro il racconto, lo apra ad un respiro più vasto:

Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois ¹⁰⁾.

Sono i « traits » ch'egli cava dalla sua fantasia, o raccoglie, riprende, rinnova dai libri, parco ed industrioso. Non è qui (non ancora) l'afflato della *Georgica*, l'esempio della appassionata indagine di Lucrezio; solo le immagini, l'*arguta hirundo* (« Celle-ci prévoyoit jusqu'aux moindres orages » ¹¹⁾), e gli uccelli marini che nel fiume Caistro fanno i loro vani giuochi, « sans pouvoir satisfaire à leurs vaines envies » ¹²⁾. Il verso del sesto della *Eneide* entra in una favola tutta semplice, la decora, naturalmente facendosi più modesto:

Peu de gens, que le ciel chérit et gratifie ¹³⁾.

E la primavera riconduce in ogni creatura l'impero di Venere, come Lucrezio diceva e ripete *La Fontaine*, con accento più lieve e pur fervido, nella ventiduesima favola del quarto libro.

Anche più celato l'eco da Orazio, che si perde nel nuovo discorso poetico, altrettanto piano, mediocre. È il buon senso, la più comune ed eterna saggezza, il lamento dei piccoli che soffrono per le colpe, anzi le sciocchezze dei grandi:

Hélas! on voit que de tout temps
Les petits ont pâti des sottises des grands.

(II, 4).

10) v. l'analisi della favola in KARL VOSSLER, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio* (trad. Gnoli), Bari, 1908, pp. 224-37; e nel citato *La Fontaine*, pp. 89 segg.

11) *Georgiche*, I, 377; *Fables*, I, 8, v. 4.

12) *Georg.*, I, 383-7; *Fables*, III, 12, vv. 8-10. — I commentatori citano il verso di Malherbe: « En vain, pour satisfaire à nos lâches envies ».

13) *Fables*, IV, 5, v. 5.

È il modesto lirismo (« Ainsi dans les dangers qui nous suivent en croupe... »)¹⁴⁾; la poesia sentenziosa che ripete la forza della natura: « Le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli — ...Coups de fourche ni d'étrivières — Ne lui font changer de manières »¹⁵⁾. Allora il moderno pare anche più semplice e bonario del Latino: « Lorsque le genre humain de gland se contentoit » ha lasciato la forza epica dell'immagine oraziana: « glandem atque cubilia propter... pugnant »¹⁶⁾.

Orazio sembra l'intermediario tra il mondo classico, illustre, lontano, e questo nuovo autore che tanto agevolmente lo trae a sé, lo fa vicino, vivo e cordiale. E, per tanta modestia, il giusto orgoglio degli scritti, cui non potranno incidere i denti dei giudici malevoli:

Ils sont pour vous d'airain, d'acier, de diamant¹⁷⁾.

* * *

Con l'antica poesia La Fontaine ha la stessa familiarità che dimostra con gli Dei e la favola. Le immagini, le invenzioni, le parole dei maestri sono un tesoro ch'egli ha fatto proprio, i mezzi con cui suscita, anima il suo mondo. Pieno dei poeti antichi, della loro fresca energia, crea con essi, come essi. Non occorre che gli Immortali o gli eroi abbiano parte nell'apologo, o stiano nello sfondo ad ingrandire il quadro; di per sé i nuovi personaggi, gli animali, s'innalzano verso il grado eroico. La simpatia del cantore nuovo li isola così

14) III, 12, v. 20. — L'immagine torna nel racconto *Le Faucon*, nei versi già ricordati.

15) II, 18, vv. 29, 34-5.

16) *Fables*, IV, 13, v. 2; *Satire*, I, 3, vv. 100-102.

17) V. 16, v. 19.

nel loro mondo, ove ciascuno si dilata gioiosamente, esprime tutta la sua natura e la sua vita. Sorridiamo noi, non il sorcetto, che ha tentato i primi passi lontano dalla madre, e racconta:

J'avois franchi les monts qui bornent cet État...
(VI, 5).

Un altro topo, « de peu de cervelle », stanco dei lari paterni, si diede un giorno a correre il paese:

Que le monde, dit-il, est grand et spacieux!
Voilà les Apennins, et voici le Caucase¹⁸).
(VIII, 9).

Non è l'eroicomico, il quale — assai raro nel favolista — appare deciso, voluto, letterario, nei pedestri settenari di *Le Combat des Rats et des Belettes* (IV, 6), dove qualche nome è preso dalla *Batracomiomachia*, come in Fedro:

...Quoi que pût faire Artapax,
Psicarpax, Méridarpax,
Qui, tout couverts de poussière,
Soutinrent assez longtemps
Les efforts des combattants.

Non v'è scherzo invece nell'« Océan », il ruscello ove la formica sta per annegare, nel « promontoire », il filo d'erba gettatole dalla colomba per salvarla. Nel

18) L. ROCHE (p. 65) ricorda una canzoncina che i giovani di Château-Thierry, tra cui La Fontaine, cantavano: *Le Jeune Chapelier parti pour Montauban*, il quale « Voyant derrière lui — Toutes ces grands campagnes, — Fit trois pas en arrière: — Ah! que le monde est grand! ». Ma lo spunto giocosco diventa epico nella favola.

piccolo mondo dei più piccoli animali, l'amplificazione eroica già si compie solo pel giuoco delle proporzioni. Il dibattersi del leone alle punture del moscerino s'ingrandisce epicamente, per la piccola, invisibile causa; gli ottonari, quasi ironici, fanno più vasti gli alessandrini:

Le quadrupède écume, et son œil étincelle;
Il rugit; on se cache, on tremble à l'environ:
Et cette alarme universelle
Est l'ouvrage d'un moucheron.

(II, 9).

Molti animali, del resto, han bene la dignità eroica, primo il leone, che poi, quando è vecchio, attinge la dolorosa gravità dei Grandi caduti in basso stato, valorosamente serbando il suo decoro ¹⁹⁾:

Il attend son destin, sans faire aucunes plaintes.

Il Poeta sente quella tragedia, la fa più alta, risparmiando al caduto l'affronto dell'asino, che in Fedro ci è duramente mostrato. Basta all'eroe vinto vederlo accorrere, presentire il colpo più disonorevole, l'onta estrema.

Dove la pagina è tutta di commedia, come quella del lupo chirurgo e dell'accorto cliente, può venire un soffio di antica poesia ad esprimere la dolcezza del tempo:

dans la saison
Que les tièdes zéphyr ont l'herbe rajeunie...

(V, 8).

19) *Le Lion devenu vieux* (III, 14). Si veda la pagina del TAINE (84), che nota il cornelianesimo del leone.

ove anche la trasposizione del participio dà una lenta, incantata vaghezza al verso primaverile. O, entro il nido, il sonno dell'allodola e dei suoi piccoli è reso teneramente, nel cullare uguale delle misure:

Eux repus, tout s'endort, les petits et la mère...

(IV, 22)

e intorno una vasta pace, una calma assorta, che ricorda il verso raciniano di sei anni dopo:

Mais tout dort, et l'armée, et le vent, et Neptune.

Di questa virtù che subito pervade, rinnova i vecchi apologhi, come perfetto esempio si ricorda l'ultimo del primo libro, *Le Chêne et le Roseau*, perchè qui la trasfigurazione è tutta compiuta ed intima. La poesia non è aggiunta in felici parentesi, in tratti sparsi; fiorisce dal racconto, immerso in un'atmosfera virgiliana. Il povero destino del « roseau », salvo per la sua remissiva umiltà, è detto in piani, umili ottonari, appena mossi, increspati da un fiato di vento:

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baisser la tête...

Di contro, la maestà della quercia si disegna in un alessandrino che suscita, con solo un nome, l'immagine, la mole di una montagna tra le più famose:

Cependant que mon front, au Caucase pareil...

(Due toni che s'alternano così, mentre un cinquecentista, Guillaume Haudent, aveva solo trovato questa serie di decasillabi rocciosi:

Un Chesne dur, puissant, robuste et fort,
Contre un Roseau foyble et débile et tendre,
Pour demonstrier sa puissance et effort,
Jadis voulut quereller et contendre...).

Il luogo della canna, basso ed aperto, è là dove regnano signori i venti:

Sur les humides bords des royaumes du vent.

Quegli che accorre furioso, dai confini dell'orizzonte, è

Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs...

e vince la resistenza della quercia, mentre la canna s'inclina, non si rompe:

Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel étoit voisine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts ²⁰).

Tutta questa nuova poesia di cui nulla era in Esopo (Aviano solo ricordava i nomi di Austro, di Noto) non copre l'apologo, non diminuisce il suo umano significato, sì che i trentadue versi squisiti anche esprimono un'alta commedia, quella del potente che mostra, gode la sua potenza ²¹), offrendo pietà ed aiuto al debole. È La Rochefoucauld fatto azione, vita, poesia. Commedia nuova, perchè in Esopo, in Haudent, in

20) L'immagine torna, volta allo scherzo, per la merce che va « tout emballée au fond des magasins — Qui du Tartare sont voisins » (*Fables*, XII, 7, vv. 12-3).

21) Non è proprio « orgueil », come dice SAINT-MARC GIRARDIN, anche se poi aggiunge « orgueil protecteur, une des formes les plus tentantes de l'orgueil ». (*op. cit.*, I, 260-1).

Verdizotti, il forte duramente sprezzava, sfidava il debole. In *La Fontaine* la finezza suprema non è solo nell'espressione, poichè cerca più dentro nell'anima. La chiusa virgiliana non sconviene alla perfetta narrazione, tutta rorida di umidi venti, pacata, con tuttavia una serietà, quasi una contenuta mestizia, che prepara il tragico schianto finale ²²). E l'alessandrino, il grande verso di *Adonis*, soccorre a rinnovare l'incanto degli esametri solenni.

* * *

Nella varia compagine dei versi liberi, esso è come una fuga, un'ascesa improvvisa verso la grande arte, una vasta finestra che s'apre sul mondo degli eroi e dei poeti. Di metri non ha parlato *La Fontaine* davanti alle *Fables*, nè di lingua. Anche circa i mezzi di espressione il favolista non ha le incertezze, le esitazioni del novelliere; il verso irregolare, cui si affidava raro e dubbioso nei primi *contes*, qui è consueto, l'eccezione restando ai componimenti in metro uguale (13 sui 243 dell'opera intera, e di quelli 10 nella prima parte). Quanto alla lingua abbiamo una sua dichiarazione implicita, ove dice i favolisti francesi del secolo decimo sesto troppo lontani per essa dall'uso

22) Chamfort, che mostra di preferire questa a tutte le altre favole (come l'Autore, secondo quanto si è ripetuto sempre) dice: « *La Fontaine*, en ne faisant que se livrer au courant de sa narration, a pris tous les tons, celui de la poésie la plus gracieuse, celui de la poésie la plus élevée; on ne craindra pas d'affirmer qu'à l'époque où cette fable parut, il n'y avait rien de ce ton-là dans notre langue ». *Les trois fabulistes — Ésope, Phèdre et La Fontaine*, par CHAMFORT et GALL (Paris, Delance, 1795 - V): III, 227. — Fra le tante, si veda l'analisi dell'abate BATTEUX, nel *Cours de Belles-Lettres*, 1765 (*Principes de la littérature*, nouv. édit., Lyon, Aimable Leroy, 1800: T. II, pp. 36-42), e quella del VOSSLER, *La Fontaine*, 98 e segg.

moderno: dunque, non intende riprendere il vecchio stile come nelle narrazioni boccaccesche, non vuol fare dell' « antico ». Cita una volta da un romanzo del primo Cinquecento, *Premier volume de Merlin*:

Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
Qui souvent s'engeigne soi-même...

poi aggiunge subito:

J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui:
Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême²³⁾.

Pure molto ha fatto per evitare, per attenuare quel rimpianto; non ha rinunciato del tutto all'energia delle vecchie parole. Non ha rifatto la lingua del passato; solo l'ha tratta a sè, quando occorreva, insieme con quella del popolo, della campagna, di ogni arte e di ogni uso; l'ha versata nel suo stampo esatto, l'ha piegata al suo intento²⁴⁾.

La favola, genere minore, non classificato, non tenuto da leggi certe, nobile per l'antichità e l'utile, modesto e quasi pedestre per le ingenue invenzioni, popolare perchè vivo anche nella coscienza dei più umili, gli permette il mutare di toni e di espressioni,

23) *Fables*, IV, 11, vv. 1-4. — Nel racconto *Le Remède* scrive: « Nos vieux romans, et leur style plaisant ».

24) MARTY-LAVEAUX, *Essai sur la langue de La F.*, « Bibliothèque de l'École des Chartes », 1853; H. RÉGNIER, *De la langue de La F.* — proposto alla *Introduction grammaticale* e al *Lexique* — *Œuvres*, X, pp. 1-LXII); C. SIEGERT, *Die Sprache La Fontaines mit besonderer Berücksichtigung der Archaismen*, Meissen, s. d.; OTTO KÖTZ, *Der Sprachgebrauch La Fontaines in seinen Fabeln in syntaktischer Hinsicht*, in « Die neueren Sprachen », Marburg, 1919, pp. 257 segg., 321 segg., 402 segg.; K. VOSSLER, *Positivismo...*, loc. cit., *La Fontaine*, passim, e particolarmente il cap. V.

la libertà cui tende il suo spirito e la sua arte. Non ha da renderne ragione, poichè quello che presenta è un componimento nuovo, con le sue leggi nuove: ha detto infatti di aver aperto una via, di camminare avanti primo. A quella libertà e varietà il verso irregolare subito gli si mostra mirabilmente opportuno; esso par fatto per il discorso snodato, piacevole e tuttavia sostenuto, capace ove occorra di accogliere la commozione, il lirismo. Che è la forma cercata, tentata più volte, ed ora felicemente raggiunta. E non ha bisogno di giustificarla: basta l'opera, che si presenta ampia, molteplice. Gli giovano tutte le esperienze compiute: parole nuove o vecchie, forme e metri diversi, sono mezzi provati, dominati, che volge ogni volta ad un nuovo uso, ad una creazione nuova.

Nelle prime favole, più vicine al tipo comune, rustiche e modeste, con meno frequente la nota classica, il verso libero più raro ascende alla misura maggiore. Solo più tardi il Poeta protrarrà i larghi discorsi, sostenuti da un ricco e commosso pensiero. Adesso, nella raccolta del 1668, quando l'alessandrino è continuato (in *Le Meunier, son Fils et l'Ane*), o dominante (in *Les Membres et l'Estomac*, III, 2) ha un tono un poco pedestre, che nei tratti più felici può ricordare Orazio: opportuno del resto in *Le Vieillard et ses Enfants* (IV, 18), d'un moralismo tranquillo e malinconico, ispirato al « rara concordia fratrum ». Così le poche favole in strofette uguali sembrano povere e scarse: *Le Rat de ville et le Rat des champs* (I, 9) con le assai comuni quartine indica forse la rinuncia a lottare col modello oraziano, nella sesta satira del libro secondo ²⁵).

Purchè non si concluda in fretta ad una condan-

25) Ma Orazio (*Epistole*, I, 7, vv. 29 segg.) è superato con la favola 17^a del libro III, così lafontainiana.

na generale, come da molti si è fatto. Lo stesso metro suscita un'aura mitica e boschiva, nell'antro dove un Satiro mangia con la sua famiglia (V, 7):

On les eût vus sur la mousse,
Lui, sa femme, et maint petit:
Ils n'avoient tapis ni housse,
Mais tous fort bon appétit.

È una musica degna delle *Chansons des rues et des bois*: Vossler vi nota un gusto addirittura bökliniano, ma i più mantengono il vecchio severo giudizio, cui non è estranea la persuasione che La Fontaine sia il poeta che sappiamo solo nei versi liberi ²⁶). Noi, quando torna la stessa musica (a IX, 6), per lo statuario che foggia il suo Dio, poi lo teme e l'adora — una poesia più fortunata presso i critici — la ammiriamo senza trovarla nuova. Non c'è novità nella seconda raccolta, che non sia presentita, annunciata nella prima: il lirismo austero, doloroso, è già nei versi iniziali di *La Mort et le Bûcheron*, e ravviva uno degli apologhi più triti:

Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
Gémissant et courbé, marchoit à pas pesants...

Al preambolo solenne di *L'Oracle et l'Impie* (IV, 19), a quello di *L'Avare qui a perdu son trésor* (IV, 20), nel metro e nella lingua illustre, può seguire poi il

26) FAGUET, *Hist. de la poésie franç.* cit., 310: « ...le poète n'a employé le rythme lyrique que pour les fables de second ordre ». RADOUANT (*éd. classique Hachette*, p. 173): « Cette forme de quatrains ne porte pas bonheur à La F. ». Almeno i vecchi, Voltaire, Chamfort, disapprovavano solo per la incerta logica e verosimiglianza.

racconto rotto e vivo, popolanesco, coi termini volgari od arcaici: « sentir le fagot », « déduit », « chevance ». L'artista alterna, anzi mescola i modi, ardito sempre. È una favola campagnuola *Jupiter et le Mé-tayer* (VI, 4), ricca di parole rustiche (« pleine moisson, pleine vinée »); ma l'agricoltore, che pel contratto stipulato con Giove dispone degli elementi, « pleut, vente » a suo piacere, appunto come il re dell'Olimpo. O solo giova, un latinismo come « objet » (a VI, 9, verso 6) nel dare ferma intensità al discorso. E il miracolo più bello sembra quando l'immagine antica s'avverte, ma come sciolta e rinata nel nuovo, semplice stile, nel verso e nella formula più breve. « Je vois de loin, j'atteins de même » dice Apollo all'empio che pensa di coglierlo in difetto.

* * *

Alla ripresa, l'umanesimo è calato più dentro nello spirito del Poeta e negli apologhi rinnovati: l'anima antica riempie e solleva più alto il libro delle favole. Certo ancora tornano le grazie classiche ad ornare, ad abbellire semplicemente le finzioni: gli avidi mercanti sono preda di Nettuno o di Atropo; anche per un pappagallo si appresta la barca di Caronte. E La Fontaine aggiunge ad Esopo quel che Esopo non avrebbe pensato, nè i suoi discepoli; dall'antica favola esprime una nuova poesia, o meglio dal suo spirito delicato e adorno. Ancora il rosignolo tenta difendersi dal nibbio, ricordandogli la povera preda, il magro cibo ch'egli sarebbe; poi crede ingenuamente di commuoverlo col canto doloroso (IX, 17):

Aussi bien, que manger en qui n'a que le son?

Écoutez plutôt ma chanson:

Je vous raconterai Térée et son envie...

L'espressione è più intrisa di antico: il contadino che reca al Senato le fiere parole viene « député des villes — Que lave le Danube »; la vita d'una persona diletta è, come nei Greci, come in Racine, « cette chère tête »; i re sono pastori di genti. Sempre unita al presente l'antichità favolosa: la capra Amaltea, nutrice di Giove, e l'altra da Polifemo offerta all'amata, sono ave lontane a quelle di cui racconta il moderno Esopo. Il quale talora, abbiamo detto, indugia troppo in questo che già sembra un facile giuoco. Una volta, avendo chiamato le rane « les reines des étangs », si scusa: « Car que coûte-t-il d'appeler — Les choses par noms honorables? » ²⁷⁾ Crede meno da ultimo alla favola, alla tenue poesia dell'apologo? Un'altra lo occupa, lo ispira, più ricca e matura. Ha un poco lasciato i maestri primi, Esopo fratello ad Omero: per l'indiano Pilpay, certo, ma più per Virgilio e Lucrezio.

Ancorà esemplari di arte sovrana i due Romani, che trasportano il Poeta dalla nota robusta, rude, a quella infinitamente dolce, per cui nello stesso componimento (*Le Torrent et la Rivière*, VIII, 23) l'inizio fragoroso par riprodurre il lucreziano « montibus e magnis decursus aquai », più sonoro, animato:

Avec grand bruit et grand fracas
Un torrent tomboit des montagnes;

poi il blando corso del fiume,

Image d'un sommeil doux, paisible et tranquille,

27) *Le Soleil et les Grenouilles*, ispirata all'attualità politica, pubbl. a parte il 1672, e non compresa dall'Aut. nelle raccolte successive, ma nelle *Œuvres postumes del 1696*. — D'AUBIGNÉ aveva detto, nelle *Aventures du Baron de Fæneste* (lib. I, cap. I): « Encores ne coustera-t-il rien de nommer les choses par noms honorables ».

suona come: « Dulcis et alta quies placidaeque similima morti ». Ma se già prima insegnavano a guardare intorno, ora conducono a veder dentro. Lucrezio, che aveva mostrato a primavera il germinare della natura, per forza d'amore

(... environ le temps
Que tout aime et que tout pullule dans le monde,
Monstres marins au fond de l'onde,
Tigres dans les forêts, alouettes aux champs),

ora insegna la saggezza della morte serenamente accettata; Virgilio presta il sogno della solitudine studiosa, cui la Natura può svelare i suoi segreti. Fra l'ispirata solennità della *Georgica* seconda e il troppo scarno verso di Saint-Amant (« O que j'ayme la solitude! — Que ces lieux sacrez à la nuit, — Esloignez du monde et du bruit, — Plaisent à mon inquietude!... ») il Poeta trova il suo accento, ascende ingenuo al canto pensoso:

Solitude, où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais?...

(XI, 4).

Il grande verso, che prima più spesso raccontava, descriveva ampiamente, ora disteso e pacato esprime l'antica prudenza. Anche il vecchio che pianta alberi ad ottant'anni, risponde lento e composto ai giovani schernitori, come un Saggio nutrito di Cicerone, di Orazio e degli altri:

...La main des Parques blêmes
De vos jours et des miens se joue également.
Nos termes sont pareils par leur courte durée.

Qui de nous des clartés de la vouîte azurée
Doit jouir le dernier? ²⁸⁾

(XI, 8).

Tornano ad uno ad uno i grandi luoghi dei poeti di Roma. La fortuna per cui i più s'affannano in corsa, e il riposo dell'uomo che tranquillo la attende nel suo letto (VII, 12), adducono il ricordo lucreziano:

Je voudrais être en lieu d'où je pusse aisément
Contempler la foule importune... ²⁹⁾

e quello d'Orazio:

...celui-là fut sans doute
Armé de diamant, qui tenta cette route,
Et le premier osa l'abîme défier...

in un racconto vagamente avventuroso. L'apostrofe contro l'avarizia ha il sacro orrore di quella virgiana:

Fureur d'accumuler, monstre de qui les yeux
Regardent comme un point tous les bienfaits des Dieux...

(VIII, 27).

Il « Redit agricolis labor actus in orbem — Atque in se sua per vestigia volvitur annus » torna con brevità dolente e rassegnata nel lamento del bue,

Parcourant sans cesser ce long cercle de peines... ³⁰⁾

28) Su questa favola — *Le Vieillard et les trois jeunes Hommes* — e le derivazioni dalle *Lettere a Lucilio*: M. ROGUES in « *Revue d'hist. littér. de la France* », 1905, pp. 227-32. — Una analisi di FAGUET, nel cit. *La Fontaine* del 1913, pp. 174-5.

29) RACAN, p. 216: « O bien-heureux celui qui peut de sa memoire — Effacer pour jamais ce vain espoir de gloire... Et qui, loin retiré de la foule importune, — Vivant dans sa maison content de sa fortune... ».

30) *Georg.*, II, 401-2; *Fables*, X, I, 55.

* * *

Il destino, il travaglio degli umani, di ogni creatura, si esprime ora con simpatia tutta aperta. Subito il libro di La Fontaine era stato la rappresentazione delle più tristi ingiustizie, con la dura condanna dei deboli, dei buoni; e lo spettacolo era guardato quasi con l'indifferenza di chi sa impossibile il cambiare dell'oscura legge dolorosa. Adesso l'occhio è meno fermo, il cuore non nega il suo compianto. Ed il Poeta insegna come diminuire il male: protesta contro quello che rechiamo dentro, i vizi con cui attristiamo gli altri e noi stessi; loda, raccomanda il bene che nulla può toglierci, il conforto della natura buona e la dolce amicizia. La natura non basta (« Les jardins parlent peu, si ce n'est dans mon livre »); occorre un'altra anima ove la nostra si senta vivere. Il piccione ha preferito un altro incertissimo bene, ed il compagno gli dice le tenere parole:

L'absence est le plus grand des maux: ³¹⁾
Non pas pour vous, cruel! Au moins que les travaux,
Les dangers, les soins du voyage,
Changent un peu votre courage.
Encor, si la saison s'avançoit davantage!
Attendez les zéphyr...

(IX, 2).

Nel momento supremo in cui l'amore vince se stesso, è solo cura per l'amato, ancora si ode Virgilio, che nessuno pare abbia ridetto così, diminuito nel tono, uguale nella profondità del sentimento ³²⁾.

31) TRISTAN, p. 23: « Que le mal de l'absence est cruel aux Amans! ».

32) Da rileggersi le pagine del TAINÉ (258-61), che mette a confronto il rettorico, diffuso testo di Pilpay.

Colui che negli antichi aveva imparato i modi, gli ornamenti per innalzare ad eroi le bestie di Esopo, ora vi apprende la voce dell'alta elegia umana. Se torna una semplice fiaba (X, 6) — quella del ragno adirato contro la rondine che lo priva delle sue mosche, ed essa insieme si porta via tela e filatrice (tant'è vero che nulla si può tentare contro i potenti, come insegnano Abstemius e l'Haudent) — trema la commozione del dicitore, non intento solo a rimettere l'episodio nell'antica leggenda:

O Jupiter, qui sus de ton cerveau,
Par un secret d'accouchement nouveau,
Tirer Pallas, jadis mon ennemie...

La rondine è sorella a Filomela, è Procne « manibus... pectus signata cruentis », e come nella quarta *Georgica* ³³⁾

happoit mouches dans l'air,
Pour ses petits, pour elle, impitoyable joie,
Que ses enfants gloutons, d'un bec toujours ouvert,
D'un ton demi-formé, bégayante couvée,
Demandoient par des cris encor mal entendus.

Questo grave umanesimo, per tranquillarsi fuori della ininterrotta pena che è nella vita, si volge all'ideale bucolico. *Tircis et Amarante* (VIII, 13) è ancora « spirituel », prezioso, una non peregrina invenzione di La Fontaine; *Daphnis et Alcimadure* (XII, 24) è il ventitreesimo idillio di Teocrito, assunto all'eroico per la nuova chiusa: l'ingrata, travolta nell'Erebo, accorre a Dafni per scusarsi con la sua vittima,

qui ne daigna l'ouïr
Non plus qu'Ajax Ulysse, et Didon son perfide.

33) vv. 15-17.

Ma anche un racconto tutto semplice, una buona favola come *Le Berger et le Roi* (X, 9) può accogliere e conservare il profumo dell'antica poesia, cogli « illustres malheurs » che l'eremita prevede al pastore divenuto favorito del Re. Ricordo forse di Fouquet e della sua disgrazia, e un tocco raciniano entro la ingenua storia.

Come l'autore di *Andromaque* e di *Phèdre*, il favolista illumina l'età di Luigi con un raggio della più grande poesia. Racine lo trova immergendosi nella tragedia, nell'antico pianto delle anime straziate; La Fontaine lo coglie (sorpresa più grata) ridicendo le storie degli animali, le vicende esemplari in cui si rispecchia la inevitabile esistenza degli umani. Perchè in lui il canto eroico sottolinea, accompagna, incorona una prolungata, diversa rappresentazione, le si unisce lievemente, come una carezza d'artista, senza deformarla.

X.

LA COMMEDIA

Quando La Fontaine ha cominciato, interprete modesto, a rifare gli antichi apologhi, insieme con la poesia essi gli han rivelato il senso, la verità umana che dentro contenevano; ed il favolista ha espresso anche questa dall'involucro spesso rigido, chiuso. Si sono animate per lui le antiche storie succinte, le moralità astratte; le creature hanno assunto figura ed attitudini evidenti, si sono disposte in colorite, rilevate rappresentazioni.

Il carattere insegnativo, ch'egli intende mantenere al componimento, non lo impedisce nella nuova creazione. Certo il profitto è messo innanzi, il pregio dell'opera va misurato prima di tutto « par son utilité et par sa matière », e la favola ci apprende la condotta nella vita. Ma anche — aggiunge subito La Fontaine — ci dà la conoscenza del carattere degli animali, e però dell'uomo, « puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables » ¹⁾. Accanto alla virtù tradizionale della finzione esopica, ecco quest'altra, che appunto si dimostra attraverso la pittura più vivace. La quale è poi un altro modo per « égayer » la vecchia materia, e qualche volta farà venire dopo l'utile morale. Perchè La Fontaine non dimentica l'esigenza dei moderni lettori (« on veut de la nouveauté et de la gaieté »), la

1) *Préface* (I, 17-18).

quale del resto s'accorda con quella del suo spirito²); e in ogni momento lo guida la ragione dell'arte.

La « morale », ad esempio, è spesso lasciata, quando era facile sottintenderla, o non poteva introdursi con grazia — dice il Poeta — colpa del suo ingegno o della materia. Più d'una volta, infatti, la nuova favola non ammette alcuna conclusione, nulla insegna di preciso, di adattabile alla nostra condotta; e questo già nel primo volume. L'epigramma dei *Médecins*, l'apologo della *Discorde*, non recano alcun ammonimento espresso, perchè non ne comportano alcuno: l'autore li ha creati, o liberamente rifoggiati, come ameni scherzi ingegnosi. La chiusa dell'*Usignuolo e la rondine* è una molto ovvia constatazione in Esopo (l'uomo fugge il luogo dove lo incalza il dolore), e tutta banale in Babrio (meglio vivere senza dolore nei deserti che coi mali nelle città): La Fontaine, pur giovandosi dei particolari offertigli dal secondo, come l'accento alla Tracia, ha cura di lasciare quel finale che avrebbe guastato *Philomèle et Progné*, così finemente poetica. La morale dell'*Ivrogne et sa Femme*, tanto più leggera, non precettiva come in Esopo, messa ora davanti si dimentica, e solo resta il gustoso aneddoto. La poesia sopra tutto interessa l'autore (anche se altro abbia detto), e l'espressione della verità umana, che può dar luogo alle conclusioni più diverse, o a nessuna.

* * *

Quando, col suo gusto di artista, ha cominciato a svolgere *Mythologia aesopica*, deve essere rimasto pre-

2) « Il me faut du nouveau, n'en fût-il point au monde » (*Clymène*, v. 35): parla Apollo, cui l'Aut. affida l'espressione delle sue idee letterarie:

so da quella ricchezza: era tutta la vita, eterna, infinitamente diversa, anche se spesso accennata in modo grezzo, sommario. C'era da perdersi entro dilettevolmente, come ha fatto La Fontaine. Tutte le combinazioni che la vita offre, tutti i casi, i conflitti che si possono immaginare, pel contrasto, la differenza delle nature e dei costumi. La varietà delle impressioni, delle conclusioni, che naturalmente derivano da tanti esempi, da tante scene della commedia interminata, era fatta anch'essa per interessare, divertire, eccitare il Poeta: « diversité, c'est ma devise ». Non gli costava certo mostrare l'altrui consiglio utile nell'ottava favola del primo libro, importuno e assurdo nella prima del terzo; ripetere l'apologo di Menenio Agrippa in difesa della potestà regale, poi con l'asino formulare la morale più libertaria: « Notre ennemi, c'est notre maître » (VI, 8). La sua inquieta volubilità doveva compiacersi alle visioni ora pessimistiche, ora meno sconfortate, ai commenti più amari o più sereni.

Questa molteplicità di rilievi, di insegnamenti talora opposti, contraddittori, è tradizionale nella favola, com'è frequente la durezza dei consigli, delle conclusioni; ed i rimproveri spesso rivolti a La Fontaine (per la dolorosa constatazione che apre *Le Loup et l'Agneau*, per la crudeltà della formica verso la cicala) vanno piuttosto, com'è risaputo, a Fedro ed Esopo³). Anche l'ammonimento più cinico (« Le sage dit, selon les gens: — Vive le roi! vive la Ligue! » II, 5) non è nuovo, è la prudenza dell'adattarsi ai tempi, insegnata da Esopo e dagli altri; ma noi ce ne dimentichiamo, l'attribuiamo tutto al nuovo favolista,

3) GOHIN, *Études*, pp. 125 segg. « La morale des Fables » (ove, tra osservazioni assai giuste, la difesa della « morale » del favolista sembra eccessiva).

perchè egli l'ha fatto tutto suo e attuale, con quel riferimento improvviso alla storia ancor viva.

Eppure, non ostante la pericolosa, ambigua varietà di esempi, di massime, e la morale non di rado più che dubbia, l'autore non ha cessato di lodare, di raccomandare la virtù didattica della favola, non ha esitato ad offrire le sue ad un fanciullo. Ha ripetuto anche lui, ha proclamato quella virtù consacrata dalla tradizione, vi ha creduto; e non si è chiesto quale poi fosse per essere il senso vero del suo libro, la regola di vita che poteva uscirne. O ha pensato, semplicemente, che la vita fosse la grande maestra, che tutte le lezioni fossero da accogliersi, per adattarle ogni volta al nostro caso. Quindi i consigli pratici, nati dall'esperienza, che han ricordato quelli di Esiodo al fratello Perse ⁴).

L'accettazione, l'interesse amoroso, appassionato, per tutta la vita ⁵), par bene la morale intima dello scrittore: morale di epicureo, che gode la realtà, ed insegna a goderne quant'è possibile, a soffrirne meno. Morale di artista, che permette il più libero giuoco alla rappresentazione, non guidata, deformata dalla necessità di una conclusione certa, prestabilita: infatti la chiusa non determina il racconto, anzi ne deriva naturalmente, quando il favolista non rinunci addirittura a concludere, a trarre dal caso esposto una verità generale, una legge, un ammaestramento.

4) M. ROUSTAN, *Fables et Œuvres choisies*, Didier-Privat, 1935, p. 132.

5) « Antérieurement à tout jugement porté par l'intelligence sur la réalité, on sent chez La Fontaine un acte irrévocable d'amour. S'il ne nous conduit pas sur les chemins de la morale généralement prescrite, il s'affirme comme un Messager de la Joie de vivre ». G. BRUNET, *Ombres vivantes*, Éditions « A l'étoile », 1936, p. 71.

* * *

Istintivo, invincibile il nostro attaccamento alla vita: è constatazione antica, ripetuta nelle favole quindicesima e sedicesima del libro primo (*La Mort et le Malheureux, La Mort et le Bûcheron*), cui l'altra s'aggiunge, che nessuno di noi può contare su una lunga durata ⁶⁾. La prima saggezza, dunque, sarà di adattarci alla realtà, per non perdere in una vana lotta il bene dell'esistenza: accettare la nostra realtà, cioè la nostra natura (« Quiconque est loup agisse en loup: — C'est le plus certain de beaucoup » III, 3), e quella degli altri. Così insegnava Philinte, ed ora la pernice, che deve rassegnarsi all'umore turbolento dei galli, tra i quali è capitata: « Ce sont leurs mœurs, dit-elle... » (X, 7). Riconoscere il mondo, la società come sono, riconoscere anche (purtroppo) che « la raison du plus fort est toujours la meilleure »: il che non vuol dire proprio dar ragione al lupo, ma solo dichiarare impossibile il tentativo di salvare l'agnello ⁷⁾. Del resto anche la virtù è raccomandabile, perchè aiuta a condurre avanti la difficile vita: la carità, la bontà, la rettitudine tornano utili a chi le pratica, ad evitare i mali che recano i vizi contrari ⁸⁾. Ma anche bisogna vedere con

6) « Soyons bien buvants, bien mangeants: — Nous devons à la mort de trois l'un en dix ans ». *Fables*, VI, 19, vv. 40-1. — È la più decisa affermazione del men nobile epicureismo, in La Fontaine: un'altra interpretazione del passo (*Roustan* cit., p. 489) con altra punteggiatura, non pare accettabile.

7) « C'è in questa attitudine di La Fontaine qualcosa del Manzoni nostro. Intanto la stessa visione realistica: Renzo ha il torto di essere debole, tanto per D. Abbondio, come per il Dottor Azzeccagarbugli... ». S. B., *Critici francesi e un filosofo italiano intorno a La F.*, « Rassegna Nazionale », 1914, vol. CXCVI, p. 19.

8) MICHAUT (I, 263 e segg.) ha notato che solo 24 favole, tra le 124 della prima raccolta, recano un vero insegnamento morale, e anche questo guastato spesso dallo spirito utilitario.

chi si esercitano tali virtù, perchè ci sono gl'ingrati, quelli che rendono male per bene: « Il est bon d'être charitable: — Mais envers qui? c'est là le point » (VI, 13).

Per questa morale corrente, mediocre, utilitaria, che emana dalle favole del 1668, l'eroismo è una vana, orgogliosa e dannosa resistenza contro le forze superiori, contro la natura e l'ordine che essa impone, favorisce o permette. Tolto così l'eccezionale, il più che umano, tutto l'altro sale, spicca in una misura temperata, in una luce uguale. Come le virtù, anche i vizi mostrati nelle *Fables* saranno i più diffusi tra la comune umanità ⁹⁾.

Quando il favolista s'è arrestato a considerare l'opera sua, e la lezione che secondo le sue forze ha pur cercato di offrire (V, 1), non ben certo di aver raggiunto lo scopo come il maestro antico, sa tuttavia di aver colpito col ridicolo

La sottile vanité jointe avecque l'envie,
Deux pivots sur qui roule aujourd'hui notre vie,

l'assurdo vanto della mosca cocchiera, lo sforzo grottesco della rana. Due vizi che nascono appunto dal non volere saggiamente riconoscere la nostra realtà, comici perchè portano ad una deformazione sgraziata della nostra semplice natura, ad uno sforzo sempre vano e ridicolo. Il pittore non ha bisogno di alterare le linee, neppure di accentuarle fortemente. Gli uomini, per questa diffusa mania di voler sembrare diversi da quel che sono, di cambiare l'ordine stabilito, di innalzarsi

9) « La commedia umana è davvero il suo tema, la realtà umana nel suo contrasto coll'ideale, non nel contrasto violento cogli ideali più alti, ma nel contrasto d'ogni giorno cogli ideali anche più modesti, contrasto tenace, irrimediabile ». S. B. cit., p. 11.

sopra il grado loro assegnato, ad ogni momento ci porgono motivi di riso.

Espressione della semplice, schietta natura; condanna allegra di ogni atto, di ogni studio che ci allontani dalla sua legge sana e diritta, con anche una certa simpatia alla Montaigne per i nostri antipodi, « gens grossiers, peu civilisés », che ignorano la Discordia, e, « par la nature instruits », ci danno qualche altra buona lezione ¹⁰). « Son livre est la loi naturelle en action » dice Chamfort. È anche la commedia nuova, quale il favolista l'aveva riconosciuta in Molière ¹¹); è l'eterna illusione, la menzogna dell'uomo a se stesso, negli stessi modi, nello stesso mondo.

La mosca che dice a Giove « Je hante les palais, je m'assieds à ta table » (IV, 3) è come l'Acaste del *Misanthrope*, così francamente soddisfatto di sè: due autoritratti nel gusto del tempo. Il mulo che si vanta di sua madre la giumenta, e tace del padre (VI, 7), ricorda a noi ed al Taine la casa de La Prudoterie, nel *Georges Dandin*, ove « le ventre anoblit ». La mosca che spinge su il cocchio per la china sabbiosa (VII, 9) è il Timante del *Misanthrope*, che « sans aucune affaire, est toujours affairé », messo in azione, calato nell'altra commedia dei viaggiatori, ciascuno intento al proprio piacere, alla natura propria. E *Le Rat qui s'est retiré du monde*, un altro « dévot personnage », parla come Tartuffe: « Les choses d'ici-bas ne me regardent plus », grosso e grasso, perchè « Dieu prodigue ses biens — A ceux qui font vœu d'être siens » (VII, 3).

La punizione della preziosa — in *La Fille*, VII, 5 — non è grossa, clamorosa come per le sue ridicole l'ha voluta il Molière, irritato a quell'ipocrisia, a quel

10) *Fables*, VI, 20, vv. 11-13; VII, 12, vv. 68-69.

11) P. TOLDO, *La Fontaine et Molière* (« Revue d'hist. litt. de la France », 1911).

rifiuto¹²⁾, ma è vendetta più sottile ed acuta dell'uomo di mondo, il quale, pur ammirando la delicatezza, rammenta come « le désir peut loger chez une précieuse ».

* * *

La commedia è rapida, essenziale, specie nel primo tempo: l'incontro di due o più nature diverse, quindi l'urto, la soluzione prevedibile, il corvo facilmente ingannato dalla volpe, la morte del povero agnello. Dietro gli atti, i movimenti intimi, palesati o velati dalle parole, i caratteri: è la vera commedia classica. Tutta azione, attraverso cui i personaggi via via si dichiarano, precisi e coerenti, con la figura esterna e la linea morale. A volte li presenta l'autore, li pone sulla scena, già definiti, viventi:

La génisse, la chèvre, et leur sœur la brebis,
Avec un fier lion, seigneur du voisinage...

(I, 6)

con l'umiltà tenera, affettuosa delle tre prime, e di contro l'invincibile, fragoroso orgoglio del fiero signore. Talora lo stato presente contrasta con la natura, col modo ordinario, come avviene anche del leone, ed è subito mostrato dall'opposto suono dei due versi — uno squillante annuncio di terribile forza, poi l'accasciarsi di una triste, lamentabile decadenza:

Le lion, terreur des forêts,
Chargé d'ans et pleurant son antique prouesse...¹³⁾

12) « La vengeance de La Grange et de Du Croisy est la vengeance des hommes *vraiment nus*, contre lesquels les Précieuses ne veulent point coucher. C'est la vengeance de Molière ». R. FERNANDEZ, *Vie de Molière*, « N. R. F. », 1929, p. 73.

Può bastare l'indicazione dei personaggi, per qualche strano caso avvicinati:

Une chauve-souris donna tête baissée
Dans un nid de belette...

(II, 5)

a far presentire quel che seguirà.

Compère le renard se mit un jour en frais,
Et retint à dîner commère la cigogne.

(I, 18).

Basta l'ammiccare del narratore, circa quei due commensali, per assicurarci che assisteremo ad un nuovo ludo. La donnola, al principio di una certa avventura, è giovata dalla sua magrezza, che vediamo tutta, leggera, strisciante, fatta più lunga anche nel nome per quel titolo d'onore:

Damoiselle belette, au corps long et flouet...

(III, 17).

Può essere la commedia solo negli atti, muta e vistosa: uno scherzo mimico breve, sintetico. Allora i casi sono più strani, i gesti eloquenti, e nulla aggiungerebbero le parole; basta vedere la scena, contemplare l'uccello che s'è ornato delle penne del pavone, e « parmi d'autres paons tout fier se panada », finchè riconosciuto,

il se vit bafoué,
Berné, sifflé, moqué, joué,

13) Un altro, a VIII, 3, ha meno dell'eroico, rotto dagli anni e dal male, solo pensando alla difficile guarigione: « Un lion, décrépit, gouteux, n'en pouvant plus... ».

spiumato da quelli che voleva ingannare, e messo alla porta dai suoi (IV, 9). Se non le parole, udiamo le grida, gli urli, i sibili, gli scherni: il coro, in un'azione ad un solo personaggio¹⁴). Per l'asino vestito della pelle del leone (altra scena muta), e sotto quel superbo mantello cacciato al mulino a forza di bastone, per altre ancora, si pensa all'osservazione di P.-L. Fargue¹⁵), che le *Fables* dovrebbero più spesso dare materia ai cartoni animati. La necessità incalza in *La Colombe et la Fourmi* (II, 12): v'è bisogno di agire, non di parlare, come fanno appunto le due brave bestie¹⁶).

Ma le due capre, incontrandosi sul ponte sottile e periglioso, non parlano, perchè le tiene il necessario orgoglio: pensa ciascuna che le basti mostrarsi, perchè l'altra debba cedere, tornare indietro:

Ainsi s'avanzoient pas à pas,
Nez à nez, nos aventurières,

quasi spiando ciascuna, attendendo fin dove possa giungere l'audacia dell'altra¹⁷). Le vediamo, apprendiamo quant'è forte la persuasione del loro diritto, per cui sono anche pronte a dare la vita:

14) Il coro alza la voce anche contro la volpe scodata: « A ces mots il se fit une telle huée... » in una favola (V, 5) ove le persone parlano, e assai bene, specie la volpe che svela il trucco dell'altra: « Mais tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra ».

15) *Artic. cit.*, p. 534.

16) Nella precedente — *Le Lion et le Rat* — l'azione è muta, schematica, perchè La F. non ha voluto rivaleggiare con Marot.

17) « Au mouvement La F. demande la confiance de l'émotion psychologique. Et dans la traduction qu'il en donne, il sait assurer par le jeu des gestes, par le sens de l'harmonie linéaire, ce que Diderot appelle « cette rigoureuse et précise conformité de l'attitude du corps à la nature de l'action ». C'est là le secret de toute grâce ». F. BOILLOT, *Les impressions sensorielles chez La Fontaine*, 1926, p. 67.

Faute de reculer, leur chute fut commune.

(XII, 4).

Muta o parlata, la rappresentazione è sempre uno spettacolo, e talora si chiude con una vera parata: quando l'allodola ha visto che è tempo di lasciare il campo, ove senza aiuto d'altri il padrone e la famiglia s'apprestano a mietere, dà il segno della partenza,

Et les petits, en même temps,
Voletants, se culebutants,
Délogèrent tous sans trompette.

(IV, 22).

Se pure l'autore non preferisca far calare improvvisamente la tela (« Ainsi finit la comédie »), lasciandoci immaginare il finale, il castigo dell'asino che voleva fare il grazioso col padrone: « Martin-bâton accourt: l'âne change de ton » (IV, 5).

* * *

Ma a conoscere le persone, a vedere dentro il loro animo, naturalmente bisogna udire le parole. Rotte, incalzanti, in drammatico crescendo, nel dialogo tra la rana invidiosa del bue e la compagna; lente, distese, ove si tratta, si tenta di coprire il sentimento vero, e la passione è contenuta dalla scaltra intelligenza. Tutto il discorso della volpe al gallo vecchio, « adroit et matois », è il ritratto dell'astuzia:

Frère, dit un renard, adoucissant sa voix,

Nous ne sommes plus en querelle:

Paix générale cette fois.

Je viens te l'annoncer; descends, que je t'embrasse.

Più fina la risposta del gallo, sottilmente ironica, d'una ironia che si svolge melliflua, sinuosa, nel variare dei versi:

Ami, reprit le coq, je ne pouvois jamais
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle
De cette paix;
Et ce m'est une double joie
De la tenir de toi...

(II, 15).

La gatta, per ordire la sua frode, ha un tono morbido, tenero (Fedro non ci aveva pensato)¹⁸⁾ quando dice:

Notre mort
(Au moins de nos enfants, car c'est tout un aux mères)
Ne tardera possible guères.

Neppure aggiungeva — nel Latino — per mettere l'accento finale alla sua sincerità:

S'il m'en restoit un seul, j'adoucirois ma plainte.

(III, 6).

Il sentimento vero piega, ammorbidisce la voce del gufo, « le triste oiseau », che ha parlato duro ed amaro all'aquila, poi s'abbandona nel descrivere i suoi figli, che l'altra deve saper riconoscere, per risparmiarli secondo il patto convenuto:

Mes petits sont mignons,
Beaux, bien faits, et jolis sur tous leurs compagnons.

(V, 18).

¹⁸⁾ Solo: « Pernicies, ait, — Tibi paratur, forsitan et miseræ mihi » (II, 4, vv. 6-7).

La cagna che ha prestato la sua capanna all'amica partoriente, è costretta poi a chiedergliela una, due volte, con accenni della più viva intimità, per riavere « Sa maison, sa chambre, son lit » (II, 7).

Le parole hanno il senso, il suono, ed anche il colore, che servono, obbediscono tutti al Poeta, il quale varia ogni volta lo stile della sua rappresentazione. Filomela e Progne parlano come personaggi di epopea, anzi di tragedia flebile, e il ritmo segna la tenera, composta commozione:

Aussi bien, en voyant les bois,
Sans cesse il vous souvient que Térée autrefois,
Parmi des demeures pareilles,
Exerça sa fureur sur vos divins appas...

(III, 15);

ma è un vero uccello la rondine esperta, nell'ottava favola del primo libro (« Quiconque a beaucoup vu — Peut avoir beaucoup retenu »), e parla precisa, familiare, agli uccellini imprudenti, ricorda quel che si farà un giorno della canapa ora seminata, insiste col martellare dei rapidi versi:

De là naîtront engins à vous envelopper,
Et lacets pour vous attraper,
Enfin mainte et mainte machine
Qui causera dans la saison
Votre mort ou votre prison:
Gare la cage ou le chaudron!

* * *

Se il caso è raccontato dal protagonista, lo sentiamo quale fu veramente per chi l'ha vissuto, conosciamo la persona attraverso la sua esperienza. Forse ci aveva

pensato G. M. Verdizotti ¹⁹⁾, per il topo illuso dal benigno aspetto del gatto, e levata la tragica catastrofe che era in *Abstemius* (67^a favola), aveva ricondotto il topo giovinetto alla madre, spaventato dall'innocuo starnazzare di un gallo, a dirle — con un misto di terrore e di vanità — la sua prima avventura. Se non che sciupava l'idea felice, diluendo tutto in due lunghi discorsi, dopo aver esposto per conto suo quel che il topolino ripeterà alla mamma! Come un troppo largo canovaccio, che *La Fontaine* restringe, nella quinta favola del sesto libro, mettendovi la poesia e la vita. Il « *souriceau* » ha l'orgoglio di sè, del suo ardimento:

Et trottois comme un jeune rat
Qui cherche à se donner carrière....

ha l'orgoglio della sua gente, « *Messieurs les Rats* », e il gatto gli è piaciuto anche per le orecchie simili alle sue:

Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant.

Ha colto i tratti evidenti, e li ridice staccati, con ancora una lieve ansia mista all'ammirazione. L'altro animale, invece, era « *turbulent et plein d'inquiétude* ». Sul capo, non la cresta di cui parla il topo del Verdizotti, ma « *un morceau de chair* »; non due ali, ma « *une sorte de bras dont il s'élève en l'air* », e con cui si batteva i fianchi, producendo un fracasso tale,

Que moi, qui, grâce aux dieux, de courage me pique,
En ai pris la fuite de peur.

19) *Cento favole morali*, p. 70 (21^a): « Del topo giovane, et la gatta, e 'l galletto ».

Il Poeta corregge l'errore del sorcetto, esprimendo ancora quella che era stata la sua impressione straordinaria:

Or c'étoit un cochet dont notre souriceau
Fit à sa mère le tableau,
Comme d'un animal venu de l'Amérique.

La risposta di lei è quale occorre per l'intelligenza di un ragazzo, che non dimenticherà: l'animale strepitoso, terribile agli atti, « servira quelque jour peut-être à nos repas »; l'altro, « ce doucet », il gatto, « c'est sur nous qu'il fonde sa cuisine ». E conclude rapida con un rimprovero, una raccomandazione, non un aforisma:

Garde-toi, tant que tu vivras,
De juger des gens sur la mine.

* * *

Ad ogni azione La Fontaine crea il tono adatto. Non si vuol dire solo della lingua, per la quale non rifugge, al caso, dai termini tecnici ²⁰⁾, che sa accomodare sempre al discorso, traendone giusto colore, non sfoggio vistoso ed importuno. È anche ogni volta il clima, « la messa in scena », con tante risorse che mancano al teatro ordinario. Intorno a *La Fille* (VII, 5) aliavano appena i « Ris », i « Jeux » e l'« Amour », che se ne vanno con l'età di lei, passano a formare il

20) Ad esempio, il linguaggio giuridico nelle favole II, 20, VII, 16 (e, al proposito, L. GUIGNOR, *L'esprit juridique dans les Fables de La F.*, in « Revue d'hist. littér. de la France », 1925, pp. 177-211); quello venatorio a IV, 4, e nel « Discours à Mme de La Sablière » (libro IX).

corteggio della « Jeune Veuve ». Un'alta commedia mondana questa, col finissimo personaggio del padre « homme prudent et sage », e tutta immersa in un'atmosfera lucente, ove la donna muove leggera, come su un'aria di danza, a ritrovare il suo fascino e il gusto della vita, dell'amore ²¹). Nel racconto orientale *Les Souhails* (VII, 6) è un volteggiare lieve di folletti benefici, che dalle rive del Gange trascorrono sino al fondo della Norvegia.

Ma non c'è bisogno del travestimento animalesco o dell'India favolosa, perchè la commedia di La Fontaine abbia il suo tocco di fantasia, di capriccio umoristico o lirico. In quelle del tutto umane, realistiche, meglio si coglie quel che c'è in lui, e manca a Molière. Il quale poteva ben fare, per la scena, *Le Jardinier et son Seigneur* ²²); davanti al piccolo proprietario, « demi-bourgeois, demi-manant », non altrimenti avrebbe posto il Signore del borgo, con la sua aria di protezione, invocato a liberare l'orto da una lepre:

Je vous en déferai, bon homme, sur ma vie.

E l'avrebbe fatto parlare nello stesso modo, arrivato coi suoi uomini:

Ça, déjeunons, dit-il; vos poulets sont-ils tendres?
La fille du logis, qu'on vous voie, approchez:
Quand la marierons-nous? quand aurons-nous des gendres?

E la ragazza che si difende, rispettosa e imbarazzata, il padre che si fa scuro, mentre « on fricasse, on se rue en cuisine ». Ma dopo il guasto in cucina, quello nell'orto, ove s'accalcano uomini, cavalli e cani, non

21) Notevole analisi del BELLESSERT, pp. 282-3.

22) « Molière n'aurait pas mieux fait ». CHAMFORT, *Les trois fabulistes*, III, 236. — v. TAINE, pp. 114-5.

poteva contenersi nei limiti del teatro. Molieresco il piccolo proprietario, non più padrone in casa sua, che ripete malinconico, inascoltato: « Ce sont là jeux de prince »; ma la grazia rustica del luogo, l'orto-giardino ben cintato, con acetosa, lattuga, e fiori

De quoi faire à Margot pour sa fête un bouquet,

tutto questo ci voleva La Fontaine a mostrarcelo. Non ha dato al brav'uomo un poco di se stesso, il sogno di una felicità limitata ad un modesto giardino? Tocca una delle più grosse questioni politiche, non tace l'ammonimento (« Petits princes, videz vos débats entre vous... »), e v'aggiunge tuttavia un sospiro della sua anima.

* * *

Sempre lirico, ed anche meno crucciato, più sereno del commediografo. Quindi anche più aperto alla franca risata, all'umore di Rabelais, al libro ove ritrova la vecchia Francia con i grassi racconti, la farsa tutta sapore e colore. È pieno di quelle pagine, di quella copiosissima immaginazione fantastica e verbale²³), che, attraverso il suo spirito, si fa misurata ed agile, acquista una chiarezza semplice, mordente, la quale — oltre la profusa ebbrezza del primo Rinascimento — sembra riportarci verso il passato, ridarci gli schietti modi del buon vecchio popolo. Rifà per conto suo il capitolo XXXIV del « Tiers Livre », insegna *Comment les femmes ordinairement appetent choses defendues*, preferendo un racconto letto in Abstemius, nel Plutarco di Amyot ed in altri (*Les femmes et le secret*,

23) « Le *Pantagruel* est sa fontaine de dilection: il y puise sans cesse ». A. FRANCE, *op. cit.*, p. 81.

VIII, 6) che tuttavia ridice come un Rabelais più succinto: la sua donna, appresa una grossa notizia, anch'essa « grille déjà »²⁴⁾ di andarla a spargere intorno. E quel particolare nuovo, la paura del marito (« N'en dites rien surtout, car vous me feriez battre ») è poi tutto popolanesco, sa di farsa e di *fableau*.

Così Perrette, la lattaia, va a scusarsi col marito, « en grand danger d'être battue ». La Fontaine, che ha schizzato la figurina impareggiabile, « légère et court vêtue », avendo messo « cotillon simple et souliers plats » per recare più lesta alla città il suo latte ed i suoi sogni, si scusa di venire ultimo (dopo Bonaventure des Périers e tanti altri) a ripetere una storia troppo nota, di cui anche « le récit en farce... fut fait », come attesta Rabelais. E intanto ne dà l'espressione chiara, definitiva, in un racconto finitissimo, che pare una vecchia semplice cosa di popolo, ove solamente sia passato un soffio indefinibile di grazia.

Poi, quasi a compenso, per la stessa morale dei « châteaux en Espagne », aggiunge ai vecchi un nuovo *fableau*, tutto suo, e naturalmente il più bello. Il caso recente di un prete ucciso dal sobbalzo della vettura, travolto col feretro²⁵⁾, gli suggerisce *Le Curé et le Mort*. Il ritmo della carrozza in moto è funebre pel defunto, e si fa gaio per messer Jean Chouart, che si cova come un tesoro il suo defunto:

Un mort s'en alloit tristement
S'emparer de son dernier gîte;
Un curé s'en alloit gaiement
Enterrer ce mort au plus vite.

24) « La defense ne feut si tost faicte qu'elles *grisloient* en leurs entendemens... » *Le Tiers Livre*: chap. XXXIV (ediz. « Les Belles Lettres », III, p. 157).

25) Raccontato da Mme de Sévigné, nella lettera del 26 febbraio 1672.

L'accento tranquillo, con i modi vigorosi ed ironici, ed un sospiro rassegnato entro la proverbiosa saggezza, par bene quello del popolo:

Notre défunt étoit en carrosse porté,
Bien et dûment empaqueté,
Et vêtu d'une robe, hélas! qu'on nomme bière,
Robe d'hiver, robe d'été,
Que les morts ne dépouillent guère.

I sogni di messer Jean Chouart indicano un cordiale, quasi garbato epicureismo:

Il fondoit là-dessus l'achat d'une feuillette
Du meilleur vin des environs;
Certaine nièce assez propette
Et sa chambrière Pâquette
Devoient avoir des cotillons.

E non cambia il tono, sino alla fine:

Le paroissien en plomb entraîne son pasteur,
Notre curé suit son seigneur;
Tous deux s'en vont de compagnie.

Solo la morale sembra attenui tanta durezza. Non è proprio del curato, è di tutti il vezzo, la passione di godersi i beni immaginati, sperati, e per essi dimenticare ogni altra cosa:

Proprement toute notre vie
Est le curé Chouart, qui sur son mort comptoit,
Et la fable du *Pot au lait*.

Dimentichiamo un poco il caso e il narratore indifferente, richiamati alla nostra realtà. La Fontaine non ha temuto di smorzare l'effetto della sua aspra com-

media: pare anzi l'abbia voluto. Lo doveva anche alla sua poesia.

* * *

Fino la commedia dell'arte si trova nelle *Fables*, maschere, lazzi e « tours de Fagotin ». Ciarlatani che fanno la loro *parata* alla fiera divertono sempre Jean, come un tempo il giovane Poquelin, e tanto meglio se sono un leopardo e la scimmia Gille,

Cousin et gendre de Bertrand,
Singe du pape en son vivant...

(IX, 3)

giunta « en trois bateaux » come la giumenta di Gargantua. Più fortunato del commediografo, il favolista può mostrare un asino che vuol imitare le grazie del cagnolino, un altro che per la strada « se carroit », tronfio per l'ossequio fatto non certo a lui, ma alle reliquie che portava, e i duci dei topi sconfitti nella battaglia con le donnole, impediti nella fuga dai segni d'onore che s'eran posti sulla testa.

È una nobile morale quella di *Le Renard, le Singe et les Animaux* (VI, 6), e tutta ortodossa: « à peu de gens convient le diadème »; solamente, giunge dopo una matta farsa, per cui seguitiamo a ridere, e non badiamo. Alla scimmia viene offerta la corona del morto re Leone, per i suoi lazzi:

De son étui la couronne est tirée:
Dans une chartre un dragon la gardoit.
Il se trouva que, sur tous essayée,
A pas un d'eux elle ne convenoit...
Le singe aussi fit l'épreuve en riant;
Et par plaisir la tiare essayant,
Il fit autour force grimaceries,

Tours de souplesse, et mille singeries,
Passa dedans ainsi qu'en un cerceau... ²⁶⁾.

Un po' d'Oriente favoloso (la corona, anzi la « tiare », è vigilata da un dragone), il Medio Evo feudale (« ...il fut élu: chacun lui fit hommage »), vecchie parole (*chartre* in luogo di *prison*), vecchia semplice musica nella pioggia dei versi uguali: un giuoco di artista.

* * *

Continuano simili divertimenti anche nella seconda raccolta, ove la commedia animalesca pare talora più gratuita e spassosa, ad esempio in *Le Chat et le Rat* (VIII, 22), con la sua esecuzione finissima e la troppo comune morale. È lo scrittore consumato che si piace, s'indugia intorno alla forma da lui creata, e la ripete o la varia con libero gusto, dopo aver dato i saggi più compiuti con le otto favole del 1671. In seguito (l'abbiamo detto) gli uomini lo interessano più degli animali; pare a volte si allontanano deliberatamente dal cammino di Esopo.

Si fa diversa anche la sua commedia, spesso lascia lo spirito e i modi per cui ci aveva tanto ricordato Molière. Non è più nel Poeta quell'interesse curioso e indifferente per lo spettacolo della vita, che l'aveva fatto creatore di tante diversissime scene, animate dalla stessa tranquilla passione. Ora, infatti, si può parlare di una morale di La Fontaine, umana ed aurea. Alla con-

26) GUILLAUME HAUDENT (2^a parte, 21^a fav.: « D'un Singe et d'un Regnard », vv. 1-6): « Le Singe plain de grand finesse — Feist quelque jour tant de souplesses, — De petits saulx et mommeries, — De bons tours et de singeries, — Qu'en effect par commun ottroy — Toute beste l'esleust pour roy ».

statazione che gli uomini amano l'esistenza, comunque essa sia, al voto di Mecenate (« Qu'on me rende impotent, — Cul-de-jatte, goutteux, manchot, pourvu qu'en somme — Je vive, c'est assez, je suis plus que content » I, 15), succede ora l'ammonimento di Lucrezio e di Montaigne, perchè ci si prepari al passaggio. Ciò porta lontano dalla commedia, verso le effusioni gravi dello spirito, le esortazioni del lirismo gnomico. Non è di un poeta comico l'apostrofe alla *retraite* studiosa, cui tre lustri dopo seguirà addirittura, alla fine dell'ultimo libro, l'elogio della solitudine volta alla ricerca di noi stessi, migliore di ogni più utile ufficio civile²⁷). Non è la conclusione dell'opera, s'intende²⁸); è l'ultima lezione, di cui si compiace il Poeta vecchio e malato: « Par où saurois-je mieux finir? ».

Ma nel 1678 è ancora lontano dalla rinuncia, ama sempre la vita, crede necessaria la compagnia dei nostri simili (« la raison d'ordinaire — N'habite pas longtemps chez les gens séquestrés »); anzi sugli uomini e la società volge uno sguardo più attento, una simpatia nuova. Volentieri s'abbandona al sogno, alla malinconia, alla lirica; poi, quando guarda alla vita, è con un amore non solo di artista. La semplice rappresentazione gli basta meno, e subito si vede in *Les Animaux malades de la peste* che aprono la seconda raccolta. Non solo la commedia è vasta quanto non era mai stata: un mondo chiuso e compiuto, e intorno per scena veramente l'universo, come aveva promesso dieci anni prima. Qui gli animali sono uomini più degli

27) *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* fu pubbl. nel *Recueil de vers choisis* del padre Bouhours (1693), prima che nel XII libro.

28) ROUSTAN cit., p. 937: «...supposons que, par un cataclysme, il ne nous restât de La Fontaine que cette fable: on voit quel chapitre on écrirait sur... la morale de La Fontaine! ».

uomini stessi, e la loro tristizia crea un senso doloroso, tragico, non attenuato dalla perfetta esecuzione. L'asinello che, avendo appena toccata l'erba di un prato, paga lui solo per le colpe del leone e di tutti (« Rien que la mort n'étoit capable — D'expier son forfait ») stringe il cuore, pur fra tante ingiustizie e durezza che le *Fables* denunciano. L'autore non sorride più.

Nuovo è l'animo, la satira aperta, l'indignazione, o l'ironia settecentesca a proposito del topo ritiratosi entro un formaggio d'Olanda:

Qui désignai-je, à votre avis,
Par ce rat si peu secourable?
Un moine? Non, mais un dervis:
Je suppose qu'un moine est toujours charitable.

La Corte, per cui raccomanda una volta l'astuzia del rispondere « en Normand », più spesso lo porta ad alzare la voce indignata, come La Bruyère:

Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire...
(VIII, 3)

o a concludere severo e malinconico:

Je définis la cour un pays où les gens,
Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents,
Sont ce qu'il plaît au Prince, ou, s'ils ne peuvent l'être,
Tâchent au moins de le parêtre:
Peuple caméléon, peuple singe du maître...
(VIII, 14).

Siamo già alla satira, all'invettiva politica: i funzionari nelle città divorano tutti il pubblico denaro (VIII, 7); i grandi re ingoiano i piccoli che a loro chiedono protezione e aiuto (VII, 16). Le allusioni attuali, nelle

prime favole, riguardavano paesi lontani, per le cui vicende si poteva essere spettatori tranquilli ²⁹⁾.

Un tema come quello del *Paysan du Danube* non è scelto solo per gusto di artista, anche se presenti subito un potente ritratto, che pare culmini e si raccolga in un verso:

Sous un sourcil épais il avoit l'œil caché.

* * *

La nuova passione non impedisce il Poeta, non gli toglie di fermare come un tempo la realtà esterna, mentre cerca più spesso quell'altra, che è poi rivelata nei segni più evidenti. Le elegie dell'amicizia, del tenero affetto, sono piene di indicazioni precise, di tratti realistici, sciolti ormai in un tono che non è più di commedia. Dove è invece quasi un preambolo e una preparazione ai *Deux Amis*, un primo abbozzo in senso ironico (*L'Ours et l'Amateur des jardins*), allora torna la rappresentazione tranquilla, con la sua morale: « Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ».

La Fontaine vede sempre negli uomini i vizi pittoreschi, spassosi, ma con questi vede anche gli altri. Sorride sempre della vanità (« C'est proprement le mal françois », VIII, 15); ma dell'avarizia, dell'ingratitude non si può ridere. E dietro la comica vanità ormai scorge l'inguaribile *amor sui*, con un cenno di severa malinconia, alla Rochefoucauld ³⁰⁾. Se spunta la

29) *Fables*, I, 12 e 13.

30) « ...c'est le père, — C'est l'auteur de tous les défauts — Que l'on remarque aux animaux » XI, 5, vv. 10-12. — Era vecchio La F. quando diceva « la vicillesse est impitoyable » (XII, 5, v. 25): della fanciullezza l'aveva detto da tempo, a IX, 2, v. 54.

commedia, ora muove dal sentimento prima che dalla osservazione: quindi il suo carattere spesso apertamente lirico.

L'Homme et la Couleuvre (X, 1) dovrebbe mostrare la superbia dei Grandi, che non vogliono intendere la ragione, credono ogni cosa fatta per loro, sì che bisogna con essi « Parler de loin, ou bien se taire ». Vecchia osservazione, vecchio banale consiglio, che parrebbe meglio al suo luogo nelle prime favole. Ma il componimento è tutt'altra cosa dalla chiusa, e tanto superiore: non è favola, non è commedia, è grande poesia. L'eterna pena delle creature, l'eterna ingiustizia dell'uomo si esprime attraverso i lamenti della vacca, del bue, dell'albero, solenni, dolorosi. Gli apologhi orientali, lenti, diffusi — uno di essi torna appunto a X, 1 — possono aver condotto La Fontaine ad un discorso più largo, meno sintetico (e pure tanto più raccolto che negli originali); la ragione prima tuttavia è nel Poeta, ora meglio legato, confuso alla sua favola, parlando più direttamente per la bocca delle sue persone. E se prima insegnava alle bestie, agli uomini, le parole esatte, insostituibili, ora pare che le parole passino attraverso la voce del narratore.

A ciò lo giova quel modo tutto suo, il discorso indiretto libero con l'imperfetto ³¹⁾, che già appariva nelle *Fables* del '68 (fin nella « Vie d'Ésope ») ³²⁾, ed ora è tanto largamente impiegato, con effetti complessi, diversi, di intensità espressiva, come nell'accusa dell'albero all'uomo:

31) A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, p. 229 e segg., è condotto a ricordare questo modo stilistico, per l'uso che ne fa il romanziere dell'*Éducation Sentimentale*.

32) « Xantus dit... que le temps de l'affranchir n'étoit pas encore venu: si toutefois les dieux l'ordonnoient ainsi, il y consentoit... » (*Œuvres*, I, 41).

L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servoit de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents;
Pour nous seuls il ornoit les jardins et les champs...

Sono le parole dell'albero (« Je sers de refuge... »), che l'autore ripete, accompagna, conferma del suo assenso pietoso, le allarga ad un canto in cui il lamento della vittima diviene il compianto della coscienza universale.

La lirica scioglie la commedia, così come porta la favola ad un limite estremo, ove non è più che la *fabble*, anzi la poesia di La Fontaine. L'espressa immagine della vita era più frequente nella prima raccolta, e più vicina, sommersa allo spirito del tempo, ai modi che esso imponeva. Eppure anche allora non era l'intento unico dell'artista, l'esigenza dominante come in un poeta comico. Fin dal principio, infatti — quand'era più oggettiva, aderente — quella riproduzione aveva affermato la sua novità e indipendenza, prendendo la forma leggera e fantastica della favola.

XI.

LA FAVOLA

Perchè la meraviglia è questa, che gli animali parlino, gli alberi, le piante, e tutte le cose: « Qui ne prendroit ceci pour un enchantement? ». Nella favola lo scrittore ha visto anzi tutto questa libera, fantastica invenzione, che delle creature inferiori, degli oggetti inanimati fa delle persone dotate di ogni modo di vita. E rinnova il prodigio per virtù della sua arte.

Le bestie trasformate in uomini, simili e confuse agli uomini nella quotidiana vicenda: gli antichi avevano trovato questa finzione magnifica, per una naturale, profittevole analogia; ma non avevano poi sentito quanto ci fosse in essa di poetico, di immaginoso; attenti a indicare qualche dato dell'osservazione morale, a porgere un utile insegnamento. Fedro ha garbo, nitore di espressione, cura dell'arte; ma neppure lui giunge a rendere tutta la poesia che è nella materia tanto nuova, in questo giuoco degli animali elevati a persone.

Solo Orazio, una volta, aveva insegnato come uno spunto esopico potesse divenire un arioso ed acuto racconto ¹⁾, in cui due topi vivono, dissertano intorno alla vita, sotto la volta del cielo. E Marot aveva ricordato *maistre Rat*, allorchè, grato al Leone liberatore,

...meit à terre un genouil gentement,
Et en ostant son bonnet de la teste,

1) Nella già cit. satira 6^a del libro II (vv. 79-117).

A mercié mille foys la grand' beste,
Jurant le Dieu des souris et des ratz
Qu'il luy rendroit...

col seguito dell'avventura, per la quale chi aveva soccorso « lyonneusement » fu poi ricambiato, aiutato « rateusement ». La Fontaine, come incidentalmente era avvenuto ad Orazio, a Marot, si volge a spiegare, a mettere in piena luce la grazia fantastica che era solo indicata nelle antiche narrazioni, ad esprimere il fiabesco avventuroso e colorito. Insieme col loro senso morale, rappresentativo della verità umana, col soffio eroico che seco recano dalla remota, quasi divina origine, il Poeta ne ha sentito il sapore arguto, ironico, pittoresco e grottesco. L'ha colto, l'ha gustato con lo spirito tutto lontano da quella primitiva semplicità, da artista ghiotto di belle, nuove, curiose immagini.

Per questo certo ha preso ad amare, a cercare le favole: come una evasione dal mondo preciso che ci tiene, ci obbliga. Quanto v'era nel Poeta di capriccioso, di volubile e mutevole, qui si appagava. La favola non è solo un genere *minore*, è un componimento libero, extravagante, con la gaia licenza dei travestimenti, pieghevole in ogni guisa: già s'era adattato, infatti, alle grazie eleganti dei *preziosi*, mentre il popolo gli conservava, gli rinnovava il carattere di fresca, schietta, espressiva o maliziosa finzione. La libertà che vi trovava l'artista era poi tutta giustificata dalla tradizione, e compensata dalla natura stessa dell'apologo, fatto per l'utile morale.

Anche i lettori, come l'autore, dovettero essere subito presi, incantati da quel moderato giuoco fantastico, attraverso il quale la verità umana più generale era fissata da uno spirito lucido e penetrante. Al classicismo, alla poesia del tempo tutta sommersa alla *natura*. La Fontaine aggiungeva un tocco di franca, di-

versa immaginazione, in modo tuttavia da non turbare, da non imbarazzare gli spiriti più devoti alla regola nuova. Infatti non produceva arditamente le sue invenzioni: solo mostrava, discioglieva quelle che erano come rinchiusi nei vecchi racconti. E tutto con piena coscienza d'artista, col chiaro giudizio che regge e sveglia ad ogni momento il delicato lavoro della creazione.

Se l'aura mitica aleggia intorno alle favole dell'ultimo scolaro di Esopo, questi non lascia mai di farci sentire quanto siamo lontani dal tempo in cui le bestie parlavano, agivano come noi:

leur engeance
Valoit la nôtre en ce temps-là.

(IV, 1).

Non dimentica di avvertirci che si tratta di un travestimento, incerto a volte, ambiguo, e più suggestivo. Veramente non sai bene, talora, se siano animali così umanizzati, od uomini piacevolmente, maliziosamente camuffati²⁾. È, in ogni modo, una lunghissima serie di figurazioni amene, buffe, espressive, intense.

* * *

Capitaine renard alloit de compagnie
Avec son ami bouc des plus haut encornés...

(III, 5).

2) « C'est l'embarras, dans ces histoires: faut-il prendre ce Loup pour un homme ou pour un loup? L'ambiguïté a parfois un charme: elle le perd dès que l'on réfléchit ». R. DE GOURMONT, *La Vie des Animaux et la Morale dans les Fables de La F.*, « Mercure de France », 15 oct. 1905, pp. 517-8.

Ecco una piacevole stampa, ricca di umore, perchè al capitano, che nella coppia domina sicuro, l'altro va dietro, credulo amico, poveramente orgoglioso dell'onor della fronte. Un'altra coppia:

L'aigle, reine des airs, avec Margot la pie,
Différentes d'humeur, de langage et d'esprit,
Et d'habit...

(XII, 11)

— una regina ed una garrula comare. Il gallo e la volpe « comme beaux petits saints, — S'en alloient en pèlerinage » (IX, 14), e si rifacevano delle spese del viaggio col papparsi volatili e formaggio, mentre disputando cacciavano la noia della lunga via:

La dispute est d'un grand secours:
Sans elle on dormiroit toujours.

Non lontano da « ma commère la carpe » e da « le brochet son compère », s'allunga, s'innalza, « sur ses longs pieds »,

Le héron au long bec emmanché d'un long cou.

(VII, 4).

Non altro che la figura dell'uccello, che ci fa sorridere così per l'assoluto rilievo con cui ci è mostrato ³⁾, come una semplice linea, sullo sfondo del paesaggio segnato da un trasparente fiume. « Dame belette » mette il naso alla finestra: la crederemmo in casa sua, ed invece

3) Ribrezzo proviamo invece per i piccoli del gufo, che ci par di vedere: « De petits monstres fort hideux, — Rechignés, un air triste, une voix de Mégère » (V, 18).

ha occupato, nell'assenza del padrone, il « palais d'un jeune lapin ». Ora la donnina « au nez pointu » cava fuori tutti i cavilli, per non cedere alle rimostranze del proprietario cacciato dall'avita dimora. Intanto passa rapida in alto la lenta tartaruga, veramente « à la tête légère » questa volta, stringendo con la bocca un bastone, di cui due anitre tengono i capi, e la vogliono così « voiturier » fino al Nuovo Mondo.

Tra le coppie, la più inattesa è quella del vaso di terra e dell'altro di ferro, che se ne vanno, « à trois pieds, — Clopin-clopant comme ils peuvent » (V, 2). Questa sì, ad essere creduta, vuole tutta l'ingenuità degli spiriti semplici, per cui sono fatti gli umili versi, l'umile, antico ⁴⁾ racconto:

Si quelque matière dure
Vous menace d'aventure,
Entre deux je passerai,
Et du coup vous sauverai ⁵⁾.

O l'imprevisto, tutto buffo ed ameno, è l'ufficio assegnato all'animale, la sua parte nella commedia. « Le magistrat suoit en son lit de justice » ⁶⁾: è una

4) Con forti arcaismi, come quello del v. 4: « Disant qu'il feroit que sage » (« ...qu'il feroit ce que feroit un sage »).

5) In GUILLAUME HAUDENT (1^a parte, 189^a favola) i due « vaisseaux » vogliono « passer par la traverse — De la mer, jusques en Angleterre », e quello « d'airain » promette all'altro « tout ainsi qu'un voirre [verre] — Le garder sans l'endommager ». — FAERNUS, nella prima fav. (« Ollae duae, aenea et fictilis ») fa dire alla *fictilis* (vv. 13-14): « Ut sospitem te dura praestabit cutes, — Fragilem meam sic conteret », e LA FONT. (vv. 10-11): « Pour vous, dit-il, dont la peau — Est plus dure que la mienne... ».

6) Fedro, semplicemente: « Tunc iudex inter illos sedit simius ». (I, 10, v. 6).

scimmia questo giudice, tutta presa da un processo, del quale non s'era mai avuto uno più intricato, « de mémoire de singe ». Un topo che ha fatto studi liberali e non pedanteschi, cita — veramente *à travers champs* — il suo Rabelais: « J'ai passé les déserts, mais nous n'y bûmes point ».

Una volta l'elefante resta elefante, e tuttavia la grande bestia forma una pagina, un'immagine piacevolissima nel vasto albo, col « marcher un peu lent », il carico pittoresco, evocante il più pittoresco e convenzionale Oriente:

...la bête de haut parage,
Qui marchoit à gros équipage.
Sur l'animal à triple étage
Une sultane de renom,
Son chien, son chat et sa guenon,
Son perroquet, sa vieille, et toute sa maison,
S'en alloit en pèlerinage.

(VIII, 15).

È il mondo della *féerie*, ma sempre chiaro, ordinato: trasposizione, non sovvertimento di quello reale. Al quale ci richiama sempre il favolista, quasi per farci meglio godere il libero giuoco ch'egli vi introduce. « Commère la tortue », quando non si affida alle anitre volatrici, nella scommessa con la lepre non lascia di « aller son train de sénateur ». E l'asino se ne va « gravement, sans songer à rien »; ma un giorno (VI, 8), lasciato un momento in un prato, sgravato del peso,

se rue
Au travers de l'herbe menue,
Se vautrant, grattant, et frottant,
Gambadant, chantant, et broutant...:

un vero asino. Anche nella commedia del cavallo e del lupo, tutta fiorita di belle, accorte parole tra i due comparì, il lupo — pieno di cerimonioso rispetto per *dom Coursier* e *Nosseigneurs les Chevaux* — da ultimo si ha « une ruade, — Qui vous lui met en marmelade — Les mandibules et les dents ». Perfino il « pigeon », così umanizzato, e assomigliato anche ad « un forçat échappé », resta un piccione « traînant l'aile et tirant le pié ».

* * *

Veri animali, che La Fontaine vuole restino nella loro natura e nel loro carattere, quello tradizionale, sì che nota con meraviglia quando se ne allontanano, quando l'asino dimentica la legge, il dovere dell'aiuto scambievole (« Et ne sais comme il y manqua; — Car il est bonne créature », VIII, 17), l'elefante si lascia andare a criticar gli altri (« tout sage qu'il étoit », I, 7), e un lupo, per una assai strana eccezione, si mostra pieno d'umanità (« S'il en est de tels dans le monde », X, 5). Questa è la verità di La Fontaine, una verità solo della tradizione e della poesia.

Se ha detto che ha voluto insegnare ai ragazzi le proprietà degli animali, aveva in mente quelle che essi hanno nella coscienza popolare e nelle pagine dei poeti. Proprietà e caratteri che appunto insegnano a conoscere l'uomo, che in sè tutti li raccoglie. Le bestie sono cercate, mostrate in quanto possono farci conoscere noi stessi: quelle dell'eterna favola, non dei naturalisti⁷⁾.

7) Dopo l'alta lode di DAMAS-HINARD alla conoscenza scientifica del Poeta (*La Fontaine et Buffon*, 1861), le gravi osservazioni e riserve di P. DE RÉMUSAT (*La F. naturaliste*, « Revue des

Non ripeteremo col Kranz: « l'histoire naturelle de La Fontaine, c'est encore de la psychologie »; diremo che è poesia. Fra tante inesattezze, assurdità, dette magari con un sorriso — come pel coniglio che ripara nel buco di uno scarabeo — La Fontaine dipinge, scolpisce, accampa i suoi animali, li muove, li fa vivere, li fissa come noi li vediamo (e non li vedevamo così bene prima di aver letto le *Fables*), con una verità più intima e necessaria che quella scientifica.

Li conosceva dai libri, erano quelli dei libri, e li ha portati vicino alla realtà, con una straordinaria copia felice, come nessun altro artista volto a quel mondo. Vivevano nella sua fantasia commossa, ed egli li ha tratti, li ha suscitati così mirabilmente, incontrando la verità, raccogliendola rilevata ed intensa. Non si immagina più un La Fontaine chino a studiare i costumi delle formiche; si pensa che egli abbia cominciato a vedere attentamente le bestie quando già scriveva le *Fables*, e non per conoscere meglio i loro modi, o meglio distinguerle, ma per penetrare nel loro segreto, per commuoversi alla loro intelligenza. Dove ha detto contro la dottrina degli animali-macchine, l'osservazione, e il discorso intorno all'osservazione sua o d'altri, toccano la più sottile, appassionata finezza ⁸⁾. Veramente, come ha poi detto, qui è stato alunno, degno alunno del poeta della Natura.

Così ricompensava gli eroi che, usciti dai libri, gli avevano ispirato la sua opera, divenendogli via via più cari. E già prima di scrivere il *Discours* alla Sablière,

deux mondes, 1^{er} décembre 1869), di R. DE GOURMONT (scritto cit.). Per la cicala, notissime le pagine stroncatrici di J. H. FABRE nei *Souvenirs entomologiques*, V série, pp. 214 ss. — Anche L. TRESCH, *La F. naturaliste*, Luxembourg, 1907.

8) H. BUSSON, *La Fontaine et l'âme des bêtes*, « Revue d'hist. littér. de la France », 1935, pp. 1-32.

Les Lapins, aveva onorato le creature inferiori, recandole in un vasto poema gaio e pensoso che rappresenta l'intera umana vita, allietandole di un sorriso amico, senza mai abbassarle allo scherzo insignificante o volgare.

* * *

Solo poche volte piega il nuovo Esopo alla caricatura, ad esempio quando partono per la guerra i topi, con ciascuno « dans son sac un morceau de fromage » (assomigliano agli Olandesi questi), e « quelques rates, dit-on, répandirent des larmes ». L'attualità, l'intenzione precisa, satirica, spiega il giuoco più grosso qui e in *Le Soleil et les Grenouilles*, non comprese dal Poeta nelle sue raccolte. Il travestimento vi è posticcio, visibile, e meglio fa sentire la superiore virtù consueta alle *Fables*. Di solito non insiste così La Fontaine; non scrive le sue finzioni per l'effimera attualità, per un bisogno, per una ragione estranea. Ed i riferimenti attuali, non rari, sono assorbiti nella creazione poetica.

Accenni alla vita moderna, all'età, al paese dell'Autore, hanno quasi sempre il solo fine di togliere gli animali di Esopo dalla vaga antichità, immergendoli in un'epoca certa, senza che perdano il carattere immutabile e come fuori del tempo. Basta un tratto, il piccolo pesce che cerca di salvarsi dicendo al pescatore come egli non sia ancora cibo degno per un « partisan », e sappiamo in quale secolo, sotto quale cielo è rinato l'antico apologo (V, 3). Il caso del carrettiere che invoca Ercole pel carretto affondato (« Aide-toi, le Ciel t'aidera ») si ripete nella bassa Bretagna, presso Quimper-Corentin. (VI, 18). La gallina di Pilpay è diventata « un citoyen du Mans, chapon de son métier », poco disposto ad accorrere ai richiami di quelli della casa,

ov'è pronto il fuoco e lo spiedo (VIII, 21). La volpe dell'uva acerba è incerto se fosse di Guascogna o di Normandia (III, 11); un proverbio in dialetto piccardo chiude il racconto del lupo ingannato dalla madre che minacciava il suo piccolo. Questa — sedicesima nel libro quarto — è una favola tutta popolanesca e puerile, quasi una fiaba, come la quindicesima: in entrambe una mamma ed un figliuolo (nell'ultima, veramente, una capra e un capretto), ed il lupo l'una e l'altra volta deluso. In *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau* il discorso è come di nonna che racconta ai nipotini; solo il primo verso, ampio, fatto più lento dall'aggettivo preposto al nome, dà poetico rilievo alla « bique », piena d'amorosa cura pel suo nato:

La bique, allant remplir sa trainante mamelle,
Et paître l'herbe nouvelle,
Ferma sa porte au loquet,
Non sans dire à son biquet:
« Gardez-vous, sur votre vie,
D'ouvrir que l'on ne vous die,
Pour enseigne et mot du guet:
Foin du loup et de sa race! ».

È la campagna scura, corsa dai lupi, spavento dei ragazzi; poi c'è quella stilizzata, alla maniera bucolica, ove ancora il lupo, fattosi pastore questa volta, vuol imitare Guillot che,

étendu sur l'herbette,
Dormoit alors profondément,
Son chien dormoit aussi, comme aussi sa musette.

(III, 3).

Un mite paesaggio (nella grande pace anche la cornamusa dorme), ove la bestia, « ses pieds de devant po-

sés sur sa houlette » ⁹⁾), pensa di riuscire la sua frode. Più spesso la campagna è tutta viva, grossa e generosa, fervida di opere e di voci, quella di Rabelais e del buon *Pathelin*, che già aveva mostrato *maître Renard* alle prese col corvo. Basta una vecchia parola, il « nenni » della compagna alla rana invidiosa, per trasportarci in quel mondo rustico.

* * *

Gran cosa è certo che le bestie parlino; ma un discorso semplicemente letterario, astratto, apparirebbe la fredda traduzione in parola di quel che poteva essere il loro pensiero, nel loro muto linguaggio. È il difetto di tanti favolisti eruditi, anche se hanno scritto in volgare. Qui, invece, gli animali usano una parlata sempre nuova, che dice lo stato delle persone, il tempo e il luogo dell'avventura, lo scopo cui tende il narratore. « Sire,... que Votre Majesté... » prega l'agnello al lupo; ed è subito l'agnello più trepido, il suddito più sommo, nell'età della più fulgida monarchia. Il Poeta ha dato al corvo l'appellativo di *Maître*, ne ha fatto un piccolo personaggio, un borghese di qualche importanza; la volpe, dal canto suo, lo chiama addirittura *Monsieur du Corbeau* ¹⁰⁾, lo accarezza con un titolo di nobiltà: l'opera di seduzione è cominciata alle prime parole di saluto. « Beau sire », dice al lupo affamato il cane carezzoso e pietoso.

Parlano così, appunto perchè sono individui, col

9) VERDIZOTTI (p. 132, fav. 42^a: « Del lupo, et le pecore ») aveva ben ritratto il frodolento: « E col bastone in man, co'l fiasco al tergo, — E con la tibia pastorale al fianco »; La Font. aggiunge Guillot, la compagna, la poesia.

10) « Monsieur de l'ours » è in RABELAIS, II, 4 (II, p. 22).

loro nome e la persona ben definita. Come i ragazzi ed il popolo, come il *Roman de Renart*, La Fontaine dà un nome alle bestie, chiama il coniglio Jean o Jean-not, la gazza Margot ¹¹⁾, la scimmia Bertrand, il gatto Raton, il passerotto Pierrot. Quando tornano Robin mouton di Rabelais, e il gatto Grippeminaud, e l'altro, Rodilardus, son come vecchie conoscenze che hanno il loro diritto di cittadinanza nel regno della favola. L'ultimo, anzi, porta nella seconda narrazione del secondo libro una grassa festività rabelesiana, perchè i topi si raccolgono pel famoso consiglio.

...un jour qu'au haut et au loin
Le galand alla chercher femme,
Pendant tout le sabbat qu'il fit avec sa dame...

C'è una tenerezza familiare in quei nomi di Jean, di Pierrot, dati alle bestie: li ammettiamo più da vicino nella nostra intimità, li umanizziamo, e così fa il Poeta. Altri sono epiteti esornativi ed espressivi, come Ronge-maille per il topo, Grippe-fromage per il gatto; tre cani (a V, 17) hanno diversi nomi — Brifaut, Miraut, Rustaut — a dimostrare il carattere, la particolarità che li distingue. E la tartaruga, quand'è chiamata Porte-maison l'Infante, acquista un nuovo, impareggiabile decoro ¹²⁾.

Ma non è la regola; di solito il nome della specie indica l'animale, diventa nome proprio: *Carpillon* (IX, 10) è il pesce che non sfuggì alla padella ancor che piccolo, *Cormoran* (X, 3) è l'uccello che tese l'insidia ai

11) Nell'*Ysopet* del XIV sec. la gru era « Madame Hortense la Grue » (ricordato da ROUSTAN, p. 325).

12) È il φερέοικος di Esiodo (per la lumaca: *Opere e Giorni*, v. 571).

pesci, i quali lo interpellavano rispettosamente: « Seigneur Cormoran ». Non il rappresentante di una specie naturalistica — indicava il Vossler ¹³⁾ — ma l'individuo arricchito di tutti i caratteri di quella. Senza pericolo che torni l'astrattezza della favola classica, tradizionale, perchè il personaggio è calato nella vita, nella società, ove ciascuno trova il suo luogo distinto.

Il coniglio, di cui lo scarabeo parla con tanto affetto, difendendolo presso l'aquila (« C'est mon voisin, c'est mon compère ») ha una vita affettiva, familiare; ne ha anche una sociale, perchè è *maître Jean Lapin*, un bravo borghese (II, 8). Come La Fontaine ha messo più sovente gli animali in un'epoca definita, la sua, ha poi compiuta l'umanizzazione assegnando loro stato e grado, secondo l'uso e i modi del suo tempo. Perchè, anche se protesti il moralista, ogni uomo vive pel suo posto fra gli altri uomini, indicato appunto dal titolo. Su questo infatti scherza un poco il Poeta, sorridente e bonario. Ecco *Dom Pourceau*, che ha quel povero conforto, quella sillaba onorifica, mentre lo portano al macello, troppo consapevole del suo destino (VIII, 12); e *Seigneur Ours* è un povero sere, mentre si lascia prendere all'inganno del finto cadavere (V, 20). Lo stomaco, immagine della regalità, è giustamente *Messer Gaster*, come già in Rabelais; *Madame la Génisse* è bene la indolente regina delle praterie, che assiste alla battaglia mortale dei suoi due pretendenti, come nella terza *Georgica* ¹⁴⁾ (II, 4).

13) *Positivismo...* cit., pp. 225-6.

14) « *Pascitur in magna Sila formosa iuvenca...* » (v. 219). Il toro vinto, di cui si dice: « *Il ne régnera plus sur l'herbe des prairies* » (v. 10) è pure da Virgilio: « *...alter — Victus abit longaeque ignotis exsulat oris* » (vv. 224-5).

* * *

Quando il Poeta vede tutta la specie, allora è la folla innumerevole, ove l'individuo si perde e vive moltiplicato; sono allora popoli, nazioni, la *gent aiglonne*, quella *chienne* e la *marcassine* (dei piccoli cignali), e la *dindonnière gent*; *le peuple souriquois* e *le peuple pigeon*. Vivono più staccati dagli uomini, regnano nei campi aperti, hanno le loro battaglie, la loro storia. Per la carogna di un cane scoppia una crudele guerra intestina entro « *le peuple vautour, — Au bec retors, à la tranchante serre* »; e alla carneficina pon termine l'intervento pietoso, la mediazione « *d'une autre nation — Au col changeant, au cœur tendre et fidèle* ». È una lieve amplificazione, che sfiora l'eroicomico (inevitabile ove gli animali sono soli, o non ad altro sottoposti che alle loro leggi); è una tra le più originali felicità dell'artista, che sa creare il tratto evocatore (*la gent marécageuse* per le rane), o descrittivo (*la gent trotte-menu*, per i topi, è una sottile trovata lafontainiana). La *gent qui fend les airs*, quella *portécaille* e quella *qui porte crête*, stanno davanti a noi, volanti o dipinte. Prima delle *Fables* s'era provato a questa creazione verbale, che sapeva di bravura letteraria: ora essa è affatto al suo luogo, nel poema animalesco. Tutta la persona si erge, imponente, quando il favolista dice: « *Sa majesté lionne* ». Perchè ogni bestia vive felice del suo stato, convinta della eccellenza di esso, e l'aquila giura per la fede di re, il gufo per quella di gufo, il capro per la sua barba.

* * *

Quando poi gli animali sono del tutto lontani dagli uomini, nella loro città, ove il Leone è re e la Corte

il centro del mondo, chiaramente la favola si colloca nel passato, al tempo della feudalità e dell'epopea animalesca. Subito il poeta sembra ritrovare il Medio Evo, il *Roman de Renart*:

De par le roi des animaux,
Qui dans son antre étoit malade,
Fut fait savoir à ses vassaux
Que chaque espèce en ambassade
Envoyât gens le visiter,
Sous promesse de bien traiter
Les députés, eux et leur suite,
Foi de lion, très bien écrite...

(VI, 14).

È il fare arcaico nei versi uguali (due soli alessandrini interrompono la cascata dei monotoni ottonari): un arcaismo voluto però, un modo rigido, stilizzato, veramente curiale e cancellieresco. Così nel *Lion malade et le Renard*, come nelle altre ¹⁵). La Fontaine fa dell'antico, e non lo nasconde; ora veramente scrive le storie del tempo andato, del mondo in cui dominava Sua Maestà il Leone. Anche se gli spunti siano di Esopo o dei suoi continuatori, ne cava un'altra favola, tutta francese, per cui lo spirito dei secoli non lontani, e pure oscuri, sembra giunto a lui per ricevere l'ultima, definitiva espressione.

Questo par sempre nel suo intento: lo studio di dare la forma compiuta a quel ch'era già nel patrimonio fantastico degli uomini, nella tradizione. Gli apologhi più belli scelti col suo gusto e la sua curiosità infinita, rifatti con un'arte che era la più adatta a rendere,

15) V, 19; VII, 7; VIII, 3; VIII, 14. — Ne *La cour du Lion* (VII, 7): « Il manda donc par députés — Ses vassaux de toute nature, — Envoyant de tous les côtés — Une circulaire écriture — Avec son sceau... ».

a mettere in rilievo quella infinita varietà. L'arte uguaglia le favole così diverse, le avvicina a quelle che non sono propriamente favole, ai racconti, alle confidenze liriche, ai discorsi poetici.

L'Autore ha potuto intitolare *Fables* il suo libro, cui le bestie parlanti danno il colore fantastico, perchè tutta la varia materia, più o meno legata a quella esopica, o del tutto disgiunta, egli l'ha animata di uno stesso spirito, che è il suo; le ha dato un solo tono, uguale e molteplice, quello della sua voce.

XII.

LA VOCE

Le *Favole* non sono scritte, ma piuttosto dette; giungono a noi, anzi che dalla muta pagina, dalla voce del narratore. Per questo sono liriche, per la continua presenza del favolista mescolato al racconto, come perduto in esso, e pur sempre distinto, vivo, col suo accento, quasi col suo volto. Non pensiamo alle parlate distese e commosse, alle confessioni aperte, ai tranquilli, precisi ragionamenti della seconda raccolta, poi che già nel 1668 avevamo intesa quella voce, l'avevamo riconosciuta anche negli apologhi più succinti e impersonali. Ricordava le circostanze rapido ed esatto, diceva le parole dei suoi eroi, si piegava al vario dialogare; poi qualcosa aggiungeva di suo, magari un lieve cenno, un sospiro, un sorriso. Appariva l'animo dell'ultimo Esopo, la sua figura, in fuggevoli moti di simpatia, di umore, di amore.

La Fontaine difende l'opera sua, la ragiona, la spiega modesto e convinto; avanza la sua morale, la sua persuasione. Attendere che il pesciolino cresca, e risparmiarlo nella speranza di una migliore preda, « je tiens pour moi que c'est folie » (V, 3). Dice con Fedro: « Il n'est, pour voir, que l'œil du maître »; poi aggiunge, elegante e capriccioso, senza alcun rapporto con la disgrazia del cervo: « Quant à moi, j'y mettrois encor l'œil de l'amant » (IV, 21). Comincia la *Femme*

noyée con un tono da *pince-sans-rire*, tutto adatto a quel racconto saporoso e pungente:

Je ne suis pas de ceux qui disent: « Ce n'est rien,
C'est une femme qui se noie ».

È proprio il modo del novellatore ¹⁾, qui più acuto e vivo, perchè la favola non tollera l'indugio, il chiacchierio compiaciuto e svagato dei *Contes*. Scherza ancora, a proposito del tema inesauribile, iniziando la storia del *Mal marié*:

Que le bon soit toujours camarade du beau,
Dès demain je chercherai femme...

Chiusa in una parentesi, sottovoce, l'ironia può anche essere aperta e sferzante:

... l'animal pervers
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme: on pourroit aisément s'y tromper)...
(X, 1).

Via via il favolista è sempre più disinvolto a presentare i suoi eroi, ad esporre nella maniera più graziosa e sicura: « Un loup, dis-je, au sortir des rigueurs de l'hiver... Mon galand ne songeoit qu'à bien prendre son temps... » (V, 8). Trae un racconto dall'altro (« Ce loup me remet en mémoire... » IV, 16), come chi prosegue naturalmente nel suo dire; si riprende appena s'accorge di aver divagato: « Notre homme s'étoit donc à la pluie attendu... » (VI, 3).

1) Anche a III, 7, vv. 3-5: « Sur ce propos, d'un conte il me souvient: — Je ne dis rien que je n'appuie — De quelque exemple ».

Rivolge la « morale » a chi si conviene, appena levando la voce nelle sue apostrofi leggere: « Bergers, bergers! le loup n'a tort — Que quand il n'est pas le plus fort... » (X, 5). Giunge fino a interpellare i lettori²⁾; comincia *ex abrupto*, ponendo una questione che un momento lo imbarazza:

Mais d'où vient qu'au renard Ésope accorde un point,
C'est d'exceller en tours pleins de matoiserie?
J'en cherche la raison, et ne la trouve point.

(XI, 6).

O previene le obiezioni, vi risponde:

Un pâtre ainsi parler! Ainsi parler; croit-on
Que le Ciel n'ait donné qu'aux têtes couronnées
De l'esprit et de la raison...?

(X, 15).

Cita addirittura se stesso, reca il suo esempio al proposito — molto lafontainiano — del sognare ad occhi aperti, dei viaggi nel regno della fantasia:

Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
Je suis gros Jean comme devant.

(VII, 10).

Aveva dichiarato fin dal principio: « Trompeurs, c'est pour vous que j'écris... » (I, 18); aveva frenato la sua indignazione: « Je m'emporte un peu trop... » (II, 13), e mostrato quale vasto senso potessero contenere i suoi modesti apologhi: « Je blâme ici plus de gens qu'on ne pense » (I, 19). Poi diventa quasi il suo modo consueto, e la « morale » vien fuori come un mo-

2) VII, 3, vv. 31-2: « Qui désignai-je, à votre avis, — Par ce rat si peu secourable? ».

vimento, uno sfogo incontenibile del suo animo: « On cherche les rieurs, et moi je les évite » (VIII, 8), « Je conclus qu'il faut qu'on s'entr'aide » (VIII, 17), « Que j'ai toujours haï les pensers du vulgaire! » (VIII, 26)³). Giunge così, senza che ne siamo troppo sorpresi, alla meditazione delle grandi favole filosofiche: il tono infatti è più sostenuto, non diverso; è la stessa voce piana, bonaria, ignara di sforzo:

La Mort avoit raison. Je voudrois qu'à cet âge
On sortît de la vie ainsi que d'un banquet,
Remerciant son hôte, et qu'on fit son paquet...⁴
(VIII, 1).

Non sono solamente le espressioni domestiche, quotidiane (*remercier son hôte, faire son paquet*), le quali rinnovano l'antico pensiero, lo fanno più semplicemente umano; è la voce tranquilla e pur ferma (« Je voudrois... »), così sincera che può subito innalzarsi, con la stessa verità, alla nota grave, perfino eroica:

Tu murmures, vieillard! Vois ces jeunes mourir,
Vois-les marcher, vois-les courir
A des morts, il est vrai, glorieuses et belles,
Mais sûres cependant, et quelquefois cruelles...

* * *

Volentieri l'osservazione generale si raccoglie in una breve formula, in un proverbio, spesso un verso-

3) « Je hais les pièces d'éloquence — Hors de leur place, et qui n'ont point de fin... » (IX, 5); « Je ne vois point de créature — Se comporter modérément » (IX, 11), etc.

4) Qui, e all'inizio di *Philémon et Baucis*, sovviene un bel verso di François Maucroix: « Dans la nuit éternelle il entre sans regret » (*Œuvres*, I, 79).

proverbio, fresco e leggero di tutta la freschezza e levità del Poeta. Tutto pieno di voci, di frasi del più comune uso (« Dieu sait la vie... »), di schiette espressioni della popolare saggezza (« Aide-toi, le Ciel t'aidera »), che tanto facilmente s'inseriscono nel suo discorso, La Fontaine altre ne aggiunge che hanno lo stampo, il colore di quelle oscuramente nate dal popolo. Nulla del freddo rigore che si rimprovera alle sentenze versificate, anzi ai versi proverbiosi, troppo frequenti nella poesia di Francia: quelli del favolista sono fatti di cose, di visioni concrete, non di verità sottilmente dedotte, di proposizioni logiche e quadrate.

« Le plus âne des trois n'est pas celui qu'on pense » è una esclamazione venuta assai naturalmente alla vista dei due, il mugnaio e suo figlio, che portano la bestia « comme un lustre », ed è subito un adagio, spiritoso ed acuto. Bertrand e Raton, due mariuoli, hanno un doppio ideale — quello di ogni briccone — significato nel modo più semplice, definitivo: « Leur bien premièrement, et puis le mal d'autrui » (IX, 16). L'espressione tutta immediata e viva fissa la verità, come nelle tranquille constatazioni della sapienza del volgo: « Le bien, nous le faisons; le mal, c'est la fortune » (VII, 14); la soppressione dell'articolo conferisce un valore più generale alla frase, e sapore di antico detto: « Toujours par quelque endroit fourbes se laissent prendre » (III, 3); « Petit poisson deviendra grand » (V, 3); « Volontiers gens boiteux haïssent le logis » (X, 2). O è il tono ingenuo di vecchia cantilena a dare il necessario sapore arcaico e popolanesco ad una quartina come questa:

Quand le malheur ne seroit bon
Qu'à mettre un sot à la raison,
Toujours seroit-ce à juste cause
Qu'on le dit bon à quelque chose.

Anche la saggezza che era nei libri prende l'aspetto di sentenza popolare. Montaigne è compendiato in una immagine precisa e spassosa: « D'un magistrat ignorant — C'est la robe qu'on salue » (V, 14); e là dove il Cinquecentista diceva per sè: « Les princes me donnent prou s'ils ne m'ostent rien, et me font assez de bien quand ils ne me font point de mal », La Fontaine dice per tutti: « L'univers leur sait gré du mal qu'ils ne font pas » (XII, 12). Rabelais ⁵⁾ è costretto nella formula più rapida: « Lynx envers nos pareils, et taupes envers nous » (I, 7). La chiusa di *Phébus et Borée*, « Plus fait douceur que violence », reca all'espressione definitiva quel che aveva detto Gilles Corrozet: « Ainsi amytié et douceur — Fait plus que force et violence ».

La Fontaine ha tanto aggiunto al patrimonio dei proverbi ⁶⁾ perchè, così come fa il popolo, scorge le verità, le leggi, nei vivi atti in cui si dimostrano, e ad esprimerle la sua voce trova quel tono incisivo, che è appunto del popolo quando raccoglie e ferma in parole la lunga osservazione e l'esperienza sicura.

* * *

Più spesso dell'arguto spirito il cuore parla nel favolista, e non v'è bisogno, per sentirlo, che sia finita o sospesa la narrazione. Il commento, il giudizio è in margine al racconto, nelle parentesi, nella chiusa o

5) III, 25: « ...en maisons estranges, en public, entre le commun peuple, voyant plus penétramment qu'un oince (*var.*: lynx), en sa propre maison estoit plus aveugle qu'une taulpe ».

6) Anche fuori delle *Fables*: « Un sot plein de savoir est plus sot qu'un autre homme » (lett. a Racine, 6 juin 1686 — *Œuvres*, IX, 373).

all'inizio; la commozione trema nelle parole stesse che dicono le tristi avventure, la vita degli animali dominata anch'essa dall'ingiustizia, dal dolore e dalla morte. Qui La Fontaine è quasi senza precedenti, poi che agli scolari di Esopo solo si domandava il succo morale delle brevi storie. Il Francese non ostenta il sentimento, non lo nasconde: esso è pronto, ingenuo, infrenabile. Pietoso ai disgraziati, a tutti quelli che soffrono, anche alla maligna pernice che ha schernito la lepre, e tuttavia è detta « pauvette » quando cade fra gli artigli dell'astore. Crudele l'aquila contro il povero coniglio e lo scarabeo; pure la vendetta da questo compiuta sulle uova dell'uccello strappa al narratore gli accenti più soavi:

Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance ⁷⁾.

Un sospiro di compianto anche per il lupo, che una volta s'è fidato alle parole degli uomini: « on assume la pauvre bête » (IV, 16); per la leonessa che tante madri ha orbate, ed ora un cacciatore le ha preso il suo nato: « la pauvre infortunée » (X, 12). Perfino il ladro ingannato dal socio è « le pauvre voleur » (X, 4). Semplice, umano compianto, che si manifesta così, senza ricerca di nuove espressioni, con la più semplice parola dell'umana pietà: *pauvre* la volpe scodata e schernita, lo smergo prima di aver trovata la frode che lo salverà dalla morte per fame ⁸⁾. La siepe orribilmente guastata dal signorotto venuto ad uccidere la dan-

7) II, 8, v. 19. « Ce vers est d'une sensibilité si douce, qu'il fait plaindre l'aigle, malgré le rôle odieux qu'elle joue dans cette fable ». CHAMFORT, III, 228.

8) V, 5, v. 17; X, 3, v. 5. E ancora: II, 5, v. 9; II, 16, v. 20; III, 3, v. 28; III, 8, v. 26; VIII, 22, v. 14, etc.

nosa lepre, è la « pauvre haie », per cui si impietosisce il favolista, come pel « pauvre potager »⁹⁾. L'albero sul quale senza alcun riguardo s'arrampica lo scolaro è compassionato, come altra volta l'aquila, quasi con le stesse parole dense di poesia e di commozione, poi che il monello

Gâtoit jusqu'aux boutons, douce et frêle espérance,
Avant-coueurs des biens que promet l'abondance¹⁰⁾.

E non si può discorrere della morale di *La Fontaine* senza ricordare questa tenera, assidua simpatia per tutte le creature, che sola è costante, evidente, attraverso il variare, il discordare delle impressioni, dei giudizi, dei consigli.

Simpatia profonda, pietà cui egli tutto si abbandona, sì che vive, soffre la sofferenza dei suoi animali. Al lupo randagio e famelico il cane propone le delizie della vita domestica, ed il Poeta insieme con la povera bestia si commuove a quel sogno:

Le loup déjà se forge une félicité
Qui le fait pleurer de tendresse.

(I, 5).

Ben intende il trepido fantasticare del lepre (II, 14), sembra con lui nel suo covo:

Un lièvre en son gîte songeoit,
(Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe?),

9) A XII, 20, gli alberi potati dal Saggio greco sono « ces pauvres habitants » pel Filosofo scita, a cui paiono orribilmente mutilati.

10) IX, 5, vv. 14-15. — Qui è ovvio ricordare R. BELLEAU (« Avril, la douce espérance — Des fruits... »), e MALHERBE (« Et les fruits passeront les promesses des fleurs »).

sente tutta quella inquieta malinconia, quella grave noia, giustificando anche la paura, quasi manzonianamente (« Et la peur se corrige-t-elle? »)¹¹⁾; poi sembra liberarsi della sua passione, vincerla con l'arte, riassumendola in un verso alato ed ansioso:

Un souffle, une ombre, un rien, tout lui donnoit la fièvre¹²⁾.

* * *

La stessa voce che esprime la pronta e commossa partecipazione del Poeta alla vicenda narrata, è lo strumento unico, mirabile, con cui egli evoca, riproduce i mille casi diversi. Le *Favole* sono tutte uno spettacolo, una rappresentazione continua; eppure le leggiamo, ce le riduciamo ad alta voce. « Cela est peint » diceva la Sévigné; — col suono — aggiungeremmo noi. Ma non si tratta proprio di pittura qui, dove i personaggi sono mostrati in azione, calati nella vita, sempre instabili e mutevoli. Il suono, rapido o lento, alto o somnesso, rende quella continua agitazione.

Le parole sembrano valere sopra tutto per la loro virtù sonora. Vi sono anche quelle che parlano agli occhi, suscitano direttamente le immagini: così la *boutique d'un lapidaire*, cui è assomigliata la coda di un pavone, mentre il collo è un *arc-en-ciel nué*. Eppure

11) LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, CXXX: « La foiblesse est le seul défaut que l'on ne sauroit corriger ».

12) « Il se fait lapin, et lapin de bonne foi! Voilà tout son secret ». E. HELLO, *L'Homme*, p. 410. — Le pp. 408-18 recano una stroncatura, una recisa condanna di La Font. pensatore e poeta (« Son idéal, c'est le renard »), salvato tuttavia per lo stile: « Cette puissance qui immortalise La Fontaine, c'est le style ». E in *Physionomies de Saints*, p. 58: « Dans ses fables, l'égoïsme du renard est à couvert derrière la naïveté de l'écrivain ».

non sono la regola, non danno il carattere alle *Fables*, ove si cercherebbe invano lo sfoggio parnassiano di termini coloriti, vistosi, di uno scrittore-artista qual'è il La Bruyère. I quadri sono piuttosto disegnati, e nelle linee perfette s'attenua il colore delle cose e delle parole, prevalgono i toni lievi, sfumati¹³).

La voce basta a descrivere, a dare la visione, o meglio, l'impressione compiuta e precisa. L'ostrica la quale s'era aperta, e « *bâillant au soleil, — Par un doux zéphyr réjouie, — Humoit l'air, respiroit, étoit épanouie...* » (VIII, 9) par evocata nel suono lento e largo; poi, nel verso che segue, è quasi fatta sentire al palato:

Blanche, grasse, et d'un goût, à la voir, nompareil.

Tanti altri versi hanno un effetto più discreto, non meno suggestivo; il liquido scorrere dell'acqua è nell'alessandrino

Le long d'un clair ruisseau buvoit une colombe,

che ha in sè non sappiamo quale chiara luce¹⁴). Qui pare il lieve sibilo, il ronzare dei fusi (V, 6):

*Elles filoient si bien que les sœurs filandières
Ne faisoient que brouiller au prix de celles-ci.*

L'aggettivo spesso precede il nome, e sempre con sen-

13) « Ses préférences vont aux tons légers et frais, aux ombres transparentes... D'ailleurs, ce sont là les teintes estompées familières au chasseur qui part à l'affût dès l'aube... » FÉLIX BOILLOT, *op. cit.*, 14. — « ...notre auteur n'a jamais été coloriste pour le plaisir et... la couleur n'a point été pour lui autre chose qu'un moyen littéraire dont il a usé avec autant de grâce que de discrétion ». IDEM, 27.

14) « Le Fabuliste n'invente pas de mot; néanmoins il semble créer une langue diaphane, car sa parole fait lumière ». L. NICOLARDOT, *La Font. et la comédie humaine*, Dentu éd., 1885, p. 41.

so opportuno, di rapidità (« fuyante proie »), di insistenza (« jalouse rage »), o di abbandono stanco (« mourante vie »).

La Fontaine dice per essere ascoltato: lingua, sintassi, metro, tutto si spiega e si illumina quando sentiamo i versi pronunciati con pieno, aperto suono. Le elissi, gli scorci si comprendono, se pensiamo la voce viva, per cui si riempiono le lacune, sono indicati i rapidi trapassi. Il vigoroso « mot » per « pas un mot » (a VIII, 17) richiede una forte pausa, che metta nel massimo rilievo il monosillabo dall'intenso significato. Il favolista a volte cede la parola al suo personaggio, senza annunciarlo in alcun modo, se non (immaginiamo) con un mutamento, un ingrossare della voce, che ci avverte com'egli riferisca il discorso del ciarlatano, segnandone l'enfasi reboante (VI, 19):

Un des derniers se vantoit d'être
En éloquence si grand maître,
Qu' il rendroit disert un badaud,
Un manant, un rustre, un lourdaud;
« Oui, Messieurs, un lourdaud, un animal, un âne:
Que l'on m'amène un âne, un âne renforcé... »

Rifà il verso alla vecchia mattiniera ed avara, spietata con le anelle filatrici, quando nel racconto animato (« Tourets entroient en jeu, fuseaux étoient tirés ») pare s'insinui la vocetta stridula: « Deçà, delà, *vous en aurez* ».

Così la favola è un mimo, ove l'autore presenta, introduce le persone, poi ne sostiene via via le parti, mostrando i gesti, facendo sentire le voci. Col discorso indiretto libero ¹⁵⁾ a lui consueto, la sua parlata si mu-

15) « L'imparfait sert aussi, dans un récit subjectif, à souligner les paroles d'un personnage autre que l'auteur ». F. BRUNOT

ta, si perde in quella degli attori: un lieve arresto indica certo il passaggio quasi insensibile. Il mulo, orgoglioso della sua genealogia, sempre diceva della madre,

Dont il contoit mainte prouesse:
Elle avoit fait ceci, puis avoit été là.

(VI, 7).

L'un n'avoit en l'esprit nulle délicatesse;
L'autre avoit le nez fait de cette façon-là...

Sono (cambiato solo il tempo dei verbi) le osservazioni della incontentabile « fille » circa i partiti che le si propongono; quindi segue lo scrittore, nel modo più naturale, con la più naturale ironia:

C'étoit ceci, c'étoit cela;
C'étoit tout, car les précieuses
Font dessus tout les dédaigneuses.

(VII, 5).

La nuova pena del ciabattino fatto ricco (« ... et la nuit, — Si quelque chat faisoit du bruit, — Le chat prenoit l'argent ») è in quella subita paura, espressa con quella agile libertà sintattica: non le parole questa volta, ma il pensiero che attraversa la mente del poveretto.

Descrive il contegno dei viaggiatori, accompagnandovi i commenti della mosca cocchiera: le pause segnano l'alternarsi dei due toni, uno basso ed uno alto, quello tranquillo del favolista, l'altro sprezzante ed irato della faccendiera:

et CH. BRUNEAU, *Précis de grammaire historique française*, nouv. éd., 1936, p. 506.

Le moine disoit son bréviaire;
Il prenoit bien son temps! une femme chantoit:
C'étoit bien de chansons qu'alors il s'agissoit!

Nel *Mal marié* par di udire il lamento del marito, per la moglie litigiosa, avara e gelosa: « Rien ne la contentoit, rien n'étoit comme il faut ». Al verso che segue, è la donna: « On se levoit trop tard, on se couchoit trop tôt »; quindi è l'autore, che aggiunge: « Puis du blanc, puis du noir, puis encore autre chose ». Due persone, e il racconto, il commento dello storico: per tutti, una sola voce pieghevole e ricca.

. * * *

La voce non è costretta o impoverita dal metro, anzi per esso attinge tutta la sua varietà ed efficacia. Il discorso sembra via via creare la forma metrica, piegarla alle sue esigenze, libera e mutevole; la più esatta lettura delle *Fables*, attenta ad ogni senso lirico e drammatico, mostra la ragione e la bellezza dei versi sempre cangianti ¹⁶⁾.

Si può ritenere che l'« aquatique » isolato (il diciannovesimo verso di *La Grenouille et le Rat*) tenda ad un effetto visivo, fors'anche il « Du vent » che chiude l'apologo della montagna partoriente (V, 10), o « Le berger » degli *Animaux malades de la peste*, certo messo così per dargli il massimo risalto, e non per dissimularlo con una specie di *escamotage* come pensava Chamfort. Ma sono casi piuttosto rari, nelle pa-

16) Oltre al cap. già cit. nel volume di M. GRAMMONT *Le vers français*, si veda la seconda parte di *L'art de La F.* del GOHIN (capp. V-IX), la più vasta trattazione dell'arte dei versi in La F.

gine del favolista: rarissimi se ricordiamo che il verso libero si prestava a mille giuochi e sorprese del genere. Ad ogni modo, alla sorpresa degli occhi se ne accompagna un'altra più delicata, un più fine compiacimento.

L'homme au trésor arrive, et trouve son argent
Absent.

(IX, 15).

Il narratore s'è fermato, ci ha lasciati un momento sospesi, prima di aggiungere con un sorriso la paroletta, la rima, il *rejet* spiritoso. L'altro *rejet*, il trisillabo di *L'Homme et la Couleuvre*, è il colpo secco, doloroso, che conclude la triste constatazione circa l'invincibile egoismo dei Grandi, convinti

Que tout est né pour eux, quadrupèdes et gens
Et serpents.

Questa favola è un esempio mirabile, fra tanti, del discorso poetico di La Fontaine, spezzato, snodato, secondo l'intento e la necessità dell'artista, della sua creazione. E le più felici libertà si trovano proprio negli alessandrini, anche dove l'accento è grave, sostenuto, come vuole il pensiero.

« ...le symbole des ingrats,
Ce n'est point le serpent, c'est l'homme ». Ces paroles...

È l'accusa precisa del serpente all'uomo, indicata, risolutamente segnata dalla cesura protratta. La vacca aggiunge, conferma:

Enfin me voilà vieille; il me laisse en un coin
Sans herbe: s'il vouloit encor me laisser paître!

Mais je suis attachée; et si j'eusse eu pour maître
Un serpent, eût-il su jamais pousser si loin
L'ingratitude? Adieu: j'ai dit ce que je pense.

L'accusa è in quei *rejets*, che rilevano insistenti le colpe dell'uomo, la sorte della bestia disgraziata. Ma ci sarebbe da ripercorrere tutto il libro delle *Favole*.

Piuttosto è da notare come quelle che sembrano licenze ingiustificate si trovano spesso dove il discorso è più vicino alla prosa. Allora i *rejets* e l'accavallarsi dei versi solo avvicinano la poesia al *sermo merus*.

Quelles rencontres dans la vie
Le sort cause! Hippocrate arriva dans le temps
Que celui qu'on disoit n'avoir raison ni sens
Cherchoit dans l'homme et dans la bête...

(VIII, 26).

La voce che s'indugiava, batteva sulle parole essenziali, qui corre rapida e dimessa, come vuole la piana, eguale narrazione. È il tono dei *contes*, tanto meno lirico; altre volte è anche lo stesso metro, il decasillabo:

Un marchand grec en certaine contrée
Faisoit trafic. Un bassa l'appuyoit... ¹⁷⁾

(VIII, 18).

Quando poi alla storia del mercante e del pascià s'interpone una vera favola, d'un pastore, il suo cane ed il gregge, i versi si fanno disuguali e l'accento più aperto, cantante. Certe favole del tutto comiche (la sesta e la settima del libro quarto) prendono il modo delle

17) Così, all'inizio, *Les deux Perroquets, le Roi et son Fils* (X, 11): « Deux perroquets, l'un père et l'autre fils, — Du rôle d'un roi faisoient leur ordinaire... ».

vecchie, ingenue filastrocche; la prima si chiude addirittura con tre *morali*, anzi tre proverbi, che s'immaginano snocciolati rapidamente, uno dietro l'altro, come tutta quella pioggia di settenari.

Ben altro accento, reciso e robusto, scandisce il verso « Fond à son tour un aigle aux ailes étendues » (IX, 2); un ritmo rotto, martellato, fa sentire la violenza di Borea: « Siffle, souffle, tempête, et brise en son passage », per placarsi, afflosciarsi, con un effetto d'ironia: « Le tout au sujet d'un manteau » (VI, 3); la voce s'eleva nel canto, per dire dell'allodola: « Sur celle qui chantoit, quoique près du tombeau » (VI, 15). O ritrova tutta la dolcezza bucolica per ridire, dopo Virgilio: « J'ai des fruits, j'ai du lait... » (VIII, 10).

* * *

Presta, piegata a tutte le necessità del racconto, della rappresentazione, trascorrendo per tutti i toni, è sempre la voce di La Fontaine, col segno che meglio la distingue: la subita grazia, la *gaieté*. Dopo che l'umanista ha ricordato, con perifrasi elette, la storia delle api e del miele (« ...Quand on eut des palais de ces filles du ciel — Enlevé l'ambrosie en leurs chambres enclose »), riassume e spiega in termini poveri e correnti (« Ou, pour dire en françois la chose, — Après que les ruches sans miel — N'eurent plus que la cire... »): improvviso dalla lingua degli dei scende a quella degli uomini. Scherza ormai con l'una e con l'altra, domina il mondo eroico e quello umano; i libri illustri e l'umile vita, tutto passa nel suo chiaro spirito e nella facile parola.

Tornano quelli che fin dal principio erano stati i motivi più diletta al Poeta, che l'avevano aperto al canto — la rugiadosa lucentezza del mattino, il com-

mosso riso di primavera, il suono delle limpide acque correnti —, e paiono ora più veramente suoi, avvolgono le *Fables* di un'atmosfera tutta particolare, lafontainiana. Prima del poema esopico, mostravano l'origine, il sapore letterario; stagione nuova ed aurora avevano un colore troppo galante e prezioso. Invece ora Jeannot Lapin esce per « faire à l'Aurore sa cour — Parmi le thym et la rosée » (VII, 16), e noi lo vedremo sempre in quella tenera luce, nell'umido, verde mattino. È tutto un lieve fremito di campagna ridesta, all'inizio, la deliziosa *Alouette et ses Petits*, quando essa sola, l'allodola, aveva lasciato passare metà del dolce tempo

Sans goûter le plaisir des amours printanières.

E l'acqua scorre gorgogliando attraverso tutto il libro. Pare una formula stanca allorchè La Fontaine ripete anche a Saint-Évremond il suo desiderio di ragionare con lui amichevolmente, « le long d'un clair ruisseau »; nelle favole è il fresco sapore della buona terra, il canto lieve ed uguale nel grande silenzio, il nitido cristallo ove si rispecchia il cielo:

L'onde étoit transparente ainsi qu'aux plus beaux jours ¹⁸).

I gusti, gli amori del letterato, dell'artista, come le passioni dell'uomo, sono ormai i naturali atteggiamenti del suo spirito, che si esprimono così, in misurate effusioni. L'amore alza nei versi il volo leggero, e

18) VII, 4, v. 4. — « C'est ainsi que toute l'œuvre du fabuliste nous apparaît comme enveloppée d'une douve continue d'eau vive, où elle se mire et se réfléchit ». L. ARNOULD, *La terre de France chez La Fontaine*, Tours, 1925, p. 64.

Jean lo saluta con un sospiro: « Amour, Amour, quand tu nous tiens... » (IV, 1).

Il quadro della pestilenza, dai mesti, virgiliani colori, ne riceve l'ultimo tocco, patetico e lirico: « Plus d'amour, partant plus de joie ». Entro la favola il Poeta ha tratto la sua elegia, prima quasi sorridente (« Amants, heureux amants, voulez-vous voyager? — Que ce soit aux rives prochaines... »), poi via via più intensa, fino alla domanda accorata: « Ai-je passé le temps d'aimer? » Qui, alla chiusa dei *Deux pigeons*, spunta persino il vieto linguaggio pastorale; e pure la voce non perde nulla della sua sincerità, con quel tono di malinconico, rassegnato rimpianto, coi moti vivaci e composti d'un cuore che si domina facilmente, e appena fa sentire i lontani tumulti, acquetati ormai e serenati nella poesia.

Anche più commosso il sogno della tenera amicizia, detto con tanto delicato pudore (« Qu' un ami véritable est une douce chose!... — Un songe, un rien, tout lui fait peur — Quand il s'agit de ce qu'il aime »); sempre ritorna quello della buona mezzanità: « ...déesse, — Mère du bon esprit, compagne du repos, — O Médiocrité ». Per lei si aprono i versi riposati e spaziosi: « Louanges du désert et de la pauvreté »; lontano dalle cure ambiziose, essa riconduce all'esistenza vera:

sortons de ces riches palais,
Comme l'on sortiroit d'un songe!

(X, 9).

* * *

Sono le note più gravi che dall'intimo il favolista abbia recato nell'opera, schiette come le altre sue diverse ed innumerevoli. Ma occorreva Esopo e l'ampia

commedia dai cento atti, perchè l'animo si aprisse così. Fuori delle *Favole* la lirica di La Fontaine si muove, sincera e piuttosto scarsa, tra l'inno al nobile piacere e il rimpianto allorchè la più tempestosa delle passioni lo turba, lo diverte da quella tranquilla gioia: un vagheggiato sogno di ricca pace, ed un trepido sbigottimento davanti al pericolo più affascinante. Poi l'amore inquieto della diversità, e la coscienza vana del danno ch'essa apporta. La voce è chiara ma uguale, senza profondità e risonanze.

Quando invece, uscito di se stesso, il Poeta contempla gli uomini e il mondo, si accende in lui un estro vivace, inesauribile: la passione della diversità, il desiderio di tutto amare e godere, ha trovato l'oggetto vasto, infinito, in cui appagarsi. Umile, ammirato davanti alle cose, non intende rivelarle, scoprirle, ma solo mostrarle ancora una volta; e l'occhio limpido, sgombro, ce ne dà una visione tutta fresca e nuova. La voce che solo vuol ridire gli antichi apologhi, ripetere dopo i maestri l'antica, eterna commedia, si spiega con una incantevole varietà e dovizia, che pare nel suo tempo un grato prodigio.

XIII.

IL PRODIGIO



Un poeta immaginoso e sognante, quando già sembrano vietati i lieti errori della fantasia; nel tempo del « moi haïssable » un lirico schietto, che riempie ogni pagina di sè e del suo ingenuo sentimento. Davanti all'opera così libera, semplicemente ardita, l'ammirazione è più sicura e pronta del giudizio: si parla delle *Fables* con parole di vivo, affettuoso entusiasmo, e si tiene il Poeta un poco in disparte, quasi non si osa avvicinarlo ai maestri dell'età nuova ¹⁾). Sarà certo — per Boileau e qualche altro — la gerarchia dei generi, ove la favola tiene uno tra gli ultimi posti, o l'attitudine stessa di La Fontaine, che è quella di un traduttore felicissimo più che di un autore ²⁾); sopra tutto è l'impressione di una diversità e singolarità, che mentre lo fanno

1) « Les contemporains de La Fontaine semblent avoir éprouvé, à son égard, cette incertitude. Ils l'admirent et ils l'aiment: ils ne savent pas où le placer ». A. BEAUNIER, *scritto cit.*, pagine 209-10. — Nella *Chambre du Sublime*, in legno dorato con figure di cera, offerta il 1675 da Mme de Thiange al duca del Maine, La Rochefoucauld e Bossuet sono entro la stanza presso il duca, Boileau sulla soglia allontanando con un forcione i cattivi poeti, e presso di lui Racine che fa cenno a La Font., rimasto fuori, di avvicinarsi.

2) Su Boileau e La F.: BRAY, *Les Fables de La F.* cit., 134-8.

più gradito, gl'impediscono di raggiungere il cielo dell'arte più severa e maggiore.

C'è nel favolista quel che il nuovo giudizio tende a condannare, anche se i più ne abbiano tuttavia l'amore ed il rimpianto: lo studio della grazia elegante e fiorita, dello scherzo spiritoso, la passione del romanzo, l'abbandono sentimentale o fantastico³⁾ — i dolci vizi che ormai il secolo, andando per la sua via, riprova in nome di una più rigida e salutare disciplina. Egli raccoglie tutta la poesia lieve che ancora vaga sperduta nell'atmosfera chiara e un poco arida, per offrirla agli uomini che la godono come un dono ormai raro. Ma non è un artista attardato od abile, che blandisca il vecchio gusto ancora diffuso e vivace, ottenendo un facile successo contro la vana opposizione dei nuovi, la cui vittoria par immediata e decisiva solo a chi da lontano vede l'esito della lotta.

La grave questione circa il vero, effettivo gusto di quella società, se esso propriamente andasse a coloro che per noi sono i maestri, o non fosse diviso, incerto, più spesso volto ad altri autori men grandi o del tutto effimeri, non occorre per La Fontaine, che ebbe subito la stima diffusa e sincera⁴⁾, anticipante quella dei posteri mai venuta meno. Entro i modi vari, pittoreschi e dilettoni, poneva — dissimulava quasi — la verità e la bellezza durature; ed erano appunto quelle che l'età decisamente perseguiva come il sicuro ideale e il degno coronamento di una civiltà, di un'epoca superiore. È il prodigio di La Fontaine, è la sua virtù che non vedono intera gli uomini del tempo, mentre ne sono presi:

3) Circa la sopravvivenza, ben oltre gl'inizi dell'età di Luigi XIV, dei gusti ed ideali del primo Seicento: F. BALDENSPERGER, *Pour une « revaluation » littéraire du XVII^e siècle classique* (« Revue d'hist. litt. de la France », janvier-mars 1937).

quando si indulgiano a quella poesia, forse riposando l'animo gravato dall'ammirazione per le opere corrette e solenni, non avvertono come anche nelle *Fables* sia lo stile, la regola ormai dominante.

Con tutte le grazie, le libertà lecite fino a ieri ed ora già sospette, egli non ha nulla che contrasti all'essenza della legge che si va instaurando, allo spirito classico.

* * *

Intanto, la forma con cui si presenta il suo « io » è ancora la meno contraria a quello spirito, la più accettabile. Non una persona insolita, invadente ed ambiziosa, posta contro il tempo e la società; anzi una figura, un atteggiamento noto e consueto, quello dei burleschi, dei rimatori amorosi e fuggitivi, degli appassionati di avventura e di romanzo. Nella nuova disciplina non v'è luogo — s'intende — per questi vani giuochi, i quali disperdono le energie, allontanano dalla meta migliore; se non che La Fontaine toglie ad essi quel che potevano avere di dannoso e di men grato, li fa innocui e decorosi. La bizzarria allegra e matta è subito purgata di ogni grottesca stravaganza; al sentimento è data una espressione sempre lucida e ferma.

L'individuo non si distingue per vistose singolarità; se ride, il riso discreto non mira certo a scherzare, ad abbassare gli altri ed il mondo. Comincia infatti a sorridere di se stesso, anche qui senza perdere la

4) Tra i segni della pronta fortuna delle *Fables* sono le numerose imitazioni: v. nelle citt. *Études et recherches* del GOHIN: « Les imitateurs de La F. au XVII^e siècle ».

misura e il buon gusto. Nè si isola romanticamente, per la passione della solitudine o il disgusto della società. Tutto socievole anzi, pur con l'aria svagata, non pensa minimamente a condannare, ad avversare l'ordine in cui gli uomini s'incontrano, vivendo ciascuno per gli altri e degli altri: così l'opera maggiore è continuamente pervasa, ravvivata dalla più fervida simpatia, dal senso dell'umana solidarietà.

Neppure ha mai dubitato dell'ordine superiore, da cui dipende quello mondano. Con l'atteggiamento, la condotta morale di un libertino, nulla egli ha dell'« esprit fort »; il suo ingenuo, franco, dichiarato epicureismo, tutto disgiunto dall'orgoglio filosofico, non lo porta mai ad ergersi contro la fede tradizionale. Condotto davanti alla questione più ardua, trova la spiegazione, la risposta profonda e istintiva dell'anima popolare, sommessa alla massima potenza, alla legge imperscrutabile: « Dieu fait bien ce qu'il fait »⁵).

Resta il soggettivismo, la candida e pur sorvegliata effusione di uno spirito moderato ed elegante, che sente di non offendere la ragione e l'utile sociale mostrandosi qual'è, vivace e modesto, rispettoso delle leggi che reggono la civile convivenza anche quando lo svia la facile inclinazione al piacere. Se poi nella condanna di ogni mostra ostentata della persona, nel sacrificio dell'individuo alla società v'è anche un'alta regola di raffinato decoro, una esigenza del più squisito buon gusto, questo appena poteva adombrarsi alla presenza, alla confessione di La Fontaine. Così leggero, sfuggente è l'uomo anche negli scritti: una figura che passa appena sfiorando; solo un volto, anzi un semplice sorriso, e questo disciolto in poesia:

5) *Fables*, IX, 4 (« Le Gland et la Citrouille »), v. 1.

* * *

Veramente timido e chiuso, sì che per aprirsi e rivelarsi ha bisogno delle cose, dello spettacolo che offrono la vita ed il mondo. E la natura lo commuove, lo ispira, gli detta le voci per cui l'animo si esprime gioiosamente; eppure, davanti ad essa ancora si palesa la sua modestia. Non piega a sè la natura, non la informa, non la riempie della sua passione; non la chiama a confidente dei suoi ambiziosi secreti, nè vi cerca la rispondenza, il segno della sua intima vita. Per essa non dimentica gli uomini, poi che i campi ed i cieli sono fatti per la gioia di tutti; la vita umana riempie il mondo, che non s'intenderebbe, col riso delle aurore e la malinconia dei tramonti, se non fosse la scena meravigliosa della infinita commedia.

Non è contro la società quel suo amore, e neppure contro la letteratura, contro la tradizione poetica; non si manifesta con una ricerca di modi nuovi, di atteggiamenti inconsueti. Comincia infatti La Fontaine col vedere la campagna ed il cielo attraverso i libri; poi, ripetendo le voci, le immagini altrui, le approfondisce, le riempie di una nota sua, vi infonde il suo sentimento. Conserva alla poesia quel fresco alito, facendolo più ricco e puro: anche più prezioso e caro, poi che intorno a lui gli scrittori, intenti a penetrare nell'animo, nelle leggi che reggono la vita intima e quella sociale, dimenticano spesso il conforto che ad ogni ora ci offre la bellezza del mondo.

La pittura è fatta senza alcuna superba ambizione, senza pretesa di visioni originali, impensate, o studio di giudizi arditi, contrari al comune sentire. Lo spirito del Poeta è come un chiaro specchio ove si riflettono le cose in lievi e nitide immagini; solo questo egli vuole, non altro ci promette, nè mai richiama o solle-

cita la nostra attenzione perchè dietro il suo cenno possiamo scorgere quello che per noi non avremmo saputo vedere. E il suo commento davanti alla vita è d'una media saggezza, tutta modesta ed umana, sì che par venire dalla coscienza diffusa della media umanità: però è quasi sempre entrato in quella stessa coscienza, è divenuto patrimonio di tutti.

La voce, che dà rilievo e sapore alla rappresentazione ed al commento, è ben personale, è il fascino poetico di La Fontaine; ma così discreta e temperata nella sua inuguagliabile varietà, così finemente sobria nell'arguzia e rattenuta anche nel canto, che par misurata, retta dallo spirito stesso del tempo. La commedia delle *Fables* è tutta francese e del gran secolo nel suo contenuto umano e sociale, nella sua riduzione psicologica; ciò che poi v'ha aggiunto il Poeta — incanto lirico, letizia fantastica — è un dono impreveduto, una superiore grazia, che non ne muta la natura. Anzi quel dono, quella grazia sono anch'essi un segno, un prodotto squisito dell'età, il fiore sbocciato nell'aria luminosa, nel moderato tepore.

* * *

Così nel capolavoro La Fontaine ha unito la regola a quello che essa pareva escludere: capriccio, immaginazione, lirismo. Qui è l'incontro, l'accordo del lieto soggettivismo, indugiantesi a tutti i buoni allettamenti della natura e dell'arte, con la norma classica, la quale cerca, apprezza solo ciò che può interessare, giovare a tutti, ciò che la ragione — misura universale — dimostra vero, però buono e sanamente piacevole per tutti. Il favolista è classico al pari di Racine e di Boileau, anche se non si rinchiude in un genere so-

lenne come la tragedia, o in una disciplina austera quale la predica il maestro nuovo dell'arte poetica. Entro di sè reca il freno sicuro, però non gli occorre cercarlo in una forma, in una regola esteriore.

Dalla grande poesia di Roma e di Grecia gli è venuto quel senso del limite, più che non l'abbia colto intorno come una virtù, una legge necessaria: così è stato un suo lieto abito, sempre più facile e profondo, non una costrizione. Ha cercato la schietta natura, la ragione ed il semplice parlare, perchè tutto questo aveva trovato negli antichi, col segno dell'ingenua bellezza e della verità. E vi si appagava la sua intima aspirazione al più sicuro equilibrio.

Egli è classico perchè innamorato della poesia. Ma il suo amore è ardito, non s'arresta, non esclude, non sacrifica un bene ad un altro diverso o maggiore; fervido e devoto per gli antichi, non rinuncia ai moderni, tutto riducendo alla stessa discrezione e misura. Tale il proposito dell'artista, che si dichiara via via, e si attua mirabilmente nelle *Fables*. Sembra anche al Sainte-Beuve un poeta del primo Seicento, libero come quelli, colorito, vario; più spesso il critico lo unisce alla vecchia tradizione (« le dernier et le plus parfait de nos vieux poètes »⁶⁾), o lo riporta al secolo decimo sesto come al suo luogo⁷⁾. Ma l'immagine di Banville è più giusta: « tout ce XVI^e siècle que, pareil à Camoëns, La Fontaine tenait élevé dans sa main, combattant de l'autre le flot envahissant »⁸⁾, perchè tutto il vecchio tesoro il Poeta riporta nell'età sua, lo produce col sigillo del suo stile.

6) *Portraits Littéraires*, I, 500.

7) « La Fontaine... est lui-même un poète du seizième siècle dans le dix-septième ». *Histoire de Port-Royal* (Hachette, 1912), I, 144. (Anche *Portraits Littér.*, I, 54).

8) *Petit traité*, 313.

Come nella natura, anche nell'arte non vuol rifiutare nulla. Mentre v'è intorno a lui una riduzione, una eliminazione di tutto ciò che pare non vivo o non indispensabile, di ciò che non serve o non s'adegua al concetto nuovo della vita e della poesia, egli accoglie e conserva le diverse ricchezze di due secoli letterari, volgendole al suo uso. L'ardimento è maggiore nelle *Fables*, perchè qui non vi è più come altrove alcuna intenzione di giuoco, di esercizio letterario, di mosaico; qui è la speranza, lo studio di dare la giusta e compiuta espressione al suo più vasto sogno di artista, di fare con tanta libertà un'opera essenzialmente unita, regolare, come insegnano gli antichi maestri, come richiede il più recente e maturo senso estetico. Cioè la volontà e la coscienza di essere vivo, attuale, di parlare la sua parola, pur con tutti gli echi che essa porta con sè, discernibili ma fusi a produrre la sua musica ⁹⁾).

* * *

L'incanto della poesia antica è che traverso la ingenua bellezza l'anima traluce, la verità dell'umano spirito che non muta. È un'arte che appare la più vicina alla natura, da essa prende norma e vita: così La Fontaine, fisso ai maestri di Grecia e di Roma, va

9) Così l'altro « narratore di favole », Lodovico Ariosto, sale al capolavoro allorchè, ascoltando l'ispirazione profonda, s'abbandona meglio al suo sogno d'arte, e tutti i mezzi, le esperienze adunate dall'umanista, dal letterato, raccoglie e fonde nell'unica, originale espressione. G. BERTONI, *Lingua e Pensiero*, Olschki, 1932: « Il linguaggio poetico di L. A. » (anche: « L. A. » in *Lingua e Poesia*, 1937). — Per le affinità tra l'Italiano e La Font.: VOSSLER, *Positivismo...*, 235-7.

« partout prêchant l'art de la simple nature ». Del suo Cinquecento rifiuta Ronsard ¹⁰⁾, perchè non sente l'uomo dietro la profusa, ostentata cultura: « Qu' il cache son savoir, et montre son esprit ». Giunge a gustare il modo vagabondo di Montaigne, ad accettare il suo difetto di composizione ¹¹⁾; ma non tollera il sapere pedantesco del principe della *Pléiade*, che gli sembra « dur, sans goût, sans choix, — Arrangeant mal ses mots, gâtant par son françois — Des Grecs et des Latins les grâces infinies ». È il giudizio ormai diffuso, accettato; nel ripeterlo troppo facilmente La Fontaine mostra tuttavia il suo rimpianto della semplice bellezza, fatta di verità. Non intende il tentativo ardente ed orgoglioso della *Pléiade*, egli che possiede la misura accorta del secondo Seicento; nega la pratica di Ronsard e la sua lezione, che gli giunge corretta, modesta, non riconoscibile. E vuole che l'anima affiori dalla pagina limpida e lievemente adorna.

Ma gli altri, insieme con l'erudizione scolastica opposta al buon uso mondano, fuggono del secolo passato ogni rozzezza anche ricca di sapore, ogni copia troppo disordinata. Avidamente le cercano invece La Fontaine e Molière, che ne traggono alimento necessario per la loro ispirazione e modi per esprimerla. Alla tragedia di Racine, alla *massima* di La Rochefoucauld basta il nuovo severo concetto dell'arte letteraria, e la lingua epurata, filtrata dalla pratica preziosa e mondana, approvata dalle nuove rigide norme; non alla commedia di Molière, tanto meno alla *fable*, che alla espresa immagine della vita aggiunge la poesia. Doveva es-

10) *Œuvres*, IX, 373-4.

11) « Sans m'arrêter à aucun arrangement, non plus que faisoit Montagne... » (lett. al principe di Conti, 8 agosto 1689: *Œuvres*, IX, 435).

sere così libero La Fontaine, per essere tutto sincero; alla sua libertà poi imponeva il freno perfetto.

* * *

Lirico, squisitamente classico perchè tutto pieno degli antichi e del loro insegnamento, conservando come nessun altro il profumo e il sapore della vecchia poesia di Francia: un difficile, unico equilibrio regge tanta ricchezza, e si esprime in una semplicità nutrita, in una chiara e sana intensità. Nella sua poesia « rien de capiteux, rien non plus de fade »¹²⁾. Le misteriose virtù ed i sensi che vi troviamo a volte noi moderni non erano nell'intenzione dell'artista, lieve ed esatto; resta tuttavia il suo dono, che è degli essenziali, di suggerire nuove interpretazioni e visioni, di produrre incantamenti non preveduti.

Quando parla di « charme » nelle *Fables*, ricorda il prodigio operato da Esopo, e da lui ritentato, di dare la voce e la vita umana agli animali; ma noi pensiamo senz'altro alla magia di quella musica. Il verso

Voyez-vous cette main qui par les airs chemine?

ha ricordato Victor Hugo e il gesto augusto del seminatore; ma nella favola ottava la rondine parla, non un poeta ispirato, e solamente dice quel che vede dall'alto. L'immagine così vera, lontana da ogni volontà di sensi superiori, è tuttavia capace di tanta suggestione sui lettori gravi di letteratura.

12) L. ROCHE, p. 391.

La poesia di La Fontaine non lascia un momento il contatto con la realtà; egli non abbandona mai la solida terra e la chiara ragione¹³⁾. Da ogni impeto o slancio eccessivo lo difende il senso nativo (che l'antico esempio ha rivelato in lui e rafforzato); lo trattiene anche una disincantata ironia che pare essere in fondo alla sua coscienza d'artista. Anche quando sembra abbandonarsi nelle parlate larghe e commosse, gl'improvvisi abbassamenti, i ritorni al tono minore ed umile indicano appunto quella modestia ed ironia. L'artista è tutto cosciente, perchè sa lo sforzo che gli costa la perfezione; certo conosce il suo limite, però s'è rifugiato nei componimenti succinti (« ...les ouvrages les plus courts — Sont toujours les meilleurs »¹⁴⁾), persuaso dal monito di Orazio e dalla sua stessa natura. Piccole cose perfette, capolavori brevi ci paiono le *Favole*, sopra tutto perchè l'arte vi si esercita sul piccolo, fine e minuziosa¹⁵⁾. Pur facendo il giro intero della vita, sembra averla ritratta lievemente¹⁶⁾, con evidenza mirabile, senza lasciarvi il segno acuto e ardente di altre opere somme. Sua virtù rimane l'impareggiabile grazia, più che la forza profonda. Tutta lirica è la *fable* nella sua anima più viva; e la lirica più spesso vi è solo accennata in movenze, cominciamenti felici, suggestivi (« Amants, heureux amants... »), poi si ripiega,

13) « Son art ne connaît point d'emportement ». BOILLOT, p. 348.

14) « En cela, j'ai pour guides — Tous les maîtres de l'art ». *Fables*, X, 14, vv. 53 segg. (ORAZIO, *ad Pisones*, 395-7; BOILEAU, *Art Poétique*, I, 61-3).

15) « ce métier exquis, précis, pointilleux... » L.-P. FARGUE, *scritto cit.*, 332.

16) « Un trait léger, égal et suffisant, qui court d'une fable à l'autre sans se rompre jamais, sans jamais marquer ni forcer, dessine comme une longue frise des choses humaines... » ALAIN, *Propos de littérature*, Paul Hartmann éd., 1934, p. 165.

divinamente contenuta. Non è solo l'arte della litote (quale sembra il classicismo francese ad André Gide); è quella della sospensione, quasi della reticenza.

L'avverte il suo istinto sicuro che oltre non sarebbe più la misura? Certo, in quella brevità e rinuncia egli compie il prodigio di essere insieme poeta, classico e francese. Par mostrare il genio, il volto della poesia di Francia, la quale sempre ritorna a vagheggiare quella miracolosa chiarezza, quel lieve brivido, quel sorriso composto, dopo tutte le evasioni, i tentativi, le avventure. Come il fiore stesso dello spirito, con la levità del volo: perchè nella terra di Montaigne La Fontaine parla la lingua degli Dei.

* * *

Così sembra aver accolte e indicate tutte le possibilità della poesia nel suo paese: però l'ininterrotto cordiale amore anche dei letterati, dei poeti, cui sempre — nelle età successive, attraverso tutti i rivolgimenti del gusto — ha mostrato l'essenza dell'arte, o magari volta a volta un suo aspetto diverso. Poeta e francese, tanto che per lui i connazionali giungono ad ammettere la minore poeticità del loro genio: « cette France qui ne veut pas être poète », dice il Banville ¹⁷⁾ a proposito del favolista. Riconoscono il difetto, mentre ricordano come l'abbian vinto qualche volta, una volta almeno, e affatto naturalmente, senza perdere, senza lasciare alcuno dei loro caratteri e delle loro virtù, anzi facilmente traendone la pura bellezza. O ripetono,

17) *Petit traité*, 324.

come Joubert, che v'è in La Fontaine una pienezza di poesia quale non si trova in alcun altro francese ¹⁸⁾).

Ma la sua grazia perfetta anche in questo appare, che non la grava il peso delle più ardue lodi. Non la aduggia l'inchiesta morale e pedagogica, continuata da oltre duecentocinquant'anni; appena l'ha sfiorata un momento la grave costrizione tainiana, da cui è uscita meglio dimostrando la sua luminosa, non definibile essenza. La solitaria incompienza, le aspre censure di Lamartine ¹⁹⁾ rammentano quel che s'è aggiunto o s'è mutato al genio nazionale con la rivoluzione romantica, ed anche quanto essa — negli eccessi, negli abbandoni meno frenati — poteva allontanare dal più schietto spirito della gente. E l'epiteto di Joubert — « l'Homère des Français » ²⁰⁾ — vale tuttavia, dopo la migliore conoscenza del Medio Evo e la scoperta del *Roman de Renart*, come una indicazione non assurda, una suggestiva approssimazione. La Fontaine è il tardo aedo, esperto di tutte le finezze e gli accorgimenti dell'arte, che ha raccolto le mille voci di saggezza, i motivi di favola e di leggenda dispersi tra il popolo, e li ha fissati in una forma assoluta, ritrovando una semplicità che ricorda talora il maestro primo di tutti i poeti.

Ed il favolista ci sorride ancora, familiare, vicino; la sua poesia è un limpido rivo, non vasto nè sonante, copioso sempre, che scorre attraverso le diverse epoche della letteratura di Francia, diffondendo in ogni mo-

18) « Il y a dans La Fontaine une plénitude de poésie qu'on ne trouve nulle part dans les autres auteurs français... » *Les Carnets de Joseph Joubert* (Gallimard, 1938), II, 804.

19) Nella *préface* del 1849 alle *Méditations*, poi nel *Cours familier de littérature*, II, 126-8 (1856).

20) « Notre véritable Homère, l'Homère des Français, qui le croirait? c'est La Fontaine ». *Carnets*, II, 859.

mento un alito di lieta frescura. Una fonte al cui orlo si sono indugiati, per averne ristoro, gli spiriti più lontani: « Vous sentiriez alors le besoin de rêver, ... — De ralentir vos pas au bruit d'une fontaine » dice la Desbordes-Valmore. Il rivo chiaro fa sentire il suo gorgoglio sottile, grato come un suono agreste; sotto il lucente scintillare della mobile superficie si distingue il fondo saldo ed unito, la buona, antica terra. Non la musica veemente, la bellezza orgogliosa e sovrana; qualcosa di più tenue, somnesso e non meno prezioso — delicato accordo dei più naturali doni:

...la grâce, plus belle encor que la beauté.

INDICE

I. — EQUILIBRIO	Pag.	1
II. — SICURO INIZIO	»	19
III. — LA LINGUA DEGLI DEI	»	35
IV. — L'ALTRA POESIA	»	55
V. — LA GIOIA DI SCRIVERE	»	77
VI. — « SI PEAU D'ANE M'ÉTOIT CONTÉ... »	»	101
VII. — IL POETA DI « JOCONDE »	»	119
VIII. — L'INCONTRO CON ESOPPO	»	139
IX. — IL CANTO EROICO	»	161
X. — LA COMMEDIA	»	189
XI. — LA FAVOLA	»	217
XII. — LA VOCE	»	235
XIII. — IL PRODIGIO	»	257

FINITO DI STAMPARE IN MESSINA
NELLE OFFICINE GRAFICHE PRINCIPATO
IL 5 DICEMBRE 1938-XVII