

Comité de rédaction

Rosa Alcoy, Universitat de Barcelona

Dominique Allios, Université Rennes 2 Haute-Bretagne

Maria Alessandra Bilotta, Université Lille 3 ; Universidade Nova de Lisboa

Lara Catalano, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli

Manuela Gianandrea, Sapienza Università di Roma

Vinni Lucherini, Università degli Studi di Napoli Federico II

Géraldine Mallet, Université Paul-Valéry Montpellier 3

LE PLAISIR DE L'ART DU MOYEN ÂGE

COMMANDE, PRODUCTION ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE D'ART

Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet

En couverture :

Scène courtoise : Otton IV (1238-1308), Margrave de Brandenburg depuis 1266, jouant aux échecs avec sa première femme, épousée en 1262, la comtesse Heilwig von Holstein (1255-1305) en présence des musiciens de la cour. *Codex Manesse* ou *Grosse Heidelberger Liederhandschrift*, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Palm. Germ. 848, f. 13r. Le manuscrit, illustré au cours de la première moitié du xiv^e siècle, contient un recueil de poèmes et chansons d'amour (Minnesänger).

ISBN : 978-2-7084-0920-0

© Éditions A. et J. Picard, 2012

82, rue Bonaparte – 75006 Paris

Commercial@editions-picard.fr

P
Picard

Il Trecento nel Novecento

Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari di Venezia)

"Distribuez aux enfants, en récompense
Des images de Giotto
Et la terre sera parfumée d'innocence"

André Salmon, *Peindre-à Ambroise Vollard-Valori Plastici*, 1919

Il momento rivelatore di una nuova visione del Trecento nel secolo XX è fissato emblematicamente dall'edizione del *Giotto* di Carlo Carrà nel 1924 per la collana di *Valori Plastici*, diretta da Mario Broglio. Seguirà presto nel 1925 un'edizione inglese dell'opera volta a proporre la nuova immagine sul piano internazionale.

La monografia è evidentemente anomala: nulla che ricordi la pedante ricerca archivistica e gli studi di positivismo ottocentesco. La figura di Giotto galleggia da sola nella storia, quasi senza contesto, salvo la biografia dell'autore. La riproduzione fotografica dell'opera del pittore fiorentino è invece, per il tempo, esauriente. Si vede subito che a scrivere non è uno storico dell'arte. Ma Carrà dichiara immediatamente il suo intento, fin dall'esordio: "L'opera di Giotto ha, per noi, un valore profondamente attuale [...]". Senza entrare in discussione sulla medioevità dello spirito contemporaneo – evidentissima per molti segni, specialmente in Italia – ci sembra di poter affermare che Giotto è l'artista le cui forme sono più vicine al nostro modo di sentire la costruzione dei corpi nello spazio¹. In realtà, bruciata l'esperienza futurista, dove a condurre il discorso era stato comunque Boccioni, bruciata anche la Metafisica, dove aveva iniziato a condurre il discorso De Chirico, Carrà si ritrova in un nuovo momento

della storia, dove in politica, dopo la marcia su Roma del 1922, si era affermato il Fascismo e nell'arte si stava imponendo, sotto diverse forme, un generale ritorno all'ordine. Giotto a questo punto appare una soluzione, un passato elevato e senza macchie.

Carrà vi arriva in modo anomalo, partendo dall'arte popolare, rivalutata nelle sue pubblicazioni fin dal 1914, oltre che dai primitivismi più esotici, da lui più o meno inconsciamente filtrati a Parigi. I modelli di riferimento per creare nuove figure si stavano via via consumando, dal Greco degli Espressionisti agli etruschi di Giacometti, alle maschere negre di Picasso. Giotto, col Trecento italiano, era un ripensamento originale.

Veramente era stato ampiamente ripreso già nella prima metà dell'Ottocento dai Nazareni, e persino da Ingres, ma questi si erano sostanzialmente limitati all'iconografia e alla psicologia religiosa, calate anacronisticamente in forme neoquattrocentesche (e anche neocinquecentesche). Essi non riuscirono a vedere Giotto, a posteriori, fuori dell'ottica condizionante del Beato Angelico e di Perugino.

Ma quella del 1924 non fu una rivelazione improvvisa. Già il 31 marzo 1916, sulla rivista *La Voce* Carrà aveva scritto un articolo: "Parlata su Giotto". Proprio nel momento in cui la folgorante costruzione del Futurismo stava vacillando. Là es-



Fig. 1: Umberto Boccioni, *Folla intorno al monumento equestre*, New York, collezione Winston Malbin (cl. S. Marinelli).



Fig. 2: Carlo Carrà, *Pino sul mare*, Roma, collezione Casella (cl. S. Marinelli).

primeva già la sua ammirazione per il "massiccio visionario trecentista", espressione di sapore ancora futurista, e però anche per il suo "[...] silenzio sereno e ben composto". Il suo apprezzamento, con passione ancora futurista, arriva fino all'adorazione, pur con un briciolo d'ironia: "A volte Giotto mi appare il Dio d'Italia, a volte no".

Carrà non poteva rimangiarsi, con i suoi amici futuristi, il rifiuto ufficiale di tutta l'arte della tradizione e dei musei, che aveva, secondo loro, ostacolato il progresso dei nuovi artisti, e mettersi a rifare Raffaello, come il suo amico De Chirico. Anche se è vero che quelle dichiarazioni provocatorie risultavano poi assolutamente contraddittorie coi comportamenti e Boccioni, che condannava la "lebbra della pittura veneziana" piangeva poi a Brera davanti alla *Pietà* di Giovanni Bellini (che però è giovanile e più vicina a Mantegna).

Giotto sarà un mito dichiarato solo per Carrà. Per tutti i suoi contemporanei prevarranno i modelli quattrocenteschi di Paolo Uccello, Piero della Francesca², Mantegna, tutti artisti che, tra l'altro, contenevano, più o meno, al loro interno l'eredità giottesca. Lo stesso Carrà, nel 1916, dopo aver scritto nel marzo su Giotto, scriverà nel settembre su Paolo Uccello. Nel *Manifesto della pittura murale* del 1933, a firma di Sironi, Funi, Campigli e Carrà, mostra la riproduzione di un particolare degli affreschi giotteschi di Assisi accanto a quella di un particolare del ciclo di Piero ad Arezzo. Nel caso di Giotto si tratta di un affresco oggi non più considerato autografo ma che allora piaceva tanto per le sue architetture già assolutamente "novecentesche"³.

Le sue opere post-metafisiche si qualificheranno per i paesaggi sintetici, d'impronta trecentesca, con le architetture di quinta simboliche, gli alberi semplificati a forcina, come *Le figlie di Lot* (1919), *Il pino sul mare* (1921), *L'attesa* (1926). Ma già *Composizione TA* del 1916 conteneva un nucleo embrionale di questa architettura al tempo stesso moderna e neotrecentesca.

Col tempo la sua pittura si fa relativamente più morbida e registra, oltre che quella formale di Masaccio, anche l'influenza cromatica di Tiziano. In questo contesto più naturalistico dipinge nel 1949 *Il gran lombardo*, un cavaliere di profilo sullo sfondo di una montagna. Alla grande antologica romana del 1994, nella relativa scheda di catalogo è scritto: "il cavaliere è immoto...non sembra essere dubbio sul

fatto che esista una sorta, quasi, d'affermazione ideologica che muta il personaggio a cavallo in esemplare monumento equestre...". Poi il riferimento banale e naturalmente sbagliato è al solito *Guidoriccio da Fogliano*. Invece il termine dantesco stesso di "gran lombardo" porta agli scaligeri, anche se nella fattispecie il modello non è quello troppo famoso di Cangrande ma, più probabilmente, per le gambe impennate, mescola elementi degli altri due monumenti equestri delle Arche veronesi⁴. Come non ricordare allora che anche Boccioni, nella *Folla intorno al monumento equestre*, del 1908, aveva schizzato, ma perfettamente riconoscibile, il monumento equestre di Cansignorio della Scala, di Bonino da Campione⁵. E che anche le *Forme uniche della continuità dello spazio*, del 1913, possono annoverare, pur se fosse rimasto inconscio, un ricordo della statua equestre di Cangrande, discesa a terra, e quindi ben visibile, per restauro, dal 1909⁶. Pure Felice Casorati del resto incise nel 1914 l'immagine della statua di Cangrande con, sullo sfondo, il panorama cittadino stilizzato⁷.

L'interesse per il Trecento dovette essere tuttavia assai più capillare e diffuso sul territorio. Il secondo dopoguerra dovette poi significare, come comprova anche il caso del quadro di Carrà, una ripresa dell'attenzione al Trecento, confermata sul piano della critica dal saggio di Roberto Longhi sul "Giotto spazioso", in *Paragone*, del 1952. Un caso assai singolare è rappresentato dal veronese Gastone Celada⁸, allievo nella locale accademia negli stessi anni di Birolli e Tomea e quindi collaboratore per circa un decennio dell'allora più noto Carlo Donati, il frescante forse al tempo più richiesto nella decorazione delle chiese del Veronese e del Trentino, ma attivo anche a Milano, anche lui medievista nostalgico, ma più forse per l'aspetto del Gotico fiorito. L'opera sacra più importante di Celada è legata a una commissione dei Cappuccini di Trento, articolata in due momenti che trovarono conclusione nel 1951. Nella Cappella del serafico Seminario Celada lavorò a un ciclo di *Storie di San Francesco* e alle vetrate delle finestre. Sembra che gli affreschi, secondo un'effimera diceria popolare raccolta e tramandata dai discendenti del pittore, fossero scambiati addirittura per giotteschi. Certo il soggetto inclinava fatalmente all'imitazione del primo grande modello celebrativo del Santo. Il Seminario fu venduto già nel 1969 al Comune di Trento, diventando sede della Scuola d'Arte Alessandro Vittoria. Come



Fig. 3: Carlo Carrà, *Il gran lombardo*, Milano, collezione Carrà (cl. S. Marinelli).



Fig. 4: Renato Birolli, *San Zeno pescatore*, Milano, Museo Civico d'Arte Moderna (cl. S. Marinelli).



Fig. 5: Gastone Celada, *Figure nel bosco*, collezione privata (cl. S. Marinelli).



Fig. 6: Gastone Celada, *Notturmo*, collezione privata (cl. S. Marinelli).

conseguenza, non poi così scontata, gli affreschi furono immediatamente scialbati e le vetrate spedite in Africa. Le minuscole fotografie superstiti possono testimoniare soltanto della collocazione degli affreschi e sono illeggibili nei particolari⁹. Tuttavia la passione per il Trecento dovette essere autentica e profonda per Celada, che fu poi anche docente di Storia dell'Arte in un istituto scolastico veronese. Un suo paesaggio lunare, senza personaggi, evoca tuttavia singolarmente quello del *Guidoriccio da Fogliano*. L'opera è una tavoletta¹⁰, firmata e datata 1966. Ma anche a quella data è ancora estremamente interessante per originalità e qualità. Sotto un cielo notturno ma forse solo d'eclisse, dominato da un astro nero, vagamente surreale alla Max Ernst,

appare un paesaggio di sola roccia, tutto a punte e spigoli acuti, fino all'orizzonte. Lo attraversa un fiume incassato in gola, che riflette il cielo. Lo animano ritmicamente tre aste bianche, misteriose, poiché non se ne vede l'origine. Le bandiere sventolano cupe, ma con pieghe taglienti e rigide. L'insieme è monocromo blu-grigio-bianco, con un originale effetto di macchiatura a gocce bianche minuscole sulle rocce. La materia pittorica è del resto una tempera magrissima, risaltata dal supporto della tavoletta.

L'evocazione fantastica di un Trecento aspro e scabro, come di un altro pianeta, è fortissima, pur senza copiare alcun modello storico preciso. Ma poi in quasi tutte le sue opere, che sono in genere piccole composizioni fantastiche, Celada si rivela un singolare neo-medievista. Non solo per le semplificazioni dello spazio, ma soprattutto per l'originale iconografia, che ha per protagonisti esclusivi individui di due categorie ben precise: i frati e i diavoli. Sono loro che ci riportano nell'atmosfera medievale, che però è davvero sognante, con frati davvero ingenui, nell'autentica tradizione francescana, e diavoli teneri, "fratelli" che vivono in simbiosi, davvero inseparabili dai primi.

Un altro divertente piccolo dipinto, *Figure nel bosco*, mostra un gruppo di monaci, che assommano un repertorio di pose trecentesche, sotto un sipario di alberi spogli e neri, su ognuno dei quali sta arrampicato un patetico diavolello, azzurro o rosa. Dietro s'intravede il solito paesaggio brullo, con alberi radi e scheletrici, a forcilla, e nel centro il cerchio dell'astro dominante. Il quadro è firmato e datato 1957¹¹. In questi giochi di tentazioni traspare un'indecifrabile ironia, cui partecipano tutte le espressioni concordi dei volti dei protagonisti.

Un ulteriore episodio di neo-medievismo novecentesco riguarda ancora Verona, il capolavoro giovanile di Renato Birolli, il *San Zeno pescatore* del 1931, omaggio alla celeberrima statua della basilica di San Zeno. Sicuramente questa è l'opera più famosa del pittore subito dopo l'arrivo a Milano, che risale allo stesso anno. L'idolo ieratico è qui interpretato in chiave popolare e ingenua, in una pittura corsiva, sciolta, coloratissima, rievocatrice di esotici primitivismi. Se l'allusione sintetica al Ponte Pietra in alto potrebbe infatti coesistere con suggestioni di spazi simbolici medievali, le immagini dei pesci che girano attorno alla figura del santo vengono da più lontane rappresentazioni di antropologia figurativa¹².

Ne sintetizzano il significato le parole di Paolo Fossati: "Biolli propone un quadro che è una scelta linguistica e contenutistica. Da buon veronese la statua di San Zeno non gli è più un simulacro sacro, religioso in senso assoluto: è una sorta di totem che ingloba in una presenza paterna quanto di comunicativa popolare, diretta, non intellettualizzata può legare un paese emotivo, una geografia concreta e lirica insieme, con la più evidente realtà quotidiana. C'è una sorta di religiosità, se mai, d'origine inversa a quella sacra, questa fondata sul vissuto più affettuosamente e corsivamente riconosciuto. Si aggiunga che è, il San Zeno, un totem per un emigrato, sicché il paese di cui discorre è lontano, con un certo incanto emotivo che lo distanzia in fantasia e in elegia¹³. Parafrasi critica questa delle parole stesse dell'autore ben cosciente: "[...] Paese dell'animo o paese della pittura? Se consideriamo dialetticamente la cosa, l'uno e l'altro, in una fusione per me ancora esemplare. È un fatto il dire di aver rinunciato ad ogni venetismo [...] per ancorare un atto di fede morale a un nuovo linguaggio, ribaltando Stefano da Zevio, o un romanico, in una pittura straniera che lo conteneva molto di più che non la pittura nostrana. Io non potevo imitare la statua romanico-veronese presa a simbolo,

ma trasferirla, farla diventare azione pittorica; la scelta di quel linguaggio, mi pare pacifica, anzi ben fatta"¹⁴. Interessante è notare come la statua del *San Zen che ride*, probabilmente tardo duecentesca, appaia a Biolli ancora "romanica". L'esempio è comunque importante perché l'artista si mostra profondamente cosciente dell'evocazione nostalgica della sua storia, personale e pubblica.

Ma la singolare statua aveva colpito anche altri artisti contemporanei, come mai era stato prima. Veramente il primo sembra esser stato il napoletano Edoardo Dalbono, di passaggio a Verona nel 1880, che ne colse, in due immagini suggestive, il carattere e l'atmosfera di idolo misterioso¹⁵. Casorati, in un'incisione del 1915, riconoscibile solo perché reca incluso il titolo dell'opera, lo trasforma in un Buddha a mezzobusto, dalla risata sguaiata. Si vede come, non essendo egli veronese, non capisce lo spirito dell'opera¹⁶. Sempre sulla figura di San Zeno ritorna poi nel 1932 anche Pino Casarini, nel *San Zeno pescatore* affrescato nella facciata del Palazzo dell'INA a Verona, ma immettendovi gremita tutta la storia celebrativa locale, dal Quattro al Settecento e oltre. Da notare comunque che l'affresco fu fatto, con spirito totalmente diverso, che avrebbe voluto essere quello dei grandi decoratori del Novecento, un anno soltanto dopo del dipinto di Biolli.

Ponte Pietra. Biolli, non a caso, darà anche a un figlio il nome del Santo protettore di Verona.

13. P. FOSSATI, "Biolli 1930-1938", in *Renato Biolli*, Milano, 1978, p. 11-75.

14. F. CASORATI, R. BIOLLI, M. MACCARI e D. PURIFICATO, *Pittura d'oggi. Testi e riproduzioni*, Firenze, 1954, p. 28.

15. S. MARINELLI, "Gli anni della riunificazione italiana", in ID. (a cura di), *L'Ottocento a Verona*, Verona, 2001, p. 246-275.

16. A. C. TOMMASI, "Opere effimere di Casorati 1913-1915", in S. MARINELLI (a cura di), *Felice Casorati a Verona*, cat. mostra (Verona, 1986), Milano, 1986, p. 91-93.

NOTES

* Ringrazio Sara dell'Antonio e Laura Lorenzoni.

1. C. CARRÀ, *Giotto*, Roma, 1924, p. 7.

2. M. MIMITA LAMBERTI e M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Piero della Francesca e il novecento*, Venezia, 1991.

3. *Ibid.*, p. 44.

4. D. GUZZI, "Scheda", in A. MONFERINI (a cura di), *Carlo Carrà 1881-1966*, cat. mostra (Roma, 1994-1995), Roma, 1994, p. 392-393.

5. S. MARINELLI, "Scheda", in L. MATTIOLI ROSSI (a cura di), *Boccioni 1912 Materia*, cat. mostra (Verona 1991-1992), Milano, 1991, p. 142-144.

6. S. MARINELLI, "Fortuna varia della statua equestre di Cangrande I della Scala", in S. MARINELLI e G. TAMANTI (a cura di), *La statua equestre di Cangrande I della Scala*, Vicenza, 1995, p. 12-23.

7. *Ibid.*

8. Su Gastone Celada (1912-2004) si veda L. LORENZONI, "Gastone Celada", in S. MARINELLI (a cura di), *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, Verona, 2005, p. 230-231; EAD., "Gastone Celada", in N. STRINGA (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Milano, 2009, p. 106.

9. Ringrazio per le segnalazioni Sara dell'Antonio e Padre Lino Mocatti.

10. Tempera su tavola 28,5 x 46,5. Collezione privata.

11. Olio su tela, cm 54 x 58.

12. Il tema di San Zeno è molto caro a Biolli, che dipingerà ancora nel 1931 lo stesso soggetto a mezzo busto (Firenze, Collezione Della Ragione), nel 1932, sempre a mezzo busto, lo raffigurerà in un grande disegno (Milano, eredi Biolli) e ancora nel 1932 dipingerà *Il miracolo di San Zeno* (Firenze, Museo Civico d'Arte Moderna, Collezione Della Ragione), dove riprende il motivo architettonico del