

## Intervento

Bruno Toscano

Gli storici dell'arte non sono stati presenti in forze a questo convegno e ce ne sarà pure un motivo. È vero, infatti, che non si sono conquistati una fama universale in tema di interdisciplinarietà. Anzi: potremmo parlare di due diverse «fame», entrambe non proprio «ad adiuvandum». La prima è quella di dedicarsi preferibilmente ad una lettura meramente formale degli stili e di esaurire tutti i discorsi nella prospettiva stilistica. L'altra, di compiere rapide razzie in campi diversi dalla storia dell'arte senza confrontarsi in profondità, per esempio, con i problemi di cui ci stiamo occupando stasera. Io credo che questi comportamenti siano tutt'altro che convincenti; ma vorrei anche osservare che il problema, che è già stato posto dal coordinatore della tavola rotonda, un problema che è anche storiografico e metodologico, si presenti con più di un aspetto che, quando coinvolge la storia dell'arte, richiede un esame tutto particolare.

Innanzitutto, è chiaro che tanti aspetti della produzione artistica risalgono più o meno direttamente alla società religiosa e che l'arte che viene dalla chiesa e anche dalla confraternita è gran parte delle testimonianze visive che lo storico dell'arte, per esempio chi si occupi di Seicento, ha sul suo tavolo di lavoro. In queste condizioni, l'avvio di un rapporto diventa fatale.

Un esempio sempre molto calzante è la forte tendenza ad una ripresa di forme arcaicizzanti, decisamente retrospettive, verso lo scorcio del Cinquecento o anche ai primi del Seicento, che sarebbe incomprensibile se non si tenesse conto dell'azione dei fattori teologici, religiosi, prescrittivi anche, caratteristici dell'atmosfera che nella sua generalità viene definita «post-tridentina».

Pittori, ad esempio, come Durante Alberti, o come certi pittori di provincia, che riprendono schemi che appartengono ad un secolo prima, composizioni triangolari, semplificazione della composizione, chiarezza e non sovrapposizione delle immagini, per esempio nella realizzazione di una pala d'altare, sono sicuramente in rapporto con fenomeni che non appartengono alla serie «arte» ma appartengono alla serie «storia», che è anche storia religiosa.

Detto questo, però, sia ben chiaro che poi il problema ridiventa di storia dell'arte perché questa tendenza arcaicizzante non è che una riassunzione di antichi modelli formali e dunque si svolge nell'ambito dell'arte e dei suoi propri processi. Anche in questa fase in cui l'attività artistica e la chiesa, l'arte e la religione sono più strettamente connesse che in altri periodi della storia e i fattori esterni sembrano più condizionanti, sarebbe eccessivo parlare di una sorta di brusca fuoriuscita dai processi stilistici. In realtà, il passaggio da ciò che va sotto il nome di tardo-manierismo a un discorso più controllato e didascalico, volto alla chiarezza espositiva, coerente con la volontà di insegnare e rappresentare con chiarezza il dogma, non si identifica con la rinuncia allo stile per un non-stile.

Non è avvenuta, cioè, una sorta di «espropriazione» dell'artista rispetto ai problemi che sono interni alla tradizione, cui si richiama, al suo lavoro, al suo mestiere, ai suoi ferri del mestiere. Ciò non vuol certo dire che gli artisti non subiscono condizionamenti, o negare che noi dobbiamo saper cogliere i momenti di trasformazione, di dinamica anche per capire in quale misura ciò avvenga per la spinta di fattori esterni all'arte. Ma la ricerca comincia dalla serie artistica, si sposta verso la serie storica (che coinvolge società, economia, religiosità, psicologia etc.) ma poi torna alla serie artistica, in un andare e venire che non può che concludersi con una sorta di nuovo battesimo disciplinare, dopo che questo cammino ha portato lo storico dell'arte a contatto con realtà e con metodi di lavoro diversi.

Mi sembra che questa traiettoria trovi conferma anche nell'esame dell'argomento che più specificamente è chiamato in causa oggi.

Personalmente mi è spesso capitato di misurarmi con oggetti di studio che mi portavano fuori della mia specifica disciplina. Devo però confessare che non saprei indicare un gran numero di casi, dai quali appaia che regolarmente, anche quando religiosità ed attività artistica si rivelino più strettamente legate, le dinamiche che abbiamo registrato risultano nettamente imputabili a fattori socio-religiosi.

Ho l'impressione invece, e su questo punto sarebbe particolarmente interessante orientare il dibattito, che rimangano fortemente in primo piano fattori interni all'arte, alle tradizioni artistiche, al «tramando» dei modi di lavorazione, dei materiali,

dei virtuosismi, dei mestieri. C'è una sorta di paradigma interno all'arte che ha una sua forza molto intensa, un magnetismo superiore a qualsiasi altro. A questo proposito, vorrei giovarmi di una testimonianza che mi sembra pertinente.

Leggevo di recente un brano di un attento osservatore fiammingo di cose romane, il van Mander, cronologicamente vicino alla decorazione di uno dei più importanti oratori di confraternite romane, all'Oratorio del Gonfalone, che viene decorato nell'avanzato Cinquecento, tra la fine degli anni sessanta e i primi anni del decennio successivo: ebbene, il van Mander, quando parla dell'artista forse di più alta qualità tra quelli che lavorano al Gonfalone, cioè Raffaellino da Reggio, scrive che le sue opere «erano come una calamita, un richiamo agli occhi, tanto erano modelli affascinanti e attraenti». Si tratta, ripeto, di una fonte di non molti anni posteriore all'esecuzione di questi affreschi. È un esempio che, mi pare, mostra assai bene come sia alla fine proprio questo tipo di valutazione ad emergere con decisiva evidenza.

Si possono naturalmente proporre molti altri esempi. Vorrei farne almeno un altro, con l'aiuto di un testo abbastanza recente, che riguarda un altro famoso oratorio romano, quello del Crocifisso di S. Marcello. Ebbene, dopo aver costruito l'oratorio, ad un certo punto i confratelli decidono di decorarlo. Siamo qualche anno dopo la decorazione dell'Oratorio del Gonfalone. Ed i documenti che sono stati recentemente pubblicati dicono che i confratelli si riuniscono, e che cosa decidono? Decidono di eleggere Tommaso de' Cavalieri e Gerolamo Muziano, i quali «habiano auctorità fare il prezo con il pictore, dividere li quadri, fare l'istorie, come se hanno da fare li pagamenti et li tempi, et ogni altra cosa sarà necessaria sopra di ciò». Dunque, Tommaso de' Cavalieri e Gerolamo Muziano. Chi fosse Tommaso de' Cavalieri lo sapete perché è un personaggio famoso, anche perché era nel cuore di Michelangelo; ma non solo era nel cuore di Michelangelo, era anche un grande personaggio della Roma gregoriana, una specie di ministro dei Beni Culturali dell'epoca, con rispetto parlando. Gerolamo Muziano è uno dei maggiori artisti presenti nella scena romana in quel momento.

I confratelli si affidano dunque, per tutto quello che attiene all'esecuzione del ciclo (dico tutto: dagli aspetti economici a quelli artistici, a quelli dell'indirizzo e persino della disposizione delle scene), a due esperti, a due competenti.

Vorrei aggiungere altre due osservazioni, ma molto in breve, su questi punti, non per falciare l'erba sotto i piedi di qualcuno ma perché mi sembra che se interdisciplinarietà vuol dire far perdere i connotati a quanto c'è di più squisito, di essenziale nelle ricerche disciplinari, non mi sembra poi che sia una gran conquista se ciò finisce per far perdere di vista aspetti di prima rilevanza.

Francamente, non credo che esista un'arte della confraternita; esiste, forse più propriamente, una produzione della confraternita, che si esprime in forme di comunicazione secondarie che possiamo riconoscere connotate in termini per dir così confraternali.

Per esempio, esistono i gonfaloni, le lanterne, i lanternoni, le tavolette con iconografie fisse che si presentavano al suppliziando, esistono i costumi della confraternita, esiste anche un tipo di incisioni che si possono riconoscere immediatamente, per il loro soggetto o per le loro caratteristiche grafiche, come prodotti dalle confraternite.

Mi pare invece di poter affermare che è del tutto improprio parlare di un'arte della confraternita e che ciò che noi intendiamo ancora, credo tutti, con questa stessa parola non riceve connotazioni particolari neanche, insisto ancora, nelle fasi, nei periodi in cui più stretto sembra il legame con l'ambiente religioso a tutti i livelli. Non mi sembra cioè di poter individuare una qualità espressiva da riferire al luogo che chiamiamo confraternita e al segmento di società storicamente intrinseca di quel luogo.

Vorrei giovarmi ancora di un esempio che ho utilizzato in uno scritto di alcuni anni fa e che si riferisce ad un quadro illustrato nel noto libro di Luciano Berti sulla pittura a Firenze negli anni settanta del Cinquecento. Si tratta della pala d'altare dell'Oratorio di S. Tommaso, una confraternita aggregata ai domenicani di Firenze.

Il quadro, di un pittore che si chiama Mirabello Cavalori, rappresenta una Trinità, in alto: poi c'è come un taglio, a due terzi dell'altezza del quadro, e nella parte inferiore sono raffigurati tutti i confratelli, in due file, come in un vecchio dagherrotipo, e di profilo perché le due schiere devono guardare al personaggio centrale che è S. Tommaso. Una catena avvolge i confratelli e li lega a S. Tommaso. Ancora: ogni confratello è riconoscibile grazie ad una «pecetta», una specie di didascalia, in cui è scritto il suo nome e cognome. La tela fu dipinta dal Cavalori nel 1568. Ora, è singolare che pochi anni dopo che egli dipinse questa pala d'alta-

re, che è una sorta di foto di gruppo della confraternita, ritroviamo il Cavalori nello Studiolo di Francesco I, tra gli autori di quello che è uno dei cicli più raffinati della pittura italiana del tempo, ornamento principale del piccolo ambiente destinato a custodire le *naturalia et artificialia* del principe.

Ebbene, a distanza di pochi anni, in un ambiente del tutto diverso, il suo stile è completamente cambiato e, da esecutore di «gruppi di famiglia» rigidamente iconografici, Mirabello Cavalori è diventato uno dei migliori artisti presenti nella scena fiorentina degli anni settanta.

Qualcuno potrebbe osservare, cogliendoci in apparente contraddizione: ma allora conta l'ambiente confraternita, l'ambiente oratorio?

Conta fino ad un certo punto, perché il discorso sulla storia dell'arte (dell'espressione artistica in quanto tale) mentre corre speditamente davanti ai bellissimi esempi che il Cavalori ha lasciato nello Studiolo, esige distinzioni e mediazioni allorché si volge ad un'opera che appartiene (pur essendo una pala d'altare) proprio a quella «produzione» della confraternita, cui accennavamo poco fa.

Ecco: a me sembra che anche questo caso, che può far pensare ad una forte pressione dall'esterno, non dimostra invece altro che quando ci si pone a livello, non di una semplice comunicazione, ma di una comunicazione che assurge a quei caratteri che noi chiamiamo artistici, il discorso poi ritorna prepotentemente alla storia dell'arte in senso stretto e ci ripropone il tema di una interdisciplinarietà che non eluda le peculiarità delle singole discipline.

Del resto, e concludo, chi ancora si ostina a farsi un'immagine della pittura di confraternita come di una pittura devota, contrita, lacrimogena, pietistica, o anche solo patetica, solo se ha la pazienza di frequentare gli oratori che miracolosamente conservano i loro caratteri (ce ne sono a Roma ma anche in provincia, allestiti tra il Cinque e il Settecento, anche molto ben conservati come quello dei Disciplinati di S. Agostino a Perugia o quello dei Mercanti a Torino), vedrà che si tratta di luoghi tra i più eleganti, brillanti, perfino sorridenti, della storia dell'arte e che da essi molto spesso si sprigiona un senso di splendida dissipazione: negli ambienti accuratamente progettati, nella decorazione pittorica, negli stucchi, nei soffitti intagliati, negli ori, nelle suppellettili, nei tappeti etc.

Un altro possibile equivoco è quello di guardare alle creazioni delle confraternite come a luoghi di stagnazione culturale, di semplice continuismo di vecchie usanze, e di tradizioni, appunto, stagnanti. Occorre invece riconoscere che proprio il tipo formale-religioso dell'oratorio di confraternita ha avuto in sorte di tenere a battesimo opere e artisti fortemente innovativi o, per usare un'espressione moderna, «d'avanguardia».

La storia dell'arte del tardo Cinquecento, non soltanto a Roma, non potrebbe essere scritta se non fossero riconosciuti gli impulsi, decisivi per l'affermazione di un nuovo stile in tutta l'Europa, che gli artisti trassero di volta in volta dai cicli pittorici dell'Oratorio di S. Giovanni Decollato, dell'Oratorio del Gonfalone, dell'Oratorio del Crocifisso. In particolare, l'Oratorio del Gonfalone è alla radice del manierismo internazionale, cioè di un fenomeno vastissimo che interesserà le grandi corti europee: da quella francese a quella di Rodolfo II a Praga.

Mi sembrano soprattutto questi i problemi (che ho potuto solo in parte esemplificare) con i quali bisognerebbe misurarsi quando - e non accade molto di frequente - si discute insieme tra storici di varia competenza e storici dell'arte.