

Firenze celebra con una "mostra-omaggio" il sesto centenario del grande scultore

Donatello nel Bargello

di GIULIANO BRIGANTI



A fianco, da sinistra: Donatello: Il David di bronzo. Un particolare del David di marmo

FIRENZE — Quale posto occupa Donatello nella sovrabbondante memoria storica di questa seconda metà del nostro secolo? Quale corso seguono, oggi, gli studi donatelliani? Cade, quest'anno, il sesto centenario della sua nascita e credo che almeno a questo genere di pensieri possano invitarci i centenari. Perché se la fortuna storica di Donatello, dal Quattrocento a oggi, si può dire non abbia subito mai totali eclissi, essa è legata indissolubilmente ad una serie di avvenimenti e ad un avvicinarsi di contesti culturali di natura spesso eterogenea. E' vero che non differisce, in questo, dalla fortuna storica degli artisti che furono più celebrati, ma quel rapporto può variare d'intensità e, nel caso di Donatello — soprattutto negli ultimi decenni dell'Ottocento — esso fu particolarmente determinante per il configurarsi di una sua immagine: un'immagine, diciamo subito, che non corrisponde affatto alla realtà.

Che l'«Omaggio a Donatello» con cui Firenze celebra oggi il sesto centenario (al Museo Nazionale del Bargello, fino al 30 maggio) si adoperi soprattutto a insistere su quel rapporto e a chiarirlo con una serie di notevoli contributi, è un fatto sintomatico che fa intendere quale sia il corso che seguono oggi gli studi più seri, e più giovani, sul grande scultore fiorentino, con obiettivi limitati e precisi. E poiché la mostra allestita al Bargello è una mostra lodevolmente «conservativa» (vorrei dire addirittura «non distruttiva»), rubando il termine ad un particolare metodo di analisi tecnica delle opere d'arte), una mostra cioè fatta senza far viaggiare le opere ma mettendo in particolare evidenza, e con un determinato ordine, quelle conservate nel museo, l'occasione che essa ha fornito, oltre al restauro del busto dubitoso di Niccolò da Uzzano, è stata, in particolare, quella di nuove ricerche storiche e museografiche e di indagini sulla fortuna letteraria e critica di Donatello.

Queste indagini, come è naturale, si concretano nel catalogo; un catalogo sotto quest'aspetto esemplare, edito con la guida di Paola Barocchi e che si avvale di notevoli contributi di Marco Collettera (*Testimonianze letterarie su Donatello: 1450-1600*) di Beatrice Paolozzi (*Seicento e Settecento: Donatello e i Viaggiatori*) e della stessa Barocchi e di Giovanna Bertelà (*La fortuna di Donatello nel Museo del Bargello*). In quanto alla mostra-non mostra, le diciannove opere di Donatello, o già a lui attribuite, che si conservano al Bargello (in realtà le opere sicure di Donatello, nel museo, sono solo sei) sono esposte in modo da facilitare al pubblico una nuova loro lettura e la valutazione delle differenze; e sono documentate, nell'alternativa vicenda critica, dalle esaurienti schede del catalogo.

Né va dimenticato che la collaborazione della Regione e della Banca Toscana, così ben avviata nelle sponsorizzazioni culturali, ha permesso il ripristino della Gipsoteca dell'Istituto Statale d'Arte di Porta Romana che con i suoi 2.119 pezzi costituisce una delle più grandi collezioni esistenti di calchi di statue rinascimentali. L'eccesso indiscriminato di mostre, spesso inutili, ancor

più spesso cialtrone, è uno dei mali che affliggono il nostro paese: come non accogliere quindi nel modo più favorevole questa indicazione sulla possibilità di rendere più vivi i musei e di curare il ripristino di strutture stabili?

Donatello e il Bargello: un'immagine di Donatello ottocentesca, insomma, anzi tardo ottocentesca, nata quando l'antichissimo palazzo fiorentino, già teatro di «sanguinosi drammi e ignote tragedie», fu trasformato in Museo Nazionale. Non vorrei che fosse preso di traverso se affermo che questa mostra può essere intesa, almeno in parte, come la celebrazione del centenario di un centenario. Voglio dire come celebrazione del primo centenario di quel quinto centenario donatelliano che si celebrò proprio qui al Bargello, e con grandissimo impegno, nel 1887.

Un'immagine distorta

E' uno di quei tipi di indagine che vanno particolarmente a genio a Paola Barocchi e che hanno già dato, nell'ambito della sua agguerrissima scuola, ottimi frutti sia nel campo della museografia che in quello della critica, della committenza e del collezionismo, e che trovano ora, qui alla mostra, un'ottima esemplificazione, oltre che nei saggi del catalogo, nella sala della Cortaccia dove sono esposti i falsi del Bastianini (1830-1868) o di altri anonimi falsari ottocenteschi e del primo novecento, i progetti del Marcucci per l'altare donatelliano e per il monumento funebre dell'artista a San Lorenzo e altre varie suppellettili iconografiche e artigianali «fin de siècle» ispirate a Donatello.

Non c'è dubbio, del resto, che una nuova e diversa valutazione dell'opera di Donatello e del carattere della sua scultura sia nata proprio in quegli anni e abbia toccato il suo apice nelle celebrazioni dell'87 e nella mostra del Bargello. Non c'è dubbio che la fama dell'artista ricevette, alla fine del secolo scorso, un impulso decisivo e durevole, tanto da indurre Jenò Lány ad ammettere, alla fine degli anni Trenta, che l'immagine che si aveva allora dell'artista era profondamente radicata nell'«eredità» trasmessaci dal secolo decimonono. Vale a dire dal tempo in cui Rodin plasmava le figure «sotto sforzo» dei suoi nodosi eroi, modellandole sul più retorico e muscolare verismo naturalista per animarle nel forno ardente di un'altrettanto retorica spiritualità, e credeva così di ritrovare i propri antenati proprio in Donatello e in Michelangelo, in nome di una spavalda e vitalistica fiorentinità.

Erano anche gli anni dei Preraffaelliti, quando una società borghese giunta al vertice ma che presentava il tramonto, nell'ansia di redimersi alla fiamma di un profano misticismo, credeva riconoscere la parte migliore di se stessa nei sublimi prodotti artistici di un'altrettanto borghese colta e raffinata, come era quella fiorentina della metà del Quattrocento.

Che da questo insieme venisse fuori un'immagine distorta di Donatello, è chiaro come due più due fan-

no quattro. Si aggiunga poi a Rodin, ai Preraffaelliti e alle intime predisposizioni di quella «fin de siècle», la passione antiquaria per i ferri battuti, i velluti stinti, le false «savarola» e tutta la paccottiglia da basso o falso artigianato «d'epoca» in maiolica, in bronzo, in legno intagliato e dorato che dominava il gusto corrente del collezionismo spicciolo e contaminava in parte anche quello dei curatori dei musei: ed ecco un Donatello «sublime artigiano» che illustrava il Rinascimento italiano con la ricchezza ornamentale e la raffinatezza tecnica dei suoi prodotti.

Un Donatello che non esiste. Era proprio quel miserevole Ottocento che vive la sua ultima stagione nell'appartamento di Andrea Sperelli, a credere che i grandi artisti del Rinascimento, e Donatello in primis, «erano anche artefici», come scriveva Francesco Netti, «che non credevano umiliarsi a comporre un vaso, un

Una raccolta di racconti di Truman Capote, tra il grottesco e il realistico

Attenti ai crisantemi!

di LAURA LILLI

UN UOMO che compra sogni dai miserabili di New York, e così facendo li svuota anche della loro anima. Crisantemi «regali come leoni», da cui ci si aspetta sempre, recidendoli con le cesoie giganti, di vederli «balzare, lanciandosi con un ruggito». Una donna sola che, per trovare marito, legge gli annunci mortuari e si apposta nei cimiteri a caccia di vedovi. Una bambina di dieci anni, tutta truccata, che tiene a bada uno sgangherato ma aggressivo paese del sud, facendosi alteziosamente chiamare «Miss Bobbit».

E così via: Alabama (o altri luoghi del Sud) e New York. Questo è il doppio binario su cui corrono le undici storie di Truman Capote *Un Natale e altri racconti* che Garzanti pubblica in questi giorni (pagg. 230, lire 12.000, traduttori vari). La prima, *Un Natale*, era fino ad oggi inedita in Italia. (A proposito di racconti inediti di Capote, le cronache riferiscono che ne sono saltati fuori due che risalgono all'adolescenza dello scrittore).

Da un lato, ovviamente, la polverosa Alabama (o la fantasmagorica New Orleans) e la grigia metropoli del Nord sono molto diverse, anche perché i paesi del Sud sono quelli dell'infanzia di Capote (in *Un Natale*, che apre la raccolta, il protagonista, che scrive in prima persona, scopre che Papà Natale non esiste, ma che esiste un papà al quale dopo tutto si può volere un po' di bene). Dall'altro lato, però, l'occhio che guarda e la mano che scrive sono della stessa persona, e questi racconti hanno un denominatore comune. Tutti stanno fra il grottesco e il sentimentale, fra l'onirico e il psicologico, fra l'assurdo e il pedantemente realistico. L'assurdo viene tessuto, come una tela, su fili in apparenza necessari e «normali», così che ci si entra dentro senza rendersene conto; e senza meraviglia, anzi con tutta naturalezza, ci si trova a percorrere i sentieri fantastici. Per contro, vicende quotidiane appena un rigo più su della routine (per esempio una ricorrente festa di parenti) sono raccontate con stupore fiabesco, e animate da personaggi immaginari: siano essi i

crisantemi «come leoni» o una tenera anziana cugina, Miss Sook, che dopo avere preparato la festa in ogni particolare, è troppo eccitata per prendervi parte, e se ne sta in un angolo a pensare quanto sarebbe bella una festa se solo lei potesse avere il coraggio di parteciparvi.

Come ne *L'Arpa d'erba*, come in *Altre voci altre stanze*, come perfino nell'atroce *In cold Blood*, anche in questi racconti Truman Capote sa trascinare il lettore, con mano leggera, in un mondo che non solo conosce molto bene, ma per il quale ha dell'affetto. Qualche anno fa Carlo Izzo scriveva nella sua *Letteratura Nordamericana* che il «pur dotatissimo Truman Capote non aggiunge niente alla letteratura degli Stati Uniti». Un giudizio forse dettato dalla frenetica mondanità di Capote, che basterebbero questi racconti a smentire. Non fosse altro, appunto, che per questa grande ondata di affetto per gli esseri di cui racconta (e forse per gli esseri umani in generale) da cui chi legge, imprevedibilmente, viene investito.

calamaio o un candelabro, nello stesso modo che Mastro Giotto dipingeva le insegne delle botteghe».

Si può dedurre da quanto ho detto, anche se solo per brevi accenni, quanto fosse inflazionato, su questi bei fondamenti, l'elenco delle opere ritenute autografe di Donatello dopo il diluvio di studi donatelliani che accompagnarono e seguirono le manifestazioni del quinto centenario. A riportare nei termini più concreti della realtà l'immagine del grande scultore fiorentino e a mettere in giusta luce le ragioni e il carattere della sua grandezza storica fu, nel corso degli anni Trenta, Jenò Lány che rifiutò di accettare, con l'immagine tradizionale di Donatello, l'elenco delle opere a lui attribuite che, dopo un incessante e non sorvegliato regime di accrescimento, la stessa tradizione ci aveva tramandato.

Non solo verificando i dati documentari, ma appoggiandosi ad una precisa e penetrante lettura stilistica delle sculture certe, Jenò Lány pose per primo le solide basi del catalogo donatelliano; anche se, purtroppo, non poté portare a termine il suo compito, cioè quella monografia per la quale aveva, fra l'altro, intrapreso una straordinaria campagna fotografica. Subito dopo lo scoppio della guerra morì in mare, quando la nave che lo portava dall'Inghilterra agli Stati Uniti fu silurata da un sottomarino tedesco. E' forse solo per la brevità della sua vita che non lo si ricorda universalmente come uno dei maggiori storici dell'arte del nostro tempo, quale in effetti fu. Per rendersene conto basterebbe leggere il suo ultimo saggio, del 1939, *Problemi di critica donatelliana*: un saggio così luminoso e innovatore per la grandezza di Donatello che penso sarebbe stato un bel gesto dedicare a Jenò Lány la mostra-omaggio allestita nel museo fiorentino.

Il busto di Niccolò

La quale va intesa come un invito a considerare nuovamente opere famose; così famose, anzi, così diffuse e consunte dalla familiarità che le lega alla nostra memoria che possono facilmente assumere il ruolo di immagini emblematiche dello spirito del Rinascimento, della scultura, dell'arte stessa; cioè, in qualche modo, il ruolo di astrazioni; ma che sono invece cariche di una tale forza espressiva, artistica ed etica insieme, che fa scoprire in esse aspetti sempre nuovi, e non perde mai la facoltà di comunicare direttamente e di commuovere.

Non è questa la sede per riferire i vari problemi, puntualmente discussi nel catalogo, che riguardano ora la provenienza originaria, ora la datazione ora l'iconografia delle sei sculture certe di Donatello: il David di marmo, il San Giorgio, il David (o Mercurio o Mercurio-David) di bronzo, il Marzocco, il Cupido Atys, la testa barbata. Ma è certo che guardarle, o meglio riguardarle con attenzione rinnovata e consapevole dei problemi attinenti, gioverà al diffondersi di una immagine più reale di Donatello e del carattere del suo stile. Il che varrà a dimostrare, spero, che non occorre che un'opera

provenga da un metafisico «altrove» per attirare l'attenzione e insegnare qualcosa.

Questo rinnovato confronto fra le opere di Donatello e quelle a lui già attribuite potrà farci meditare, per esempio, su quello che può ritenersi ancora un indubbio interrogativo: l'autografia o meno del busto di Niccolò da Uzzano, una delle opere forse cui è maggiormente legata l'immagine corrente dello scultore per evidente eredità della tradizione ottocentesca di cui ho parlato. La recente pulitura mi sembra abbia maggiormente accentuato la sua natura, almeno in parte, di calco: un calco che non deve necessariamente identificarsi con la maschera funebre, dato che l'uso di parziali calchi facciali non era estraneo alla trattativa plastica quattrocentesca fiorentina.

Che il busto famoso non sia opera di Donatello mi sembra risulti ora anche con maggiore evidenza per quel troppo accentuato e quasi arrogante verismo che nasconde una reale debolezza di stile. Il Donatello verista, il Donatello che interpella i suoi ritratti: «favella, favella, che ti venga il cacasanguè!» è un Donatello inesistente che dobbiamo dimenticare. La pulitura del busto di Niccolò da Uzzano, a mio parere, se pur attesta la sua assoluta appartenenza al Quattrocento conferma l'opinione decisamente negativa in senso donatelliano espressa da Planiscio, da Lány, da Middeldorf, da Janson.

Ma questo «Omaggio a Donatello» potrà indurci soprattutto a meditare sulla natura della sua grandezza, così diversa, in fondo, da quella più austera e violenta, vorrei dire più popolare, o se si vuole meno umanistica, di Masaccio: che pur si avviò, come scrisse il Vasari, «seguitando quanto e poteva le vestigia di Filippo (Brunelleschi) e di Donato ancor che l'arte fosse diversa». Una grandezza diversa, se non altro perché Masaccio non ci fa mai pensare a Michelangelo, mentre Donatello ispirò la celebre frase (in greco) del Borghini: «O Donato buonarottizza o Buonarroti donatizza», che Vasari tradusse «O lo spirito di Donato opera nel Buonaroto o quello del Buonaroto anticipò di operare in Donato» questo, tradotto a sua volta in linguaggio moderno, vuol dire che Donatello si avviò per primo a raggiungere, tramite l'espressione estetica, l'espressione di un elemento etico: che è il problema fondamentale del Rinascimento, il problema che trovò in Michelangelo la sua più alta, difficoltosa e ultima soluzione. E' con Donatello, con Brunelleschi e con Masaccio, uniti in questo al di là dei differenti caratteri, che le arti figurative raggiungono agli inizi del Quattrocento a Firenze una posizione di predominio nella gerarchia delle altre attività dello spirito.

Per chiudere, un pensiero di Lány: «Di contro a un Donatello, a un Brunellesco, a un Masaccio, uomini come Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti rimangono figure di second'ordine, allo stesso modo che non è discutibile che la cattedrale di Chartres, con tutta la sua divina bellezza, sia da valutarsi storicamente secondaria rispetto all'importanza di un San Tommaso d'Aquino».