

Si possono vedere a Siena, per la prima volta insieme, due dipinti del Sassetta che in origine costituivano un'opera unitaria

Tavole separate

di GIULIANO BRIGANTI

SIENA — L'immaginazione degli artisti, si dice (o si diceva), non conosce limiti. E può essere anche vero; in un certo senso almeno. Nel senso, vorrei suggerire, verticale, vale a dire nel senso in cui possono svilupparsi le infinite variazioni di un tema iconografico, o nel senso delle innumerevoli strade che può prendere la fantasia, ma partendo dalla base ben precisa, e quindi limitata, di un dato storico.

Non è vero, invece, nel senso orizzontale, nel senso cioè in cui corre il tempo, nel senso della storia, appunto, che pone degli argini, o meglio delle dighe insuperabili al fluire dell'immaginazione. Voglio dire che i processi mentali attraverso i quali si vedono le cose circostanti, i codici espressivi, le intenzioni stesse degli artisti, sono legati a tempi storici precisi e non possono essere attri-

buiti ad epoche che non li consentono. Per fare un esempio, non è assolutamente concepibile, se si considera la teoria artistica e la pratica del dipingere tardo-medievale, che un artista del Trecento dipingesse un paesaggio puro, un paesaggio fine a se stesso, un paesaggio senza soggetto.

È inconcepibile anche per Ambrogio Lorenzetti, che pure — ma per illustrare un preciso soggetto commessogli, cioè l'allegoria del Buon Governo nel Palazzo pubblico di Siena — dipinse in una vasta zona dell'affresco la più bella descrizione di paesaggio di tutto il suo secolo. Ma da questo a giudicare «paesaggi puri» le due incantevoli e famosissime tavolette a lui attribuite, con una città sul mare e un castello in riva al lago, ora alla Pinacoteca di Siena, il passo è troppo lungo: così lungo da essere impossibile. Eppure

per lungo tempo sono state giudicate (e ancora molti le giudicano) due paesaggi indipendenti, anzi i primi esempi di una pittura che doveva fiorire due secoli e mezzo più tardi e di cui si citava il primo incunabolo certo nell'opera di un pittore tedesco, l'Aldorfer. I primi paesaggi puri di tutta la pittura occidentale, insomma.

Si sa: voler essere i primi è la meta ambita di ogni storiografia artistica locale italiana; ma queste anteprese in anticipo di due o tre secoli sono prive di ogni storica consistenza, perché, come la natura, anche l'arte «non facit saltus». Infatti, a prescindere dall'attribuzione (una questione che qui non è il caso di affrontare) sono certo siano nel vero quanto ritengono le due affascinanti tavolette frammenti di un complesso maggiore smembrato e nel suo insieme distrutto: come ha dimostrato, in maniera a mio vedere incontrovertibile, Federico Zeri.

Chiedo scusa della digressione, ma la storia delle due tavolette mi è tornata alla mente rivedendo oggi a Siena un altro frammento famoso dell'arte senese: il *Viaggio dei Re Magi* del Sassetta, venuto qui, in questi giorni, in prestito dal Metropolitan Museum di New York. Anche quel piccolo e prezioso dipinto, quando era nella collezione di Maitland F. Griggs, sempre a New York, doveva alla sua condizione frammentaria e, nello stesso tempo, al fatto che si ignorasse fosse un frammento, l'ammirazione che suscitava negli estetizzanti amatori della poesia dei primitivi. Suscitava immagini di fiaba: fiaba di colori, fiaba per fanciulli e simili; quale splendida idea, si diceva, prendere per soggetto solo il (fiabesco) viaggio dei Re Magi e descriverlo come avrebbe potuto fare (di una fiaba), un miniatore mogul!

Lionello Venturi, che pensava si potesse guardare una pala d'altare del Duecento fiorentino con gli stessi criteri di lettura con cui si guarda un Braque o un astrattista, non mancò di tessere il panegirico del piccolo capolavoro del Sassetta invocando la «freschezza di rosa appena sbocciata», il «cuore puro», la ««sggerezza fiabesca» e a tre belle frasi da cartolina illustrata, ma andò a inciampare in quella stella cometa che appare in primo piano nella tavoletta, in basso, quasi sotto gli zoccoli dei variopinti elegantissimi cavalieri. Sassetta l'avrebbe fatta dunque scendere dal cielo in terra un po' per gioco infantile, un po' per desiderio, sempre infantile, di chiarezza descrittiva: «altrimenti come vederne i raggi luminosi?».

Il crocifisso distrutto

In realtà quella stella non è per terra, ma è sospesa sopra la capanna del presepio con il raggio più lungo che piovce sul capo del Bambino: come vogliono le solide regole iconografiche del tempo. Solo che la capanna è il Bambino nella tavola non si vedono perché, come scopersse John Pope-Hennessy nel 1939, il suggestivo «viaggio dei Re Magi» non è, né poteva assolutamente essere, un racconto a se stante; è invece la parte superiore reseca di un dipinto più grande con: l'Adorazione dei Re Magi e la relativa cavalcata. La composizione è immaginata secondo uno schema su due piani che era noto alla tradizione senese tardo-trecentesca del tema, ma soprattutto avendo negli occhi la tavola d'altare che Gentile da Fabriano dipinse per la cappella Strozzi di

Santa Trinita a Firenze nel 1423. La scena con l'Adorazione, cioè la metà inferiore della tavola, è conservata a Siena nella Collezione Chigi Saracini. Ora i due dipinti sono, sia pure provvisoriamente, ricongiunti ed esposti uno sull'altro a ricostruire, per quanto è possibile, la composizione originale, che può così leggerci nel suo insieme, nonostante le dubbie zone mancanti, che sono: una sottile striscia orizzontale fra il «viaggio» e l'«adorazione», e una non valutabile parte dei margini verticali soprattutto a sinistra.

Questa favorevole e rara occasione ricostruttiva è offerta dal Monte dei Paschi di Siena che, proseguendo nella sua sempre più consistente azione di sostegno e di promozione della cultura artistica cittadina, ha inaugurato, con una prima mostra, una serie di manifestazioni con cui intende promuovere lo studio e la



Stefano di Giovanni detto il Sassetta: Il viaggio dei Re Magi (particolare con la stella cometa in basso)

valorizzazione della collezione Chigi Saracini; collezione che si formò, nel suo nucleo essenziale, fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, nell'ambito di quella cultura preromantica che andava riscoprendo i «primitivi» e il loro valore artistico.

La mostra, organizzata dal segretario generale Ottaviano Orzali, da Lorenzo Maccari e da Donatella Capresi, si intitola «Sassetta e i pittori toscani tra il XIII e il XV secolo»; e il bellissimo catalogo che l'accompagna, edito dalla «Spes», redatto esemplarmente da Luciano Bellosi e Alessandro Angelini, vuole essere anche il primo di una serie di quaderni dedicati all'analisi critica dei vari settori della raccolta.

Come dice il titolo, Sassetta è il protagonista principale di questa prima rassegna: è presente infatti non solo con l'Adorazione dei Magi ricomposta grazie al prestito del Metropolitan, ma anche con altri tre importanti frammenti, cioè i «cappi-croce» (Maria e San Giovanni dolenti dei laterali) e l'«Elesmosina di San Martino» della base del distrutto crocifisso che Sassetta dipinse nel 1433 per la chiesa di San Martino.

Quell'ignudo che trema

L'arte senese del Trecento e del Quattrocento, si sa, fu particolarmente cara al gusto estetizzante e spiritualista anglosassone, che si commoveva soprattutto per l'ingenua purezza d'animo dei «primitivi» e per le estenuate eleganze del tardo gotico. Non si può negare che l'eredità di tali letture decadentiste abbia pesato a lungo sugli studi sull'argomento e soprattutto sulle incantevoli favole sacre del Sassetta o del Maestro dell'Osservanza (anche presente alla mostra con il prezioso altare della collezione). Ma gli studi più recenti hanno portato a considerare il Sassetta in un quadro storico più ampio e concreto, dimostrando come egli fosse aperto, soprattutto negli anni del Crocifisso di San Martino, ad accogliere le grandi novità fiorentine e la nuova rivoluzionaria visione di Masaccio, l'influenza dell'Angelico e persino di Paolo Uccello. L'infreddolito mendicante cui l'elegante San Martino offre metà del mantello ricorda infatti molto da vicino l'ignudo che trema dipinto da Masaccio nella storia del battesimo dei neofiti alla Cappella Brancacci. Nell'Adorazione dei Magi, invece, Sassetta è più sensibile al mondo del gotico morente e all'umbratile cultura «cortese» di Gentile da Fabriano (che del resto fu a Siena fra il 1425 e il 1426).

Oltre alle cinque tavole del Sassetta, sono esposte alla mostra altre diciassette opere che vanno da una Madonna duecentesca del «Maestro di Trezza» e da una Croce dipinta di Margarito d'Arezzo ad un gruppo di opere quattrocentesche di scuola senese e fiorentina. Un primo saggio, insomma, della consistenza della collezione Chigi Saracini ricchissima di opere, ma sin qui poco accessibile ad un pubblico che non fosse quello degli specialisti. Il Monte dei Paschi ha provveduto anche a ricavarne, con un discreto ma sostanziale intervento, un bellissimo spazio espositivo da alcuni locali al pianterreno del palazzo.

Una mostra attraente, dunque, con quadri poco visti, bene illuminati, bene illustrati e per di più (salvo la tavola del Metropolitan) provenienti tutti dal piano superiore. Cioè esposti al solo a rischio di viaggiare per una rampa di scale. Cosa chiedere di più?

Una raccolta di versi di Stefan George

Ma il «vampiro» aveva un'anima

di ITALO A. CHIUSANO

NELLE foto giovanili sembra un aristocratico vampiro o un creatore di mostri uscito da un film espressionista di Murnau o di Wiene. Alto, cuscino di capelli, nuda sporgente, enormi orecchie, arcate sopracciliare quasi scimmiesca, gran mento, bocca amara. Anche la casa era rigida ed elegante sa di *horror film* ambientato tra Scozia e Transilvania. Se però lo rivedi da vecchio, al «sferzato» e al *Dottor Caligari* subentra qualcosa d'altro. Che so, il *Flauto magico*, *La Tempesta*. Il volto è tutto rughe come quello di un caporandiano, l'occhio è ancora altero, la casa non è scomparsa: ma più che a un condottiero crudele, a un alchimista malecetto, ora pensi a un vecchio mago, a un custode dei misteri, a un padre metafisico senza veri commerci con la carne.

È Stefan George (1868-1933), per decenni uno dei grandi poeti lirici tedeschi che ruotano dentro la caleidoscopica galassia del simbolismo (gli altri due sono Hofmannsthal e Rilke). Oggi, tra questi tre, si spalancano abissi: ma perché ne abbracciamo tutte la parabola, da gran tempo conclusa, perché li studiamo con sensibilità di poster e nuovi strumenti d'indagine. Ma allora sembravano fratelli (magari fratelli nemici). O almeno cugini: cugini di poca frequentazione reciproca e con diverse torri d'avorio in cui isolarsi e filtrare incantesimi.

George, renano, dovizioso figlio di un commerciante di vini, condusse vita comoda da eterno turista di buon spirito: da gennaio ad aprile a Monaco di Baviera; l'estate lungo il mare del Nord o sulle Alpi; l'autunno a Bingen, nella casa paterna; da ottobre a dicembre a Berlino. E viaggi ispiratori, s'intende,



Stefan George

en artiste. Parigi, Italia, Spagna, Inghilterra, Danimarca... Vedeva le cose belle del mondo e le trasformava in rutilanti monili di parole; meditava sulle eloquenti rovine della storia e ne traeva miti e messaggi per la società mercantile e filisteica che egli detestava; incontrava poeti congeniali (in Francia specialmente) o belle donne (più tardi soprattutto begli efebi) e si accendeva di emulazione poetica o di passioni tra il platonico e il sensuale, riversandoli in manufatti verbali ora di sottigliezza fonica e iconica squisita, ora di un crudele sfarzo coloristico che, sia pure a livello più umili, a quel tempo si stava facendo anche troppo consueto.

Uccelli araldici ed Eliogabalo il decadente in trono, pastori stilizzate e ghirlande floreali dai colori mai visti, irsutezze medievali e profumati sospiri trovadorici: questo l'

armamentario del primo George, quello che lo rese famoso, sia pure a un'élite di degustatori, e che gli creò intorno una cerchia di spiriti affini, il George-Kreis, dagli atteggiamenti spesso buffamente iniziatici, ma con notevoli benemerite culturali (riscoperta di Hölderlin, di Jean Paul, di Nietzsche).

Oggi, forse si potrebbe considerare concluso il discorso su George se tutta la sua produzione fosse stata di quel tipo. Schegge di bellezza realizzata, sì, ma in un minerale diventato opaco per troppa ricerca di lucentezza. Invece, nel 1897, George pubblica un libro di versi che s'intitola *Das Jahr der Seelee* che ora Giorgio Manacorda cura per la S.E. (*L'anno dell'anima*, pagg. 94, lire 13.000), in una traduzione a tratti opinabile ma nell'insieme intelligente e coraggiosa, con un sag-

gio di non comune acutezza, cui porgono ausilio le ombre di Saussure, di Freud, di Heidegger, Benn, che di lirica se ne intendeva e che poetava in tutt'altra chiave, mettendo la prima di queste poesie («Vieni nel parco») in una sua antologia privilegiata. Anche noi, dopo tanti anni, non possiamo che dargli ragione, magari aggiungendo altri titoli di questa stessa raccolta.

Il canto di George, così spesso discutibile o senz'altro insopportabile per clamore ostentatorio o per intenzionalità sbandierate, per ermetismi di poca valenza poetica o per raffinatezze troppo datate, in questa raccolta «stagionale», tutta contemplazione e ricreazione interiore di paesaggi e di atmosfere attraverso una temperie mestamente innamorata, tocca una sua nota nuova, insieme schietta e misteriosa, sottilmente calcolata e spontanea, ricchissima di tocchi impressionistici e di arcani ma discrete simbologie metafisiche. E amorose. (C'è, dietro a queste sonorità e pennellate, il volto di una donna, Ida Coblentz, che tra qualche anno farà posto al soave antinoo di nome Maximin).

George si era illuso di essere un poeta d'avanguardia, che rinnovellassa interamente il linguaggio e i suoi codici; di essere un vate profetico, chiamato a indicare un nuovo cammino alla Germania e al mondo; di essere l'ultima incarnazione di una classicità che andava dai Greci a Goethe.

Nell'Anno dell'anima, ch'egli lo sapesse o no, dimostrò di essere un puro poeta, dai sensi molto desti, ma come spiritualizzati da una sommessa urgenza di canto. E' solo questo tipo di «rivoluzione» che, oggi, ce lo fa leggere ancora come un poeta vivo.

Giorgio Raimondo Cardona

STORIA UNIVERSALE DELLA SCRITTURA

Un viaggio appassionante nell'universo della scrittura, dalle radici dell'Occidente alle culture più diverse e lontane. Con una ricca documentazione fotografica.

MONDADORI



Alberto Cavallari

La fuga di Tolstoj

Il momento della verità nella vita di Tolstoj: una ricostruzione che parte da un montaggio di documenti e testimonianze per arrivare alla trasparenza del romanzo.

«Supercoralli», pp. V 91, L. 12000

Einaudi