

COLTURA ED ARTE

(Continuazione, vedi fasc. di novembre-dicembre 1923).

La pittura del quattrocento veneziano, con un generico preliminare orientamento verso le commesse di nitidi piani accesi di colore, accentuato dai residui gotici e bizantini, e con la naturale tendenza all'irto e al fiorito rabesco proprio della maniera lombarda, rientra tuttavia nella realtà dell'arte toscana, sentita con un aspetto prevalentemente decorativo. Questo spirito che appiattisce e distende la visione pittorica, miniandone ogni particolare con un eguale amore, assume oltre la metà del secolo, nella corrente muranese-vivariniana, un senso di concretezza plastica tutta denti e uncini, di cui partecipano la pittura emiliana e veneta e alcune tarde scuole veneto-lombarde, là dove Masolino e Jacopo Bellini, affinatori del linguaggio giottesco, non ne perpetuavano la tradizione.

Ognuno di noi ha veduto gli stalli dei grandi còri quattrocenteschi, dove, dal tenue spunto di dischi infilati, intrecci e scorci di volumi semplici fornito dal Brunellesco nella Sagrestia di San Lorenzo, via via si venne disponendo una serie di scene sacre e di vedute architettoniche commesse con una tarsia di legni variamente colorati. Ebbene, ricordate quello spigolo che presta a ogni piano chiaro il tagliente contrasto dello scuro, quella frattura angolare senza dolcezze curvilinee, quel linearsi della prospettiva, quel profilarsi del rilievo concretato in sagome d'ombra accanto alle sagome della luce, in un gioco astratto e schematico assai lontano dal fine illusorio di profondità che al chiaroscuro e alla prospettiva lineare imponevano i toscani? L'ombra e lo scorcio sono qui una cosa col piano stesso, una cifra aggiunta alla forma piatta perchè chi mira ne ricomponga il volume, un arabesco geometrico decorativo che srotola in superficie progressivamente tutti i piani della massa sfaccettata, secondo l'esatto metro dei solidi elementari. Così tutto, panneggi, elementi d'ornato, paesi, architetture hanno il valore d'un « cartoccio » decorativo, ove le ombre non sono pensate per creare rilievo ma per delimitare con vario accento i contorni del piano superficiale.

In questa realtà, ove l'esatta struttura pierfrancescana si faceva policroma scacchiera, il colore strillava a tinte pure, costretto nei campi recisi.

Ma su questo « piano cromatico » il nuovo senso di una atmosfera più tremula e vasta, moveva già i cristalli del cielo e a poco a poco il chiaroscuro ricavava le forme in oggetto, artigliate nel gesto, come gotiche statue di legno scolpito, vestite dei loro mantelli di stagnola. In queste forme Antonello, insinuando, con l'inizio del quarto lustro del secolo, il suo modulo ovoidale e tornito, quasi fossero sbucciate appena dal mallo ligneo nella polpa opaca dell'avorio, modellava con leggeri mutamenti di piani, quasi insensibili e politi d'ombra, volti e braccia alle Vergini e gli ignudi dei putti, mentre nei santi adusti si sfrenavano ancora gli intagliatori goticizzanti. Pure, in questo nitido condensarsi di forme, il colore s'avviava a una ricerca di « materia plastica », di « lucida pietra dura ». Frutta, fiori, vasi, uccelli — le prime nature morte di marmo dipinto — ornano gli altari, sovraccaricano tuttavia le pale.

Giovanni Bellini, che nella *Trasfigurazione* di Napoli ha tanto di intagliato e di spigolare — forma congelata in stasi con atteggiamenti retratti e un che di istantaneo, come se un getto di luce chiarissimo ed espanso avesse sprazzato e stagliato le forme,