

lora, abbandonano ogni aggiustamento, ogni regola di poetica, sono proprio, ma tutti, non solo Cézanne, i « primitivi di una nuova sensibilità »; riprodurre la natura come si vede, con le deformazioni che la luce, l'ora e le stagioni provocano ininterrottamente, è l'opposto che riprodurla come si sa che è, con la completezza plastica delle forme, la precisione dei loro margini, con la giusta distanza di spazio tra una cosa e l'altra, tra il vicino e il lontano; ma gli impressionisti mescolano tutto secondo i dettami della sensazione, le invenzioni create dalla luce, e l'incapacità dell'occhio di percepire lo spazio reale. Giustapponendo le forme, abolendo lo spazio che le divide, sfruttando la grande capacità di deformazione poetica dell'impressione, non creano un nuovo spazio; non sta qui la loro novità, ma creano una nuova verità, riescono a gettare nuova luce sulla sostanza delle cose naturali, a trapassare la superficie e a giungere al centro della materia, al cuore della natura, al mistero che fluttua dietro le apparenze.

Ma questa sostanza è appunto un flusso, è fugace, dura un attimo e già corre verso la sua corruzione, la sua morte. Gli impressionisti non sono i pittori della durata, ma dell'istante e Monet è il grande poeta della fugacità delle cose; per questo lato vicino a Proust, la cui opera è tutta percorsa dal sentimento del fuggitivo, del fugace e della bellezza suprema e subito spenta che da questo deriva agli esseri, alle cose e ai piaceri. E in accordo, a distanza, con Freud che un giorno, inaspettatamente, contesta a un suo interlocutore poeta, che lo affermava, « che la caducità del bello comporti un suo svilimento. Al contrario un aumento di valore ». Uno dei significati delle famose serie di Monet, delle « cattedrali », dei « pioppi », dei « covoni », che danno immagini varie di sostanze, di significato e di intensità a seconda dell'incidenza della luce e del movimento dell'aria, è propria in questo senso della fugacità, del trascorrere, e variare e corrompersi delle cose, della bellezza che brilla per un attimo nella « intuizione dell'istante ». Ne nasce una profonda malinconia, lo strazio di sentire che la morte abita già gli esseri nel momento del loro splendore, della loro pienezza; ed ecco l'accompagnamento dell'angoscia. Altro che « solo un occhio »!

ROBERTO TASSI

Vasari e il suo Libro de' disegni

Nel quadricentenario della morte di Giorgio Vasari la Vallecchi di Firenze pubblica due grossi volumi nei quali è ricostruito *Il Libro de' disegni del Vasari*.

La lunga fatica dell'Autrice, Licia Ragghianti Collobi, se è, pensiamo, una complessa lettura per gli specialisti, è anche una lettura stimolante e intrigante per la categoria dei lettori comuni, alla quale ci accade di appartenere.

Racconta il Vasari parlando di Lorenzo Ghiberti e dei suoi disegni « eccellentissimi », « fatti con gran rilievo », che alcuni di questi fogli dell'artista, insieme ad « alcuni di Giotto e d'altri », li aveva avuti in dono da un suo discendente, Vettorino Ghiberti, nell'anno 1528. Cioè quando il Vasari, nato nel 1511, aveva 17 anni.

È questo il primo nucleo e insieme l'idea di quel « libro de' disegni » — « il nostro libro » — che il Vasari ordinerà e arricchirà per il resto dei suoi anni; e chiamerà continuamente in causa, nelle *Vite*, per documentare e chiarire quanto scrive.

Alla sua morte il *Libro* era composto di almeno otto « tomi », ma forse erano dodici, contenenti ciascuno non meno di cento disegni. Restarono in balia degli eredi, che ne fecero un uso più privato che politico.

Ricostruire la vicenda dell'esplosione per l'Europa di quei volumi, e del riaffiorare qua e là dei loro frammenti, è una specie di *detective-story*, che non ci sogniamo di riassumere.

La Ragghianti Collobi ha rintracciato 526 disegni, circa un terzo di quelli che suppone formassero il *Libro* del Vasari; e di questi ogni disegno, o quasi, è un problema, oltre che di attribuzione, di *ascrizione*, alla raccolta vasariana, che non mancherà di appassionare gli addetti ai lavori.

Com'era il Vasari « collezionista di grafica »? Davanti alla mole del materiale rintracciato, e integralmente riprodotto, il lettore non sfugge a qualche perplessità, del resto già prevista dall'Autrice, dato che nel ricupero « accanto a pezzi eccezionali », c'è una vastissima documentazione di cose secondarie », Vasari, in altre parole, già

lo aveva visto, nel Settecento, il Mariette, come collezionista non era poi gran che.

Dipendeva intanto dal fatto che i disegni in genere gli arrivavano per dono: e gli arrivavano pezzi bellissimi e no. Ma c'è anche, forse, un'altra ragione: che Vasari, artista instancabile e « uomo d'azione », come accade ai nostri giorni a quasi tutte le donne, non aveva l'*animus* introverso, avido e selettivo, sottilmente maniacale, che è proprio dei collezionisti, se non addirittura dei geni del collezionismo, pensiamo proprio al Mariette.

Il *Libro* dei disegni pertanto, straordinario ritrovamento da accostare alle *Vite*, preso come collezione in sé non ci direbbe molto. E questo, paradossalmente, è un altro merito che ci tocca ascrivere ai molti del Vasari.

Arte, fare e vedere

Per chi, timido e specialista di niente, percorreva finora le sale dei musei, riverente e un po' annichilito, felice se poteva, solitario o mischiato alla folla, guardare qualcosa senza essere visto, questo libro di Carlo L. Ragghianti, *Arte, fare e vedere* (Vallecchi), è quanto meno sconvolgente.

Il libro, gremito, con argomentazioni che abbracciano l'arte di tutti i tempi e di tutti i Paesi, ci assicura intanto che i musei, tutti i musei, sia quelli celebrativi (tipo Louvre o gli Uffizi) sia quelli positivisti (genere Victoria and Albert) sia quelli intimisti (pensiamo al Poldi Pezzoli) sono tutti sbagliati.

Sbagliati oltre che nel presentarsi, nel presentare le opere, nel dividerle e nell'accostarle, nella scelta, sembra, del tutto casuale delle luci e delle altezze degli oggetti da terra, dei punti di vista. Sbagliati ma impossibili da ignorare, per quel principio che il tramite (in questo caso il museo) di un messaggio (l'opera d'arte) è a sua volta messaggio, che interferisce, vuol dire la sua: e indubbiamente la dice.

E se queste sono le tare del museo, quelle del

pubblico, cioè le nostre, non sembrano minori o men gravi.

In *Arte, fare e vedere*, con un tiro incrociato di motivazioni, si spiega che la pretesa dei musei di farci « percepire un'opera d'arte nella sua totalità simultaneamente e fulmineamente » è una vuotaggine: quello che conta è capire « attraverso un percorso che coincida il più possibile con il fare, cioè con la storia dell'opera ». (Riecheggia, è chiaro, nel libro l'eco dell'insegnamento di Matteo Marangoni — *Saper vedere* — che il Ragghianti ricorda Maestro con parole commosse).

Per compiere tale passaggio, da una iniziale « pura visibilità » a questa specie di strutturalismo o (ergonomia) dell'arte, il museo deve trasformarsi radicalmente, cambiare da così a così, auspice e guida, forse, la *museologia*, dottrina della quale questo *Arte, fare e vedere*, si pone come primo trattato, folto e animato da una sua implicata, ansiosa speranza.

Intanto, per noi, per quei semplici che si diceva in principio, se già era difficile capire qualcosa dell'arte; ora, nei musei che dovrebbero esserci e ancora non ci sono, sarà anche più difficile.

Sempre in tema di musei segnaliamo la traduzione appena stampata da Sansoni di quel *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, di Julius von Schlosser, che della problematica museologica è un delizioso incunabolo.

E naturalmente segnaliamo la rivista specializzata « Moseologia » che esce con ritmo annuale a partire dal 1972, promossa, com'è noto, dallo stesso Ragghianti. In questa ricorderemo almeno le due puntate già uscite del saggio di Luciano Berti, *Il Museo tra Thanatos ed Eros*, dove, con piglio più marcusiano che freudiano, si ripercorre una fenomenologia del Museo a partire dagli arredi tombali preistorici — convincentemente letti come primi coaguli museali — ai musei dei nostri giorni esclusi, di questi si leggerà nella prossima puntata.

FERNANDO TEMPESTI