

IN LIMINE**Pier Francesco Guala e Tommaso Martini, due pittori fra Napoli e Torino nella prima metà del Settecento
di Franco Ceradini**

Per chi si avvicini all'opera di due pittori sicuramente "oscuri" nella storia della pittura italiana del Settecento, non può non porsi la questione fondamentale del senso di questa indagine. Sembra oggi, in questo frangente dominato dalla crisi delle grandi narrazioni ideologiche, che lo storico non abbia altro compito che quello di uniformare. I grandi con i piccoli, gli stravaganti con gli ordinari esecutori di scuola, gli eretici di un campo con gli eretici dell'altro, alla ricerca di un termine medio, inutile "quietivo" che li tenga insieme tutti. Esito deludente, prossimo all'insignificanza. Un simile procedere non riesce a dar conto di nulla: nella storia dell'arte, come in quella delle idee, non è l'uniformità del senso comune che interessa – né, a voler dare il senso d'insieme, le clamorose eccezioni alla norma –, quanto piuttosto la tensione che si innesca tra il singolo fatto indagato – e non importa che sia opera del genio o di un minore, non ai fini di un'indagine storica – e l'infinito tessuto delle relazioni in cui si inserisce. È questo tendere e lacerare legami e proporzioni, aprire e chiudere prospettive che può riconnettere lo studio di un quadro, di un affresco, di un singolo particolare di un'opera, alla dimensione generale dell'idea in cui il singolo oggetto artistico si risolve.

Sicuramente – non credo in questo di far torto ai validi ricercatori che in questo volume se ne occupano – né Pier Francesco Guala né Tommaso Martini possono essere annoverati tra i grandi del XVIII secolo. La loro arte, tenendo conto delle inevitabili specificità, ben evidenziate negli studi qui presentati, senz'altro **li** (lo) colloca tra gli esponenti delle scuole, non tra i capostipiti. Eppure, proprio in essi, nel rispetto che sostanzialmente li tiene legati a un modo, a una tradizione – in una parola, alla forma aulico-cattolica –, va cercata se mai quella increspatura nel tratto, quell'accendersi del colore, improvviso e

inaspettato proprio perché fuori luogo, che li rende a un tempo esemplari di un mondo in via di esaurimento e spie di un'epoca nuova; di un'arte che di lì a qualche decennio assumerà i tratti della maniera borghese.

In fondo, non è l'opera unica e "fuori serie" a darci il segno di un'epoca, la sua "verità" più autentica. La creazione del genio, in qualche misura e almeno sotto il profilo strettamente estetico, può essere concepita come un assoluto, e come tale, segnata da scarti stilistici e concettuali, fuoriesce dagli schemi e dagli inquadramenti storici; ma è nelle opere di tutti gli altri – gli artisti che lo scorrere del tempo, quando non la trascuratezza di chi li ha ricevuti in custodia, pubblico o privati, ha classificato appunto come "minori" – che possiamo riconoscere la forma di un'idea nella sua purezza. È questa, in fondo, una delle lezioni che possiamo trarre da un autore come Walter Benjamin, e in particolare dal suo *Dramma barocco tedesco*. Analizzando gli autori tedeschi di *Trauerspiel*, nomi a noi semisconosciuti se non del tutto ignoti, come Gryphius, Lohenstein, Haugwitz, Hallmann..., Benjamin scorge in essi la presenza più pura della forma, per cui essi, più di ogni altro, sono l'espressione, sia pure spesso schematica, di un mondo che cerca la sua completezza, il frutto di uno "Streben" attraverso cui l'idea si fa largo e si impone nella storia col suo carico di autenticità. Scrive Benjamin: "Il dramma tedesco si formò – proprio perché ciò derivava necessariamente dal suo tempo – attraverso uno sforzo violento, il che basterebbe a significare come nessun genio sovrano abbia impresso la sua impronta su questa forma. Eppure il baricentro di tutti i drammi barocchi sta proprio in questa forma. Quel che il singolo scrittore riusciva a cogliere in quest'ambito rimane incomparabilmente debitore di essa. E la sua limitazione non limita la sua profondità."¹

Nell'opera di Guala e di Martini possiamo attenderci di trovare due, tre cose di rilievo: il peso della tradizione cattolica, che dalla Controriforma ha plasmato un'arte devota ed eloquente, centrata sul dogma e sulla necessità di tradurlo in forme accessibili e popolari; le

¹ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, p. 28.

necessità proprie del linguaggio barocco – che sia pure ormai in declino non manca di esercitare i suoi influssi e riverberi – di per sé non facilmente controllabile e portato a spezzare ogni schema visto il suo senso del relativo, della caducità, dell’infinito, e per il suo amore della libertà che non sopporta costrizioni e chiusure; le altrettanto cospicue esigenze di rinnovamento fatte proprie dall’Arcadia, quantunque questa col suo “labile razionalismo” si presenti, come sottolinea Riccardo Merolla, assai “moderata e mediatrice.”²; e infine le istanze del naturalismo, di provenienza nordica e “protestante”, anche da noi sempre più forti ancorché come al solito, da Galilei in poi, costrette a passare attraverso un filtro di pesante conservatorismo. Ma per quest’ultimo aspetto, andrebbero ovviamente considerate le obiettive condizioni sociali ed economiche del Paese, dove sicuramente non era ancora così presente quel sostrato “borghese” tipico del nord Europa, meno sensibile al fascino del sacro e assai più propenso alla schiettezza della vita ordinaria e, in arte, al ritratto, al quadro d’interni, alla scena naturale *en plein air*, liberata dai consueti personaggi del mito o del racconto biblico.

In questo quadro, l’opera di Guala e di Martini si colloca su un decisivo punto di discriminazione. Come ben sottolineano gli autori dei saggi presenti in questo libro, il ritratto, e in particolare la cura che i due artisti connettono allo studio dei volti, delle mani, e su un altro versante la presenza rilevante del paesaggio, non più solo sfondo ma ormai al-

² “Un labile razionalismo, quindi, quello arcadico, basato su pochi e semplici concetti chiave, ma chiari e distinti, che dovevano avere all’epoca la massima diffusione ed esercitare un’indubbia forza di attrazione: un sostanziale equilibrio fra natura e ragione, su cui a sua volta si fonda lo stesso ‘buon gusto’; un temperamento di fantasia e intelletto, di libera invenzione poetica e di attendibile verosimiglianza, quale è suggerito dal ‘buon senso’; una controllata fusione di un minuto edonismo con una sicura utilità etica e con una indiscussa finalità religiosa. Il tutto cementato dal comune fastidio polemico per la stravaganza e la lascivia barocche e dal comune convincimento che fosse, invece, giunta l’ora di tornare ad affidarsi al porto certo e rassicurante di una duplice ‘autorità’: quella esplicitamente invocata della *Chiesa* e della *Fede*.” Cfr: R. Merolla, “Lo Stato della Chiesa”, in *Letteratura italiana, Storia e geografia, II***. *L’età moderna*, Einaudi, Torino 1988, pp. 1061-1062.

meno in parte protagonista; il fatto stesso che in varie occasioni i due artisti abbiano voluto ritrarre se stessi nascosti tra la folla dei personaggi, tutto questo denota una sensibilità nuova. Il ritratto si fa meno stereotipo, coglie dalla vita quotidiana i suoi modelli: e qui, sicuramente, il fascino della lezione di Caravaggio si fa in qualche modo sentire, anche se, va detto, in Guala e Martini in modo sicuramente non clamoroso. In forma prudente, i due artisti colgono la novità di una natura che tende ad emanciparsi e prudentemente ne danno conto – con tutte le cautele che richiede la situazione italiana – nella loro opera destinata alla fruizione religiosa, come in quella profana. Della quale, a quanto sembra (ma il *Centrum Latinitatis Europae* si sta attivando da tempo per ritrovare il ritrovabile dell'opera perduta dei due artisti...) poco è rimasto. Allo stesso modo, accanto alla ritrattistica per un pubblico "borghese", nelle loro grandi opere sacre danno spazio al ritratto dal vero e all'autoritratto. Siano figurette seminascolte nel folto dei personaggi, come ne "La disfatta degli Albiges", o l'angelo della "Madonna del SS. Rosario", o ancora personaggi che fanno ala a un San Nicola, o addirittura che danno volto e figura allo stesso santo, o alla Vergine: sicuramente la loro presenza ha un significato che va sottolineato. Innanzitutto, lo ha il modo in cui sono ritratti: come nota Daniela Baldo nel suo saggio, l'artista ritrae se stesso allo specchio, e già in questo si intuisce il valore "veristico" dell'operazione. Ma più ancora è rilevante il fatto che Guala e Martini, nel ritrarre di volta in volta se stessi, o la loro moglie, o qualsiasi persona della loro cerchia di amici e conoscenti, non dispongano questi personaggi in posa devota, come era tipico nei ritratti di genere sacro del Rinascimento, dove in fondo per il personaggio ritratto era fondamentale esserci, spettatore di fianco o alle spalle della scena principale, e la sua dignità non era che una conseguenza, un riverbero del soggetto che stava al centro del quadro. Ora, invece, indipendentemente dal ruolo occupato: semplice fantaccino o Vergine assunta in cielo, a contare è la capacità degli artisti di trasmettere l'autenticità della persona scelta come modello, di portare lo spettatore a immedesimarsi nella figura, ritratta con intensità allo scopo di suscitare commozione. È l'uomo, la donna, ora, a trasparire, con le sue profondità umane.

Come sempre accade, il nuovo gusto, come una nuova fede, si presenta ancora sotto le spoglie antiche, ma lo scarto stilistico rivela il mutare di sostanza. Come scrive ancora Baldo, “Il diverso temperamento e formazione porta [Guala e Martini] ad esiti contrastanti, per alcuni versi, ma ambedue rivelano l’unicità interiore dei propri soggetti, delineano un ideale femminile fatto di sguardi e sfumature ricche di significato; i due artisti colgono soggetti tratti da tutto l’arco della vita dell’essere umano, dal giovinetto vivace e dinamico, all’anziano drammatico e segnato dal tempo; colgono tipologie umane appartenenti a tutte le classi sociali, dal povero, spontaneo nei gesti e vivo nello sguardo, al ricco arrogante, dall’occhio spento e lascivo. A volte gli stessi familiari o conoscenti per Guala e Martini assumono il ruolo di protagonisti nelle loro pittoriche macchine sceniche. Le stesse figure sacre, nelle opere a carattere religioso, sono concrete rappresentazioni di uomini e donne su cui si è posato il loro acuto sguardo.”³

Non è questo il luogo per un’analisi approfondita del contesto storico-culturale in cui si collocano Pier Francesco Guala e Tommaso Martini. Interessante sotto questo profilo sarebbe verificare quanto sulla loro opera influiscano la rispettiva estrazione sociale, le forme e i modi della loro formazione, non solo artistica ma generale, il contesto sociale in cui si ritrovarono ad operare: tra **Bivongi**, Napoli, Roma e poi ancora nella nativa Bivongi, in Calabria, per Martini; e tra Casale Monferrato, Torino e Milano, per Guala. E ancora: conoscere qualcosa di più circa le esigenze della rispettiva committenza, e approfondire la conoscenza degli influssi su di loro esercitati dai maestri, in primo luogo, per Martini, da Francesco Solimena e dalla scuola napoletana che vi fa capo.

Si tratta di un lavoro lungo, che gli studi ospitati in questo volume e il recente convegno torinese hanno da poco inaugurato⁴. Terreno appena intaccato, da dissodare con pazienza e mezzi. Serviranno anni, e l’apporto di molti, e non solo degli studiosi...

³ Vedi numero di pagina.....

⁴ “Tommaso Martini e Pier Francesco Guala a confronto”: Convegno-mostra organizzato dall’Associazione Tommaso Martini di Torino nell’ottobre del 2009.

Per parte mia, e cercando di fornire alcune coordinate generali, posso dire che all'inizio del Settecento il panorama politico-culturale dell'Italia stava iniziando lentamente a cambiare. Ma occorre a questo proposito precisare che non è utile assumere un punto di vista tanto vasto: la nozione di "Italia" in questa fase è fuorviante: l'Italia ancora non c'è... Molto più vantaggioso considerare i singoli ambiti regionali. A questo proposito, il Piemonte e la Campania rappresentano due luoghi significativi per comprendere alcune linee di tendenza che segnano il secolo. Pier Francesco Guala e Tommaso Martini, per questo aspetto, giungono a proposito come esponenti di quella cultura pittorica che, sul principio del secolo, tra Napoli e Torino, passando per Roma, si apre agli influssi del naturalismo e contro la "degenerazione" del barocco recupera, in forme nuove e anche attraverso la mediazione arcadica, le esigenze del classico.

Due capitali, quella napoletana e quella torinese, che a modo loro rappresentano una novità nel panorama della penisola italiana. Se nel 1734 con Carlo III Napoli diventa, dopo la breve esperienza asburgica, la capitale di un regno rinnovato sotto la dinastia dei Borboni, aprendo una fase di rinnovamento che ebbe nell'arte le sue maggiori espressioni, allo stesso modo Torino, ormai in procinto di diventare capitale del regno di Sardegna, sotto la guida di Vittorio Amedeo II, vero e proprio "inventore" del Piemonte⁵, conosce un profondo e duraturo rinnovamento urbanistico per opera di Filippo Juvarra.

Napoli ha alle spalle una corposa tradizione letteraria: dal Seicento ha visto l'opera di autori come Torquato Tasso, Giordano Bruno, Giambattista Marino, Tommaso Campanella, tutti esuli e variamente perseguitati (e nel campo della pittura, lo stesso Caravaggio passò per Napoli fuggiasco...), e successivamente di Giovanbattista Vico, di Giannone. Durante il regno di Carlo III arriva a Napoli l'*Encyclopedie* e si dibattono le idee illuministiche, sotto la spinta dello stesso sovrano e del ministro Bernardo Tanucci. Si discute di commercio, di agricoltura, di tributi, e naturalmente di letteratura, di romanzi, di lingua, di

⁵ P. Mauri, "Il Piemonte", in *Letteratura italiana, Storia e geografia, II***. *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, p. 823.

arte, di pittura. Genovesi, già arcade, ora (ma siamo nel 1757, già oltre i limiti del nostro periodo) scrive un *Ragionamento sul commercio universale*, subito adottato come manifesto dell'illuminismo napoletano, in cui economia, etica, letteratura e filosofia si fondono in un progetto generale di rinnovamento. Discorso atteso da anni, e molto impegnativo. Genovesi nel suo saggio si propone, attraverso un piano di riforme politiche, di promuovere "la migliorazione e felicità della natura e vita", per cui la ragione dovrà farsi pratica e "giovarle alle bisogne della vita umana."⁶

In questo clima di fervore, anche la pittura poté avvantaggiarsi, abbandonando schemi consunti e la dogmatica fin lì imperante. In generale in tutta Europa, col declino dei dogmi dell'arte di corte del Seicento, che aveva fatto dell'arte lo strumento principale per la celebrazione del principe, e col diffondersi di un gusto per una semplicità rinnovata sotto l'ispirazione dell'Arcadia, prende piede il principio dell'arte come diletto, volta comunque a coltivare "sodi pensieri e onesti". Vale per tutti la posizione di Ludovico Antonio Muratori, che scrive: "La Poesia da una parte dipinge e rappresenta il Vero come egli è, o pur come gli dovrebbe o potrebbe essere, dall'altra lo dipinge direttamente col fin di dipingere, d'imitare e di recare con questa imitazione diletto, empiendo la fantasia altrui di bellissime, strane e meravigliose immagini." (*Della perfetta poesia*, 1706). Una figura su tutte primeggia sulla scena napoletana, quella di Francesco Solimena (1657-1747), campione di uno stile ampio e scenografico, in grado di assimilare le lezioni di Lanfranco e Mattia Preti, dei Caracci, di Pietro da Cortona, per non scordare quella, più diretta, di Luca Giordano, "Luca fa presto" per il suo modo rapidissimo di sbizzare, che sul finire del Seicento (morì nel 1704) aveva condotto la pittura napoletana e non solo (viaggiò molto, fino a Venezia, a Madrid...) a forme di alta suggestione coloristica e visiva, svuotando dall'interno la magniloquenza barocca. Con l'arrivo dei Borboni la fortuna di Solimena non declina e anzi si rafforza: la sua bottega si popola di numerosissimi apprendisti ed aiuti. Tra questi, Tommaso Martini si distingue ben pre-

⁶ Salvatore S. Nigro, "Il Regno di Napoli", in *Letteratura italiana, Storia e geografia, II***. *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, p. 1181.

sto per la volontà di costruire un'arte tutta sua. La sua vita, come ricorda in questo libro Coniglio, si snoda tra Bivongi, in Calabria – dove nacque e da cui giunse diciassettenne a Napoli nel 1706 per “proseguire i suoi studi per farsi curiale”⁷ – Napoli, appunto, quindi Roma e infine ancora Bivongi, dove morì il 25 gennaio 1755, all'età di 67 anni. Del carattere della sua produzione si occupano altri in questo libro. Mi preme per parte mia sottolineare un dato significativo: il carattere “misto” della committenza di Martini. Non più solo confraternite religiose, enti e personalità ecclesiastiche, che peraltro non mancano e che gli commissionano affreschi, pale d'altare e altri soggetti sacri, come d'uso; ormai è possibile per un pittore di vaglia lavorare per un pubblico laico sufficientemente vasto. Importante a questo riguardo il ruolo di Giuseppe Valletta, uno dei primi esempi di collezionisti in Italia (la sua famiglia metterà insieme una ricchissima raccolta d'arte) e fondamentale per aprire le porte al giovane provinciale, che potrà destinare buona parte della sua opera alla ritrattistica, specialmente quella su rame, di piccolo formato, adattissima ai salotti dell'aristocrazia partenopea.

In questi lavori, emerge una personalità spiccata, che fonde la sensibilità barocca con le novità luministiche e compositive di Luca Giordano e Mattia Preti e con le tendenze all'“accademizzazione del Barocco” proprie di Solimena (cfr. in questo volume il saggio di Coniglio).

La sua “maniera”, come scrive Baldo, “semberebbe rivelare una personalità pacata e decisamente tendente all'equilibrio e all'armonia”, nella ricerca innanzitutto di un'armoniosa costruzione, ma con una fortissima sensibilità per le forme, nette e delineate con cura, a separare campiture di colore ben delineate. La sua eccellenza si fa apprezzare da noi, oggi, anche per la ricerca psicologica, che affida alle mani e ai volti dei suoi personaggi sacri, modellati su soggetti della sua cerchia. Ma di questo abbiamo già accennato. Resta da capire se tutto questo abbia portato, nelle tre regioni in cui ha operato, Calabria, Lazio e Campania, conseguenze durature, alla nascita di una scuola, al diffondersi di influssi riscontrabili con certezza. Ma questo, allo stato, sem-

⁷ Coniglio..... (vedi pagina)

bra difficile da stabilire. Troppe opere sono andate perdute, e le fonti sono scarse.

Resta anche da stabilire quanto della maniera napoletana sia confluito in Piemonte. Ma qui sorregge lo studio di Coniglio, che ricorda la presenza a Torino del vecchio Solimena, del suo allievo Corrado Giaquinto e soprattutto di De Mura, anch'egli allievo di Solimena e contemporaneo di Martini, che "fra il 1741 ed il 1743 esegue nel Palazzo Reale gli affreschi raffiguranti Storie di Teseo e di Achille e Giochi Olimpici e che più tardi invia da Napoli, per la medesima residenza reale, le nove sovrapporte con le Storie di Cesare e Alessandro"⁸. È da pensare che si andasse a formare nell'Italia del tempo, divisa dalla storia e dalla politica, una repubblica delle lettere, per virtù propria e per le scelte dei principi. "L'ambiente laico e cosmopolita della capitale sabauda," scrive Coniglio, "in costante contatto con le corti estere in generale e con quella francese in particolare, stimola gli artisti alla creazione di un più deciso e ostentato linguaggio rococò. Ciò accade, ad esempio, al già citato De Mura..."⁹

In De Mura, del resto, ritroviamo alcuni tratti caratteristici dello stesso Martini: il ritorno al "buon gusto" (Arcadia docet...), un moderato razionalismo, il gusto della proporzione, del disegno ben definito, delle forme armoniche e proporzionate, del colore vivo e deciso.

Caso particolare, quello di Torino. A proposito della capitale piemontese i giudizi degli storici sono discordi. Se si prescinde dalla storiografia celebrativa risorgimentale, sembra che non vi sia traccia del fervore culturale che nello stesso periodo aleggia su Napoli. Prima dell'avvento di Vittorio Amedeo II, in Piemonte vi è poco spazio per una libera espressione artistica, e vi spira "aria di caserma, quando non di galera, al punto da consigliare la via dell'esilio o dell'espatrio a chiunque desiderasse una maggiore autonomia."¹⁰ Nonostante nel corso del Seicento fossero passati per la corte torinese numerosi intellettuali, tra

⁸ Cfr Coniglio...

⁹ Cfr Coniglio...

¹⁰ Paolo Mauri, "Il Piemonte", in *Letteratura italiana, Storia e geografia, II***. *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, pp. 823-824.

cui Guarini, Marino, Testi, Tassoni, si può dire che il loro passaggio non avesse lasciato traccia. Soffocata dalla pesante aria inquisitoriale e da un rigido controllo poliziesco, la vita culturale del ducato per tutto il secolo era rimasta stagnante, per cui Mauri afferma che “L’ipotetico osservatore [non avrebbe visto] che una specie di deserto.”¹¹ Solo molto tardi, anche rispetto alle altre regioni italiane, in primis la Lombardia, si assistette a un risveglio della vita culturale piemontese. Principalmente, come detto, dopo il 1713 e la nascita del regno di Sardegna, con le riforme di Vittorio Amedeo II. Ma la riforma dell’istruzione, come quella delle finanze, mirava principalmente a dotare il nuovo regno di burocratici efficienti, ligi esecutori delle direttive. Solo a Settecento inoltrato, e quando ormai si profila il tempo della Rivoluzione francese, si inaugura una via piemontese alla cultura, con il *Discorso sopra le vicende della letteratura* di Carlo Denina (1760). Dopo di lui, altre voci, come quella di Napione, Di Breme, Alfieri.

Un discorso a parte merita, come s’è detto, la pittura. Questa, con l’architettura, rientra nei piani del nuovo principe, che vuol fare di Torino un centro capace di rivaleggiare con le altre capitali europee, per cui la casa regnante e lo stato sabaudo diventano i principali committenti per gli artisti richiamati dalle varie regioni italiane. I già citati Solimena, De Mura, Giaquinto concorrono all’abbellimento dei palazzi eseguiti dal messinese Juvarra, per cui, scrive Mauri, “Non si può dunque dire che [Vittorio Amedeo II] fosse nemico della cultura, intesa in senso lato, salvo a spendere soprattutto per una cultura funzionale ai propri disegni di grandezza politica. Il suo fu dunque un mecenatismo contenuto e limitato all’architettura e alla musica [...] Meno propenso, per usare un eufemismo, fu invece nei confronti delle altre attività culturali e soprattutto di un pensiero che potesse liberamente esprimersi.”¹²

Tra le varie figure di pittori operanti nel Piemonte del Settecento, un posto a parte occupa Pier Francesco Guala, di Casale Monferrato (1698-1757). Per un approfondimento sulla sua figura, rimando ai saggi contenuti nel seguito di questo libro. Preme qui sottolineare

¹¹ Ivi, p. 824.

¹² Mauri, cit, p. 824.

quella che anche a uno sguardo superficiale appare una grande differenza. Alla nitida, razionale pittura di Martini, si affianca e quasi si contrappone la forte e sbrigativa maniera di Guala, che per il modo di concepire la scena e di usare il pennello sembra prediligere l'immediatezza e l'immagine forte, quasi sbazzata. Tra disegno e colore – stabile querelle – Guala pare schierarsi d'istinto con i fautori del colore. Venezia che vince su Roma, dunque. Due mondi e due modi di essere artisti, ma anche due diverse maniere di approssimarsi alla realtà. Interessante sarà seguire le vie che portano Guala a questo esito, e indagare quanto le sue scelte rientrino nei complessi rapporti che si stabilirono all'epoca tra formazione personale, tendenze artistiche – influssi di varie scuole, anche europee, compresi –, richieste della committenza, contesti sociali, ideali e religiosi. Senza scordare l'influsso esercitato dalle altre arti, e dalla scienza.

In questo volume gli interventi dei ricercatori seguono due vie. Da un lato, la minuzia dell'analisi porta come è giusto ad esaminare anche i dettagli più piccoli, come l'orlatura di una veste, le mani, la direzione dello sguardo di un personaggio; dall'altro, assumendo una prospettiva di grande ampiezza si tessono interessanti paralleli e raffronti tra vari ambiti disciplinari. Scrive a proposito dei legami tra musica e poesia José Luis Molteni: "La Napoli d'inizio Settecento presenta un panorama musicale di colori altrettanto intensi di quelli delle tele di Tommaso Martini. Persino il nome del più famoso conservatorio europeo, La Pietà dei Turchini, rimanda ad una sensazione cromatica." Se è vero, come ha scritto Francesco De Sanctis, che "la storia della genialità napoletana non è quella [letteraria]. La vera storia [...] sarà la storia della musica...", allora è sicuramente opportuno aver percorso questa traccia che porta da Martini all'opera musicale, e allo stesso modo aver ritrovato i segni della musica nei grandi quadri del piemontese Guala, presenti in sue varie opere, soprattutto ne "La disfatta degli albighesi".

Su un altro versante, lo stesso discorso si può fare a proposito del saggio di Giorgio Metastasio, che a partire da una serie di rilievi attenti sulla struttura compositiva e sugli elementi di originalità presenti in

tre opere di Tommaso Martini (la “Madonna del Rosario”, la Ss. Trinità” e la “Madonna del Carmine”) suggerisce alcune ipotesi interpretative che conducono alle intime convinzioni teologiche e alla sensibilità più nascosta dell’autore. Accanto e a rinforzo della notevole sensibilità coloristica, non intaccata dall’apporto in alcuni casi – e specialmente per la “Madonna del Carmine” – di aiuti non perfettamente aderenti allo stile del maestro, emerge la fondamentale importanza attribuita da Martini alla presenza della luce, tema che riconduce naturalmente all’ispirazione mistica dell’opera. In generale, va detto a questo proposito che Martini denota una non superficiale competenza culturale, che gli permette di muoversi con disinvoltura – come già in quello di ambito classico (periodo romano) – nel complesso mondo dei riferimenti biblici e teologici. Lo testimonia la complessità delle scene, i riferimenti a temi specifici, sottolineati anche da cartigli e iscrizioni: un insieme di elementi “preziosi” che riconducono alla simbologia cara agli ordini e ai patroni committenti ma anche ai gusti personali dell’autore. In Martini la sensibilità si sposa con l’abilità costruttiva. A questo proposito Metastasio prende in esame in particolare la “Ss. Trinità” di Petrizzi. Si tratta, egli scrive, di “un quadro di grande complessità, dall’intricato programma iconografico e strutturalmente elaborato, tanto da far pensare a una infinità di piccole opere messe insieme con ineguagliabile virtuosismo”. Ma anche nelle opere più convenzionali, come la “Madonna del Carmine”, solo in parte attribuibile a Martini, il maestro di Bivongi dimostra una sicura padronanza stilistica, in grado di consentirgli di tradurre in forme plastiche i motivi più profondi della sua ispirazione, nel segno dell’armonia e di quella predilezione per la moderazione cromatica che avvicina, come sottolinea Metastasio, “al gusto dell’ambiente culturale dell’Arcadia”¹³.

Ancora, di rilievo per la sua ampiezza di prospettive, aperte comunque da un approccio “micrologico” alle forme della retorica, è il saggio di Fulvio Calabrese, che da lì, dai tropi e dalle figure parte per unire arte e letteratura, scrittura e visione.

Se è vero che la storia della letteratura, ma in generale delle arti e dell’intera cultura italiana nasce e si sviluppa sotto il segno della retori-

¹³ Metastasio, p.

ca, per cui in definitiva il poeta è innanzitutto *orator*, specchio che riflette e non bisturi che affonda nella carne della realtà, e non conta il cosa si dice, ma il come, e tra il persuadere e il dilettere trionfa sempre il dilettere, allora, al di là delle forme, contorte e ornatissime e vacue, oppure austere e severe e inclini a ragionevole decoro a seconda delle epoche, è sempre nel sistema della retorica, e in particolare dell'elocutio con le sue figure che va cercato il nucleo portante di quelle nozze tra filosofia e filologia, tra scienza e letteratura che segna il nostro essere italiani¹⁴. In questa chiave la ricerca di Calabrese è ben fondata e giustificata anche su un piano socioculturale. Trovare il nesso che tenga insieme in un unico tratto letteratura, poesia, ars dicendi (e pittura e arti visive in generale, ma sia pure la musica, l'architettura, e l'urbanistica in prospettiva...): ebbene, questo può essere il sentiero – stretto, perché passa per le strettoie del dettaglio stilistico, le increspature delle forme – ma produttivo, perché può condurre a una più ampia sintesi, capace di scavare in profondità per quanto si estende l'ambito della sua azione. Quello che conta, a mio parere, è arrivare *all'idea* di un'epoca, al suo stile, che non può essere dato dalla collazione posticcia di mille e uno particolari irrelati, ma che trova il suo nucleo fondante proprio nella relazione tra i singoli individui con il tutto, e che come tutto si struttura ed agisce.

¹⁴ Andrea Battistini e Ezio Raimondi, "Retoriche e poetiche dominanti", in *Letteratura italiana. Le forme del testo, I, Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1988, pp. 5 e ss. La tesi di fondo del saggio è che il carattere di base della cultura italiana sia essenzialmente retorico. Dalla sua fondazione, con Gorgia, e passando attraverso l'epoca latina, la retorica ha preso per mano il medioevo cristiano e l'età volgare, snodando il suo influsso fino ai giorni nostri. Anche gli autori che più si sono fatti carico di un rinnovamento "scientifico" della lingua letteraria italiana, come ad esempio Calvino, in definitiva mostrano ancora la piena dipendenza dall'antico vincolo: "Per quanto Calvino nel creare uno schema narrativo che esibisce tutti i ferri del mestiere abbia negato di essersi voluto cimentare, con l'ultimo romanzo [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ndr], in una gara con la critica semiologica, non v'ha dubbio che la sua fatica non sarebbe stata possibile fuori di un contesto culturale come l'odierno, contrassegnato da una *rhétorique renaissance*..." (cfr *ivi*, p 329).

La tesi di Calabrese è netta: i due mondi, quello della poesia e quello della pittura, sono in stretta comunicazione, entrambi si alimentano di retorica, e in questa relazione non si nota soluzione di continuità tra il secolo XVII, etichettato come barocco, e il XVIII, che vede il ritorno del classicismo. “In realtà,” scrive Calabrese, “l’esame delle opere letterarie, musicali e artistiche, orienta verso altre prospettive. Se è vero che con l’età dell’Arcadia mutano i contenuti e le forme espressive, tuttavia non si ha una frattura netta e distinta con il passato, ma solo una nuova interpretazione di forme precedenti. Risulta, del resto, molto significativo il fatto che tale fenomeno abbia preso il nome, almeno nelle arti visive, di *barocchetto*, quasi ad indicare la continuazione di un’epoca.”

Centralità, continuità, discontinuità: il campo è vasto. In pochi anni, quelli che vanno dall’ultimo scorcio del Seicento (l’Arcadia nasce nel 1690...) e la metà del secolo successivo si incrina un paradigma. Certo, il cambiamento più grosso si avrà con l’irrompere delle armate francesi, a fine secolo: ma già prima, quasi impercettibilmente, in Italia si avvertono i segni del cambiamento che incombe. Indagare questo terreno può rivelarsi sempre più proficuo. A condizione di non fissare l’attenzione sui pochi grandi, ma di intaccare con gli strumenti dell’archeologo quello strato fittamente sedimentato che si trascura di solito perché “minore”, “popolare”, “basso”. La bellezza è viatico di verità, dice Platone. E per fortuna non si annida solo nei grandi esempi. Briciole ne sono sparse ovunque, fruite da chi vive nei grandi centri con le cattedrali e i musei, come da chi si è fermato in un piccolo trascurabile centro dell’Appennino.

E dunque va apprezzato e continuato lo sforzo del *Centrum Latinitatis Europae*, che con il suo studio su Guala e Martini ha puntato l’attenzione su figure “minori”, ma che proprio per questo meglio riflettono nella sua forma più pura lo spirito di un’epoca, quel Settecento che sarà poi definito “riformatore” e che all’inizio poteva ancora presentarsi come l’ambito di una stanca ripetizione di modelli e maniere superate. A torto.