

L'ARCO DI COSTANTINO A ROMA

SECONDA CONVERSAZIONE

FEDERICO ZERI

Fra i tanti punti da tener presente per leggere i quadri, il primo è che tanto più si conosce della società, dell'epoca, della cultura che hanno prodotto il testo figurativo, tanto più si riesce a vedere chiaramente questo testo. Però le grandi opere sono sottoposte ad una continua revisione di lettura perché ogni epoca legge queste opere in un modo diverso.

Mentre ci sono dei prodotti di scarsa entità come comunicazione, ce ne sono altri estremamente elaborati nei quali ogni epoca riesce a leggere dei contenuti diversi. Una di queste opere, che è complicatissima come nasce e come contenuto, è *La Primavera* del Botticelli, di cui fra poco vedremo una diapositiva (Diapositiva*).

La Primavera fu fatta per un membro della famiglia Medici, per Lorenzo il Magnifico, e oggi si conserva nella Galleria degli Uffizi; e, come dissi già un'altra volta: prima di leggere un testo figurativo è bene accertare il suo stato di conservazione. Perché molto spesso anche piccoli danni possono alterare il nostro giudizio e la nostra lettura. *La Primavera* è stata sempre rispettata, non ha subito interventi che l'abbiano manomessa e che l'abbiano alterata. Anzi, recentemente, qualche anno fa, è stata sottoposta ad una pulitura eccellente, a mio avviso, che ha scoperto anche alcuni particolari che prima non si vedevano. Ad esempio a sinistra, dietro gli alberi è apparso all'orizzonte un paesaggio che prima non si vedeva. Il dipinto era coperto, prima della pulitura era coperto da una vernice gialla.

Anche questa è una cosa da tener presente. Molto spesso i quadri nel secolo scorso sono stati coperti da vernici cosiddette di "galleria". Cioè non si voleva ammettere che i pittori antichi dipingessero con colori vivi. Una cosa molto curiosa. Così come venivano tolte le cornici e venivano uniformate. Vi ho detto che al Musée Napoléon tutti i quadri venivano privati delle cornici e incorniciati in modo uniforme; lo stesso accade nel Museo di Berlino, al Museo Reale di Berlino, al Royal Friedrich Museum.

In molti casi, in molti luoghi dove c'erano delle raccolte si spalmò sui quadri una vernice giallastra, una vernice di galleria che era una vernice che conteneva una sostanza detta "giallo d'India". In taluni casi poi si era venuto a creare una sorta di mito intorno alle scuole, intorno ai pittori. Ad esempio tutti i quadri veneziani, sì, del Cinquecento soprattutto, si pretendeva che dovessero essere di un colore dorato, non si sa bene il perché, è la ragione per la quale molti Tintoretto, molti Veronese e molti Paolo Veronese, soprattutto Tiziano furono ricoperti da questa specie di vernice uniforme che abbassava il tono dei colori. Questa è anche la ragione per la quale quando si pulisce spesso un quadro che ha subito questa manomissione la gente grida allo scandalo; la gente non si rende conto che i pittori an-

tichi dipingevano con il colore così com'è. Non è affatto vero che vedessero tutto quanto in tono molto smorto. Anzi in qualche caso la scoperta casuale di dettagli che erano rimasti coperti o da cornici o da altri elementi sovrapposti, mostra che i colori in origine erano vivissimi!

Un esempio fra tutti: nella Cappella Brancacci, nella chiesa del Carmine di Firenze, un ciclo di affreschi importantissimo eseguito da Masolino, poi da Masaccio e infine terminato negli anni intorno al 1480 da Filippino Lippi, in qualche punto era stato coperto dall'intonaco, dalla parte dell'altare. Da un intonaco molto più tardo quando la Cappella era stata manomessa. E togliendo questo intonaco sono venuti fuori dei colori vivissimi che nulla avevano a che



Parigi - Louvre: rilievo con extipicium innanzi al Capitolium di Roma (l'integrazione è stata eseguita secondo il disegno di Coburgo nella mostra della Romanità).

fare con quella tonalità cupa, bruna alla quale si era abituati. Anzi evidentemente, seguendo la pulitura che a mio avviso è spettacolosa, si è scoperto che tutto il ciclo era stato offuscato da una vernice a base di tuorlo d'uovo, una vernice alla caffeina, molto difficile a rimuovere - che aveva completamente annebbiato le tonalità. Nel caso della *Primavera* del Botticelli, oltre alla vernice c'era anche lo sporco dei secoli.

Molti quadri importanti sono stati trattati con una certa reverenza per cui per fortuna i restauratori hanno avuto paura a toccarli. In Italia hanno fatto più danni i restauratori, soprattutto negli ultimi 50 anni, che i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Perché spesso alcuni restauratori sono eccellenti e affidabili, anche per opere delicatissime, ma ce ne sono altri che sono completamente terrificanti, sono dei pittori falliti i quali evidentemente si vendicano del loro fallimento sulle opere altrui. Almeno io la interpreto in questo modo. Così come ci sono molti critici letterari che sono degli scrittori falliti e mol-

ti critici musicali che non sanno metter giù una nota - sono spaventosi.

Si vede soprattutto negli anni fine anni 40 inizio anni 50; sono state eseguite delle puliture agghiaccianti che hanno praticamente distrutto certe opere. Ci sono molte opere così ma adesso non voglio fare l'elenco qui dei musei italiani perché altrimenti susciterei delle polemiche. Ci sono dei quadri soprattutto del secolo XIV che gridano vendetta. Io ho visto delle cose orripilanti. Senza contare, e questo è molto importante, che ci sono degli artisti i quali usavano, l'abbiamo detto ieri a proposito di Piero di Cosimo, una tecnica sperimentale che nessun altro ha usato; io ricordo, per esempio, con grande stupore ancora, che pulendo, vedendo pulire (perché io non mi azzardo a toccare i quadri) ma vedendo pulire un Piero di Cosimo molto ben conservato ci si rende conto che il rosso di questo pittore è steso con un solvente speciale, tanto è vero che basta strofinarlo, anche con un solvente più piccolo, perché il rosso rimanga sull'ovatta non si sa perché - ma anche con un solvente quasi impercettibile.

Ci sono poi degli altri pittori i quali ricorrono a sottigliezze tecniche inimmaginabili. Uno di questi è Antonello da Messina. Antonello da Messina, come mi fece osservare un grande restauratore, un mio amico: Mario Modestini, in certi casi, per dare l'impressione del pelo delle stoffe, usa una velatura finale a foglia d'argento che è delicatissima. Questa foglia d'argento col tempo si è scurita, si è ossidata, la si può vedere per esempio nel ritratto della Galleria Borghese, nel ritratto di uomo della Galleria Borghese a Roma. Le pieghe dell'abito rosso sono velate ad argento. Ora queste sostanze, data la velatura, sono estremamente delicate, basta una minima pressione per portarla via guastando irrimediabilmente l'opera. Debbo però anche dire che sono poche le opere che ci sono giunte in condizioni tali, uguali al momento in cui furono dipinte. Perché i colori si sono sempre più o meno alterati. Ci sono anche dei colori che si sono alterati diventando scuri e squilibrando l'opera. Nella stessa *Primavera* di Botticelli le foglie verdi sono diventate nerastre; il verde doveva essere molto, molto più vivo, molto più acceso. Generalmente poi gli azzurri dei manti dei quadri del Trecento, dei quadri del primo Quattrocento e dei quadri del Cinquecento, quando non sono eseguiti con sostanze molto costose come il lapislazzuli ridotto in polvere, sono diventati alterati.

Pochi giorni fa sono andato a vedere un quadro in buono stato in cui però il mantello della Madonna era diventato nerastro. Per togliere questo nero il restauratore, che ignorava questa alterazione chimica, ha grattato questo mantello fino ad arrivare alla preparazione, cioè rovinando in modo irrimediabile il quadro. Il quadro una volta che è guastato non si restaura più. Quando un'opera d'arte è stata manomessa da un restauratore, non c'è più niente da fare. Il tempo può screpolare il quadro, può far cadere i colori, può rovinarlo, però il restauratore arriva fino ad abbattere il quadro, lo sconcia: non ha più una fisionomia. Tornando al Botticelli, questo è un quadro estremamente complesso come contenuti, estremamente intricato, sorretto poi dagli ambienti letterari, derivati dalla letteratura contemporanea, derivati poi dalla letteratura neoplatonica; ed è un tipico documento di quella particolarissima situazione che si venne a creare a Firenze nell'ambiente pit-

torico con la dittatura, con quella tirannia guantata di Lorenzo il Magnifico.

Alcuni dei nostri personaggi rinascimentali sono stati interpretati in modo tale dalla storiografia da trasformarli interamente in personaggi mitici: Lorenzo il Magnifico viene rappresentato in certi quadri dell'Ottocento come un signore il quale è circondato dai pittori scultori architetti. Lorenzo il Magnifico era un uomo durissimo, una persona anche spietata. La città poi di Firenze, questo è molto singolare, dopo un avvio verso una pittura basata sulla prospettiva scientifica e sulla razionalità per esempio in Masaccio, in Beato Angelico, in Domenico Veneziano e poi in Piero della Francesca, presto si volge verso un genere figurativo, un genere formale completamente nuovo che si rifà poi a certa pittura tardo gotica, in cui le forme sono basate soprattutto sul disegno, sul contorno e sul ritmo. Il rappresentante più alto di questa tendenza, che fu iniziata molto presto già negli anni quaranta da Filippo Lippi, è il Botticelli. Questo, vedete, è un quadro che è basato sul ritmo portato ad una delicatezza estrema, è un grande capolavoro, ma è completamente diverso come impostazione formale da quello che è un quadro di Masaccio o, per esempio, dell'Annunciazione di Domenico Veneziano: l'abbiamo visto ieri. La cultura fiorentina in questo momento è una cultura in cui viene favorito il razionalismo neoplatonico, poesie mitologiche; è anche questa una cultura di élite. Vedete Firenze che viene rappresentata, nel Rinascimento come una città serena, tranquilla è invece un luogo dove ci sono state delle tensioni sociali e culturali fortissime.

Già nel secolo XIV c'è stato sempre (nella seconda metà) questo timore di un crollo sociale. Quando poi nel 1387-89 c'è la rivolta dei braccianti delle classi lavoratrici più povere, il cosiddetto "tumulto dei Ciompi", viene instaurata una dittatura aristocratica, prima attraverso la famiglia dei Lanzi e poi quella guidata dai Medici. Dittatura che ha avuto alterne vicende; questa dittatura poi, dopo Lorenzo il Magnifico, crolla con l'arrivo dei francesi, e abbiamo quel periodo straordinario che va dal 1494 fino alla caduta della Repubblica nel 1530, in cui Firenze è veramente una fucina sperimentale in senso religioso, politico, pittorico: è un campo di cui ancora conosciamo ben poco. Ma io trovo che in uno dei momenti più straordinari della cultura italiana soprattutto fra il '15 e il '27, quando comincia l'assedio di Firenze, la città è il teatro di una quantità di idee e di fazioni politiche: si va dai conservatori reazionari che rivogliono i Medici fino agli anarchici più sfrenati.

Ci sono anche delle prediche religiose di interesse straordinario in cui affiorano motivi talvolta neosavonaroliani, talvolta invece di altro tipo. Tutto questo si riflette nella pittura dell'epoca. Abbiamo un pittore neomasacesco come è in un certo momento Ridolfo del Ghirlandaio, accanto a pittori sfrenati che in certi casi riflettono alcune tematiche religiose non per lo più ortodosse.

Nell'Europa del Nord invece tutto questo periodo è diverso. La pittura svolge dei cammini completamente diversi. Voi (diapositiva) vedete qui un'opera di Joos Van Cleve, una *Madonna col Bambino*, la quale è tutta basata su una tecnica completamente diversa da quella degli italiani contemporanei. Qui abbiamo una tecnica ad olio raffinatissima. È un quadro abbastanza ben conservato, spesso tan-

ti quadri fiamminghi sono ridotti in condizioni penose. Nella pittura fiamminga poi voi dovete fare sempre un ragionamento preciso, cioè: mentre nella pittura italiana (questa è una cosa che rispetto sempre quando leggo un quadro) si parte dall'insieme per giungere al particolare, nella pittura fiamminga bisogna seguire il cammino inverso: bisogna partire dal particolare per giungere all'insieme. È un'altra mentalità quella che ispira questi quadri fiamminghi. Un quadro del genere come questo Joos Van Cleve può perfino disturbare, a prima vista. La Madonna, il volto della Madonna non rispetta certo i canoni classicisti, poi il Bambino può sembrare troppo realistico, le pieghe troppo artefatte. Però se voi partite da un dettaglio (bisogna partire sempre da un dettaglio) che può essere il giglio, che può essere una piega del mantello, l'angolo della bocca della Madonna e da quello piano, piano leggere il quadro come se fosse un grande mosaico, tessera per tessera e poi alla fine guardare tutto l'insieme, vi accorgete che sono dei miracoli di tecnica e anche soprattutto di simbolismo. Qui il simbolismo è piuttosto ridotto; c'è soltanto il giglio che allude alla purezza della Madonna. Ma molte volte i quadri fiamminghi sono delle miniere. Ripeto: quello che è molto importante è non leggere il quadro fiammingo allo stesso modo in cui si legge un quadro italiano.

Vi ho detto che ci sono a Firenze nel Cinquecento dei pittori i quali riflettono uno stato di agitazione fra i più inquietanti anche dal punto di vista religioso. Direi che il più violento di questi pittori è Giovan Battista Rosso detto il Rosso Fiorentino. Qui vedete un quadro stupendo. Purtroppo questa diapositiva (diapositiva) fu presa prima che il quadro fosse pulito molti anni fa, non ci sono diapositive nuove. Il dipinto si trova a Los Angeles nel Los Angeles Country Museum ed è un quadro misterioso. Io dubito fortemente sulla veridicità dell'interpretazione abituale perché si tratta di una *Madonna col Bambino insieme a S. Elisabetta, S. Giovanni e due angeli*. Sembra quasi impossibile che una Santa venga rappresentata come una vecchia Sibilla, come qualche cosa di c'è qualche cosa di macabro in questo quadro, di macabro e nello stesso tempo di misterioso, di blasfemo. Il Rosso Fiorentino è proprio il portavoce di una corrente di pensiero la quale mette in dubbio e ridicolizza tutto; e lui addirittura ridicolizza anche temi religiosi. Ci sono dei quadri, non ho purtroppo qui la diapositiva, non l'ho mai trovata, del Cristo morto che si trova al Museo di Boston, dove anche i temi più sacri della religione cattolica sono interpretati in modo tale da far nascere grossi sospetti sulle intenzioni del pittore. Cade spesso anche nell'oscuro. Ci sono poi i disegni di Rosso Fiorentino in cui spesso, a quello che pare, lui prende in giro certe credenze: un disegno che è stato variamente interpretato della Galleria degli Uffizi in cui si vedono degli uomini con la bara e dei diavoli intorno a un cadavere, molto probabilmente rappresenta una lite fra i Padri della Chiesa e il diavolo per sapere se Fra Girolamo Savonarola dovrà andare in Paradiso o all'Inferno.

C'è sempre un tono che comincia dal popolare, pensate anche all'epoca dei sonetti del Belli. Bisogna sempre tener presente poi la letteratura dell'epoca, il momento sociale; e poi finisce nel blasfemo. Resta sempre un mistero chi fossero i committenti di quadri del genere; io mi domando chi mai potesse tenere in casa o volesse ordinare a

un pittore un quadro come questo. Talmente sfrenato, come iconografia. Riflettete a quello che vi dicevo ieri sulle regole iconografiche e compositive della pittura della chiesa orientale, vedete, c'è un abisso addirittura fra queste due concezioni. Lì è tutto codificato, qui il pittore può giungere ad un punto come questa Sacra Famiglia o quella tavola di Los Angeles.

Io ho persino pensato che possa rappresentare un tema mitologico. Mi sembra impossibile che il S. Giovannino possa essere quel putto che dorme a sinistra in basso. Sembra qualche cosa di eterogeneo. Può anche darsi: con Rosso Fiorentino c'è da aspettarsi tutto. Non è il solo; perché fa parte di questo momento della pittura fiorentina che non riusciamo a conoscere. Ma un'altra cosa che vi volevo dire è che: nella pittura nostra, nella pittura occidentale il ritratto ha una funzione importantissima. Ritratto che invece manca nella pittura orientale, perché nella pittura della chiesa orientale, nella cultura ortodossa dell'Impero romano d'Oriente o della Russia come volete chiamarla, il ritratto era destinato, quando la cultura è ancora allo stato puro, soltanto ai potenti, alle persone molto importanti, soprattutto al monarca. Invece da noi c'è una quantità enorme di ritratti; dirò anzi che ci sono state delle epoche in cui farsi fare il ritratto era di moda, per esempio la seconda metà del secolo XVI. Nell'Italia settentrionale, in quel periodo, è stata eseguita una quantità prodigiosa di ritratti. A Venezia soprattutto. Purtroppo molte volte questi ritratti non recano sul retro o nel fondo della pittura il nome dell'effigiato, per cui possiamo solo dire genericamente: un uomo vecchio, una donna giovane, ma in certi casi sappiamo benissimo chi rappresentano questi ritratti.

Qui vedete un dipinto che si trova a Bergamo nell'Accademia Carrara (diapositiva) di G. Battista Moroni. Intanto notate subito una cosa in questo quadro. Questo ritratto appartiene ad una società che oggi chiameremmo con l'aggettivo di "repressiva". Notate come il corpo della donna sia nascosto: praticamente non esiste. Esistono soltanto le mani e il volto. Tutte le forme femminili a cominciare dal petto, fianchi e gambe non esistono. È tutto coperto. È un tipico ritratto del momento controriformistico di una società molto religiosa come è stata sempre quella bergamasca, molto cattolica, (direi che il cattolicesimo bergamasco è uno dei più tenaci in tutta Italia) e questo ritratto è uno dei più significativi. Vedete poi anche la scelta dei colori, questa è anche una cosa da tener presente quando si guarda un ritratto. Ci sono dei momenti in cui i colori sono vivissimi, ci sono dei momenti in cui l'uomo è sempre vestito di nero (soprattutto nella seconda metà del Cinquecento), la donna è nero e un altro colore. Ma non ha più quella immensa varietà sfavillante, iridescente addirittura, che era tipico esempio dei ritratti della Corte gonzaghesca di Mantova. O di certi ritratti eseguiti a Roma nel momento in cui la moda della Corte pontificia è sotto l'influsso spagnolo, sotto l'influsso della famiglia Borgia. Ci sono dei ritratti incredibili in cui addirittura i pantaloni degli uomini sono di vari colori e addirittura questi pantaloni alludono al colore dello stemma, della divisa o del personaggio o piuttosto della famiglia a cui il personaggio è legato. Sono dei ritratti sorprendenti che poi cessano, ad un certo momento, sotto l'influsso delle prediche di alcuni Santi controriformisti, per esempio: S. Gaetano Thiene, St.

Ignazio di Loyola sono tutti contro questo sfavillio di colori e incomincia una moda che dura fino ai nostri giorni. Perché adesso pure c'è questa moda cioè dell'abito nero, l'abito buono è sempre nero, è sempre scuro o blu o nero. Ma non vediamo più degli uomini... (*sospende la frase*).

C'è stato un tentativo da parte di certe frange estremiste negli anni '60 e '70: giovanotti vestiti con colori sfrenati – l'epoca dei Beatles – ma non sembra che questa moda sia riuscita a penetrare nelle alte classi della società. Un grande pranzo, una grande cerimonia vengono sempre fatti con l'abito nero. Poi è da notare l'importanza dell'abito nero che ha presso le classi subalterne. I contadini di domenica vestono sempre di nero. Mentre nei quadri del Quattrocento li vediamo ancora vestiti o di stracci oppure di colori variopinti. Sono tutti elementi da tenere presente per leggere i quadri, non esiste mai la fine a questa quantità di dati da tener presente per leggere i dipinti.

Un'altra cosa della pittura occidentale che io trovo straordinaria è la specificazione paesistica. Voi sapete, e poi avete visto, che nella pittura orientale il paesaggio in fondo è sempre schematizzato, è sempre qualche cosa di emblematico ma non è mai specificato il luogo anzi anche specificando una città, un luogo c'è sempre una rosa di simboli. Roma è rappresentata, non so, con una piramide, la piramide di Caio Cestio, due colonne, un edificio a cupola, il Pantheon, ma non c'è mai una descrizione precisa del luogo e dell'ora; sono cose che non esistono.

La pittura italiana, soprattutto, e francese, ma anche spagnola poi e tedesca con Dürer, a un certo momento non solo individuano la fisionomia dei luoghi, ma riescono persino a darci l'impressione precisa del carattere del luogo. Questo è un bellissimo (diapositiva) dipinto, (io lo trovo incantevole) che si trova al Fitzwilliam Museum di Cambridge e con ogni probabilità è opera di un pittore che ha lavorato a lungo a Roma legandosi a delle scelte molto drammatiche: Agostino Tassi, pittore molto curioso che si conosce male; è un pittore che ha avuto una vita turbolenta e che tra l'altro ha avuto il merito di iniziare all'arte pittorica uno dei grandissimi, sommi geni del paesaggio: Claude Lorrain detto Claudio di Lorena. Voi vedete qui una strada con un muro e una specie di edificio piccolo a sinistra e a destra invece degli alberi lasciati quasi allo stato selvaggio, non potati, che molto probabilmente, anzi certamente, rappresenta una di quelle strade che si trovavano al bordo estremo della città di Roma e, a sinistra, deve essere il muro di cinta di una delle grandi ville che allora esistevano. Io credo che questa sia una veduta del muro di cinta della Villa Ludovisi o della villa Montalto. Tutte ville che si erano salvate per secoli e che poi nel secolo scorso, nella seconda metà, furono spietatamente distrutte dopo che Roma ebbe la disgrazia di venire occupata dai piemontesi e diventare capitale dell'Italia unificata. Un gravissimo errore che ha distrutto, a parte le tante considerazioni, una delle grandi città del mondo, forse la più bella di tutte. Vedete come qui c'è proprio il senso della solitudine di questo cammino e dell'ora che non è ancora l'ora meridiana, ma io penso che si tratti di qualche cosa presa verso le 11 di mattina in una giornata di agosto. È un quadro che mi ha sempre molto intrigato: io cerco nei paesaggi ricordi di me stesso, della mia vita, quindi guardo sempre con immenso interesse sia i paesaggi che i ritratti

perché insegnano sempre qualche cosa - soprattutto questi paesaggi insegnano a guardare la natura con occhi più smalzati, con occhi più sottili.

Ogni quadro può essere una fonte di lezione per il nostro modo di vedere.

Altra cosa che esiste soltanto da noi: la *natura morta*. Vi mostro un (diapositiva) dipinto a mio avviso splendido di Paolo Antonio Barbieri, un parente del grande pittore Guercino: era un nipote, mi sembra. Dipinto che si trova oggi all'Art Institut di Chicago e che purtroppo è stato scioccamente staccato dal suo compagno. Erano due, me li ricordo insieme tutti e due a New York tanti anni fa, poi l'altro dipinto è andato smarrito, chissà in quale stato è adesso e chissà dove si trova. Vedete che molte volte questi dipinti, e soprattutto di natura morta, non sono dei quadri isolati né rappresentano la natura morta come la intendiamo oggi; avevano un valore simbolico.

In questo dipinto sicuramente era rappresentato l'*autunno*: vedete le castagne, formaggio, probabilmente un formaggio pecorino, non ci sono elementi di altra stagione, mentre il compagno che io avevo visto, di cui posseggo purtroppo una bruttissima fotografia, rappresentava dei fiori della primavera. Quindi in origine si trattava di quattro quadri, e anche questa è una cosa da tener presente. Perché sono stati staccati questi due quadri? Per ragioni puramente commerciali. Perché tutti e due insieme avrebbero reso all'antiquario meno soldi di quanto non abbia reso uno solo. Poi, due quadri difficilmente vengono venduti tutti e due a un museo americano. Perché molto spesso questi musei sono in mano a un "trust", a un consiglio di amministrazione, composto di persone che di arte non capiscono assolutamente niente. Ci sono banchieri, notai, avvocati, uomini d'affari per cui, presentandogli due quadri, anche due capolavori, con lo stesso soggetto, ci si sente dire: "ma perché due? Ne basta uno, sono tutti e due degli oggetti. Che bisogno c'è di comprarne due?". Questa non è una barzelletta che vi racconto, perché potrei raccontarne un volume, di queste storie, di capolavori insigni offerti; ma ti senti dire "ma perché tre pezzi, non ne basta uno?" oppure "ma perché tre statue, sono tutte e tre rovinate, senza testa" magari capolavori greci importantissimi che fanno parte di un gruppo "ma sono senza testa, senza mani, ne basta uno". Quindi non avrebbe fatto, chi si esprime così, l'affare fatto da lord Elgin comprando i marmi del Partenone. "Ce n'è uno e basta, se sono tre o quattro che te ne importa".

Quindi questi quadri vengono spesso separati o per ragioni commerciali o per divisioni testamentarie. In moltissimi casi, dei complessi sono stati rovinati perché ogni erede ha voluto il suo pezzo. È difficilissimo mettere d'accordo gli eredi durante una divisione testamentaria. Addirittura hanno strappato molte volte le ali di un trittico. Un erede ha preso il centro, l'erede secondario ha preso le due ali, i due sportelli, e quindi hanno distrutto un testo pittorico.

In questo caso Chicago ha soltanto un elemento di una serie che in origine sicuramente ne comprendeva quattro. Quadro in perfetto stato di conservazione. È uno dei grandi capolavori della natura morta italiana.

La natura morta italiana nasce all'inizio proprio come fatto simbolico. Sono sempre allegorie della Primavera, al-

legorie dei sensi, qualche volta anche allegorie religiose. Ci sono dei quadri che sicuramente contengono riferimenti relativi all'Eucarestia, all'Incarnazione di Cristo. Ce ne sono altri, invece, apparsi lentamente, che rappresentano soltanto dei fiori, della frutta, dei prodotti della terra mescolati spesso a oggetti di altro tipo.

Anche qui, come in molti altri generi, la natura morta ha avuto un momento eroico che io daterei fra il 1590 e il 1630. E questo momento eroico si svolge prima in Lombardia. È qui che nasce la natura morta, per me nasce in Lombardia soprattutto a Milano e Bergamo e a Cremona. E poi passa a Roma.

Roma è la sede di quello che oggi, seguendo certi storici francesi, viene chiamato il secondo Rinascimento, cioè quel periodo che va dal 1590 al 1630. Un momento in cui Roma vede nelle sue mura quattro sommi artisti insieme: Caravaggio, Annibale Carracci, Pietro Paolo Rubens (che ci sta per qualche anno) e Adamo Elsheimer, il tedesco, il pittore di minuti paesaggi straordinari.

In quegli anni dal 1590 al 1630 a Roma è stato inventato tutto, tutte le tematiche, tutte le forme stilistiche (che poi continueranno ad essere diffuse per l'Europa e poi vengono superate soltanto al momento della Rivoluzione Francese) sono state tutte inventate a Roma, nel 1630 avevano inventato già tutto: c'era stato già il giovane Gian Lorenzo Bernini, il giovane Claude Lorrain, il giovane Nicolas Poussin, era stata già fatta la galleria Farnese, i grandi quadri di Caravaggio e poi una quantità enorme di pittori di natura morta che soltanto adesso incominciano a riaffiorare.

Dopo il 1630 questa natura morta diventa un fatto di pura decorazione, un genere decorativo: diventa un'obbligazione, come si dice in inglese "it is a must", bisogna averla. Tutte le case importanti, sia nelle grandi che nelle piccole città, hanno le nature morte. E avviene allora che la rosa dei frutti riprodotti o dei fiori si restringe. Ci sono dei frutti e dei fiori che dopo il 1630 non appaiono più. È anche questo un modo d'interpretare la natura morta. Ci sono dei fiori, per esempio, le foglie dell'iris, del giaggiolo, che non ci sono più, addirittura, dopo il 1610: non si riesce a capire il perché. E la natura morta diventa un genere puramente decorativo, senza grandi significati. La natura morta passa poi ad un altro momento eroico in Spagna, in Francia e in Germania; della natura morta tedesca sappiamo pochissimo perché, non si sa il motivo, ma non esistono studi e ricerche approfondite sulla natura morta.

Nell'Est europeo, nelle zone soprattutto di cultura ortodossa, la natura morta manca completamente, non esistono pittori di natura morta polacchi, anche se la Polonia è cattolica, o russi o lituani: non esiste; è un genere completamente sconosciuto come lo è anche in Grecia: non esiste proprio. Sono generi tipici della cultura occidentale. E della libertà mentale che c'è nella cultura occidentale. Oggi sulla natura morta si stanno facendo moltissimi studi e molto è riapparso. Io sono sempre sbalordito della quantità di nature morte che riappare ogni anno sul mercato. Mi chiedo sempre: ma dove stavano tutti questi quadri? Non c'è giorno che io non riceva dieci, quindici fotografie di nuove nature morte. Ma è così: la produzione è stata vastissima e io ho il sospetto che in ogni città italiana, spesso anche in città piccole, ci sia stata una produzione locale.

La natura morta nel mondo antico c'era stata; era riservata quasi sempre a piccoli quadretti detti "emblemata". Questi "emblemata" erano quadri di mosaico, spesso finissimo, che venivano prodotti e venduti separatamente per essere poi incastonati in pavimenti più grandi. Il centro di produzione, pare, sia stata Alessandria d'Egitto. Una quantità di questi "emblemata" è stata ritrovata a Pompei, ad Ercolano, ce ne sono alcuni bellissimi. Però in alcuni casi la natura morta appare inaspettatamente in grandi mosaici come questo (diapositiva) che vi mostro. Vedete, qui è un immenso mosaico pavimentale, di molti metri quadrati, che è stato trovato in un sobborgo della città di Antiochia, a Daphni, ed era il mosaico evidentemente di un triclinio, di una sala da pranzo. La parte inferiore, quella curva (la sala doveva avere un'abside) rappresenta una tavola imbandita; purtroppo il mosaico è gigantesco, mentre la diapositiva prende soltanto l'insieme. Ma penso che voi possiate vedere la tovaglia con i vari oggetti sopra. C'è un grande tavolo che ha addirittura dei piatti di metallo che contengono dolci, pesci e una specie di cocchio con cipolle: vedete qui, e altri prodotti della terra, mentre al centro c'è una scena con Ganimede e l'aquila di Giove e altri oggetti; si trova all'altro lato, all'altra zona (parete).

Ma la cosa importante è quest'immensa tavola con la tovaglia che scende che rappresenta una grande tavola imbandita. C'era una volta nell'antichità (la natura morta) come in questo caso che per me è monumentale; ma non ha quei connotati di quella che noi chiamiamo natura morta rinascimentale. È anche vero però che un mosaico del genere, che deve risalire al IV secolo (alla fine del III o ai primi anni del IV secolo) riflette senza dubbio dei grandi modelli pittorici che sono persi.

Noi della pittura greca, della grande pittura greca non sappiamo assolutamente niente: abbiamo soltanto delle descrizioni, ed è vano, attraverso queste descrizioni, cercare di capire come fosse stata questa pittura greca, né è possibile, anzi trovo sommamente abusivo, dedurre dai vasi dipinti un'idea della grande pittura. È come se noi, attraverso i vasi, le maioliche di Casteldurante o di Deruta, che spesso sono basati su motivi tematici desunti dalle stanze di Raffaello, cercassimo di capire com'era la scuola d'Atene, di Raffaello; è un'operazione del tutto assurda, irrazionale.

Ci sono senza dubbio dei riflessi, nella pittura vascolare, della grande pittura, come ci sono anche nei mosaici, ma tra questo e immaginare come era fatta la pittura antica, c'è un abisso. Non sappiamo per esempio cosa fosse la materia di questa pittura. Io non riesco ad immaginarla. Ci sono, è vero, degli esempi di pittura molto tarda, i cosiddetti ritratti del Fayum che sono eseguite ad encausto, tavolette spesso di cipresso, è una produzione importantissima ma anche per piccole città di provincia. I grandi quadri, i grandi affreschi di Patraso, di Delfi, di Atene sono persi per sempre.

Quando sono andati persi? Ma, probabilmente alla fine del mondo antico, se non anche prima, perché la conservazione di quei testi doveva essere difficilissima. È probabile che molti di questi quadri siano stati poi rastrellati e portati nella capitale dell'Impero d'Oriente per essere salvati. Ma io penso che già verso il III, IV secolo molte di queste opere devono essere andate perse. Nemmeno per

incuria ma proprio per usura: tutto finisce a questo mondo, nulla dura in eterno.

Molto spesso poi i connotati simbolici di un'opera muoiono o diventano intollerabili, diventano incomprensibili con la fine della società che li ha prodotti. Vedete qui (diapositiva), sempre ad Antiochia, un curiosissimo mosaico contro la jettatura. Questo è un mosaico che chi vive nell'Italia meridionale può forse capire: è contro il malocchio. Ma per chi vive in paesi dove queste credenze non esistono, risulta incomprensibile. Voi vedete qui un occhio, che è quello del malocchio, il quale viene assalito da una quantità di animali o di elementi destinati a distruggerlo. Vedete che ci sono, cominciando da sinistra, in alto, un corno, un tridente, un pugnale, uno scorpione, un serpente, un cane, un millepiedi, mentre poi c'è un nano il quale si allontana suonando e c'è il sesso gigantesco di questo nano che è voltato come a dividere questo malocchio: è proprio una tipica espressione di una credenza popolare che ancora esiste. Questo mosaico può essere stato fatto anche a Napoli. C'è una quantità di elementi che sono ancora vivi. La credenza popolare è ancora viva nell'area mediterranea. Quindi noi riusciamo ancora a leggerlo, ma ci sono poi delle immagini che finiscono con la società che le ha prodotte e che diventano al più presto incomprensibili.

Non è detto poi che queste immagini debbano essere di alto livello. Io ve ne mostro una di bassissimo livello, (diapositiva) che io incontrai anni fa quando fu fatto un concorso per il nuovo simbolo della regione Emilia-Romagna. Furono inviati migliaia e migliaia di bozzetti, una cosa incredibile, per cui per giorni e giorni la commissione dovette girare per le stanze di una villa dove erano stati messi al muro questi bozzetti che erano una quantità veramente prodigiosa ed erano venuti dai luoghi i più impensati. C'era stato qualcuno che aveva preso in giro questa iniziativa, per cui una signora privata mi aveva mandato questo cartellone, vedete, che rappresenta una mucca la quale sta seduta su una sedia a sdraio, tiene in mano un fiasco di Lambrusco, ha i piedi appoggiati su una forma di Parmigiano Reggiano e se la gode sulle sponde dell'Adriatico. Anche questo è un testo figurativo di scarsa importanza (non siamo certo nel "high brow" nell'alta cultura), però può essere molto significativo per una certa società, un certo momento di questa società, ed è sicuro che fra cento anni la lettura di questo brutto testo (che probabilmente poi deriva da un altro come mi è stato suggerito, più antico, caro a Leo Longanesi o a Mino Maccari) è probabile che questo testo risulterà del tutto incomprensibile. Sarà preso per lo scarabocchio di un folle.

Vi ripeto che per conoscere un'opera d'arte bisogna conoscere bene la società che l'ha prodotta. Questo è proprio tipico di questo disegno, di quell'immenso ammasso di media e piccola borghesia che si riversa sulle coste romagnole e che rende il luogo così poco attraente durante l'estate, un posto orripilante.

Molte volte poi queste immagini risultano misteriose, come questo testo di William Blake (diapositiva), poeta pittore inglese, a chi non ha una conoscenza dell'opera letteraria dell'artista. Bisogna conoscere il maggior numero possibile di cose per capire un testo; o addirittura risulta incomprensibile questo dipinto ad olio (diapositiva) del

Fitzwillian Museum di Cambridge, di Sir John Everett Millais.

Molti studiosi si sono chiesti davanti a questo quadro ma cosa vuol dire? Perché è una sposa, vedete: è la sposa al pranzo di nozze e sul davanti ha dei fiori d'arancio, c'è tutta una serie di connotati, di simboli che bisogna conoscere per capire quest'opera. Opera che non è, come molti credono, un prodotto insignificante per una cultura insignificante come quella della pittura inglese dell'800. Noi abbiamo dei pregiudizi sullo svolgimento della pittura europea. Uno di questi pregiudizi, molto forte è che la pittura moderna derivi dagli Impressionisti. Quando uno guarda un quadro come questo, dice: "ah ma non è un impressionista; è un pittore oscuro e reazionario". Anzi, dirò di più: che gran parte della pittura contemporanea deriva proprio dai pittori francesi che non erano impressionisti per esempio: Odilon Redon, oppure Gustave Moreau. Non bisogna dimenticare che Moreau è il maestro di Matisse e di Rouault ma quello che è curioso e che si viene a scoprire oggi, nonostante che molte persone siano ferocemente avverse a questa tesi, è che gran parte della nostra sensibilità visiva e gran parte del repertorio delle immagini cinematografiche vengono proprio da questi pittori inglesi, fra cui Fredrik lord Leighton, Alma Tadema, il quale ha dei tagli addirittura incredibili che preannunciano certo cinema contemporaneo, certe immagini, certi fotogrammi: è impressionante come anche sir John E. Millais come in questo quadro qui. C'è già una ripresa del volto femminile che rammenta, è come l'antefatto per certe fotografie, di certe dive degli anni '30 e degli anni '40. Io in questo quadro trovo una specie di archetipo, una specie di antefatto a quelle che sono certe fotografie per esempio di un'attrice famosa che è morta poco tempo fa, Bette Davis, all'epoca di "Jezebel": anche nella scelta dei colori, anche in quei capelli di quel tipo lì. Perché il cinema è stato in gran parte per molti decenni cinema hollywoodiano (e non lo è più adesso) è strettamente legato alla cultura anglosassone.

E con questo io entro in quello che è il tema di questa serie di conversazioni e cioè uno dei monumenti più curiosi e più importanti che ci siano rimasti del mondo antico, ed è l'Arco di Costantino a Roma.

Quando si guarda un monumento, come tutti i testi figurativi, bisogna chiedersi: in che stato è questo monumento? Il monumento ha tutta la superficie corrosa dal tempo, il marmo all'aperto è corrosa dagli agenti atmosferici, oggi poi, con la polluzione dovuta ai tubi di scappamento delle automobili, e soprattutto al riscaldamento a gasolio, più che alle automobili, il marmo subisce una corrosione rapidissima. Quindi l'opera che vedete, questo monumento che vedete, è alterato (diapositiva). Poi è alterato anche in un altro senso. Cos'è l'Arco di trionfo di Roma, romano? È un Arco che celebra il trionfo di un personaggio, console o imperatore, Arco che serve di base ad un gruppo scultoreo bronzeo, generalmente una quadriga in bronzo sulla quale è rappresentato in piedi il personaggio cui è dedicato l'Arco. Nell'Arco di Costantino questa quadriga è sparita. Come mai è sparita? Perché dopo la fine della cultura antica intorno al VII secolo era impossibile accedere alle fonti di rifornimento dei metalli. La Britannia da cui veniva lo stagno e altri luoghi da cui venivano il ferro, il rame, erano ormai luoghi inaccessibili a causa del-

le invasioni barbariche. Quindi la popolazione non per vandalismo, come spesso si crede, ma proprio per sopravvivere era costretta a fondere le statue in bronzo.

Roma aveva 36 archi trionfali, a detta di certi elenchi del IV e V secolo. Di questi archi trionfali ne rimangono soltanto quattro o cinque e nessuno ha conservato l'attico con la parte in bronzo. Ci dovevano essere poi anche degli altri elementi di metallo che sono tutti spariti. Quindi l'Arco è privo del coronamento. Poi ha avuto dei restauri; certo che li ha avuti; voi vedete qui la faccia dell'Arco che (diapositiva) guarda verso quella che oggi si chiama via di S. Gregorio (via dei Trionfi) che ha avuto dei restauri, perché le figure dei prigionieri Daci che sono sulle sommità sono state vandalizzate. Qualcuno si divertì nel Cinquecento a rompere le teste. Io ne vidi una in commercio di quelle originali, che poi fra l'altro era completamente crivellata dagli archibusi probabilmente dei Lanzichenecchi nel sacco di Roma: era ridotta molto male. Poi guardiamo l'altra parte (diapositiva) dell'Arco, quella verso il Colosseo. Questo anzi è il fianco; vedete il fianco: si osserva nel paramento di marmo, una quantità di scheggiature, di fori. Lì vedete soprattutto sotto il clipeo. Cosa sono quei fori? La ricerca di metalli fu tale, che la gente passava mesi e mesi a fare dei buchi per estrarre dai monumenti i pezzi di metallo che tenevano i blocchi legati l'uno all'altro. I Romani costruivano per l'eternità, quindi i vari blocchi non erano semplicemente appoggiati con della malta ma erano tenuti insieme da assi di ferro che a loro volta venivano rese fisse con l'immissione di piombo fuso. C'era proprio una tecnica: spesso si vede proprio il forellino da cui veniva fatto entrare il piombo.

Nel Medio Evo la gente si legava a delle corde, dei canestri dall'alto e li scolpiva per anni e anni per fare questi buchi e per estrarre il metallo. Naturalmente cosa è accaduto? Che certi edifici, i quali erano stati completamente privati dei perni, sono crollati con piccole scosse sismiche, altrimenti sarebbero rimasti in piedi. Vedete qui anche l'altra parte che (diapositiva) guarda verso il Palatino, uno dei fianchi; la scala c'è, c'è all'interno una scala per salire all'attico, cui si accedeva da quella porticina; ci si saliva con una scala a pioli appoggiata. Qui dentro c'è una scala.

In complesso il monumento, dopo tanto tempo, è abbastanza ben conservato. Ma ora voglio adesso parlarvi di un'altra cosa. Cosa si nota in questo monumento? Intanto di che cosa è fatto il monumento? È fatto di marmo bianco, però ci sono due elementi ancora di colore che, a causa della polluzione atmosferica, non si riescono a leggere bene. Le colonne, le quattro di questa faccia e le quattro dell'altra sono di un marmo giallo. Questo marmo oggi è scabroso, è ruvido per la polluzione atmosferica; ma, quando era liscio e lucidato doveva essere brillantissimo; quindi hanno un colore giallo.

Quelle zone, i rettangoli in cui sono inseriti i clipei rotondi, erano in origine riempite di porfido che è una pietra rossa durissima. Fino intorno al 1950 se n'era salvato solo un pezzettino dall'altra faccia. Poi è stato fatto un restauro e, per campione, uno dei rettangoli è stato riempito di porfido. Cosa voleva dire questa bicromia? Innanzi tutto il porfido ha un colore simile alla porpora che era il colore imperiale. La porpora era il colore dell'Imperatore e dell'Imperatrice; e il porfido era una pietra riservata al-

l'Imperatore e all'Imperatrice. Da dove veniva questo porfido? Veniva dall'Egitto, da un grande monte, tutto fatto di questo materiale durissimo, che gli antichi chiamavano "mons porphiretus". Da questo luogo con enorme fatica e con strumenti a noi ignoti (perché il porfido nei secoli nessuno è riuscito più a tagliarlo. Fu soltanto nel secolo XVI che un fiorentino, Tatta, trovò il modo di temprare gli scalpelli così da poterlo lavorare; poi c'è stata un'altra scoperta nell'Ottocento), questo porfido veniva staccato, veniva portato in basso: enormi pareti e veniva spedito verso il luogo d'imbarco, che era generalmente ad Alessandria d'Egitto. Dove c'erano anche delle officine, soprattutto nel III e IV secolo, che lo lavoravano. Il porfido era riservato all'Imperatore. Non poteva essere usato da privati. A questo proposito la Storia Augusta, una raccolta di vite degli Imperatori, che è stata compilata intorno al IV-V secolo, evidentemente per istruire i barbari, probabilmente, o le persone ignoranti ma che riflette dei fatti veri accaduti durante l'Impero, ci racconta che Marco Aurelio andando a cena da un amico vide delle colonne di porfido e gli disse: "tu sei un mio amico, non ti posso dire niente, sennò ti dovrei condannare a morte" perché usare il porfido era un delitto di lesa maestà. Il porfido era solo per l'Imperatore.

Allora il colore del porfido e il giallo delle colonne per i contemporanei dell'Arco aveva un significato preciso: erano i colori della città di Roma. Sono niente altro che il giallo-rosso della squadra di calcio della Roma. I colori della squadra, non sono altro che il giallo e il rosso della città di Roma: la città imperiale per eccellenza. Oro e porfido. Ma quando l'Arco è stato costruito si è seguita una tecnica molto curiosa. Vedete che l'Arco ha in alto da questa parte quattro grandi rilievi, quattro altri rilievi sono sulla faccia verso il Colosseo. Al centro c'è una grande iscrizione dedicatoria sulla quale noi ci soffermeremo a lungo, perché c'è una frase curiosissima che getta luce su uno degli avvenimenti più importanti della nostra storia qual è il riconoscimento della religione cristiana. Iscrizione che purtroppo non è giunta a noi in condizioni perfette perché le lettere che voi vedete scolpite erano riempite di lettere di bronzo dorato. Anche lì, nel Medio Evo, qualcuno si è arrampicato e con grande pazienza, ha portato via tutte le lettere di bronzo. Nell'iscrizione, da vicino si vedono benissimo i perni, anzi ci sono ancora alcuni pezzi di bronzo che sono rimasti dentro i buchi: non hanno avuto la possibilità di portarseli via.

Ci sono quindi quattro grandi rilievi, poi ci sono quattro dischi scolpiti con scene varie, altri quattro sono sulla faccia opposta, mentre abbiamo visto sul fianco, ci sono altri due piccoli dischi, uno col sole e uno con la luna. E poi in basso voi notate delle strisce: sotto i dischi ci sono come dei rilievi bassi che sono di uno stile completamente diverso dal restante. E, ancora più in basso, ci sono i piedistalli, i plinti delle colonne che rappresentano delle Vittorie che scrivono su degli scudi dei prigionieri barbari ecc.

Sui fianchi vedete in alto un grande rilievo che rappresenta una scena di battaglia, sui due fianchi, sia su quello che guarda il Celio, sia quello che guarda il Palatino; mentre nell'interno dell'Arco principale ci sono due rilievi che rappresentano: uno l'Imperatore a cavallo il quale riceve l'omaggio di un barbaro inginocchiato, e l'altro l'Imperatore che entra a Roma. Lo vedete accompagnato dalla per-

sonificazione di Roma che si vede a destra. L'Arco, perché si è salvato? Si è salvato per una ragione molto semplice: perché dedicato a Costantino, colui che aveva cessato la grande persecuzione contro i cristiani, aveva riconosciuto la religione, cioè aveva dato la libertà di culto ai cristiani. Non solo, ma era stato colui che, secondo una tradizione, aveva donato al Papa la città. Tradizione che poi fu riconosciuta falsa, nel Rinascimento da Lorenzo Valla, ma che comunque aveva avuto una grandissima importanza nella storia della Chiesa. Ce l'ha avuta veramente.

Nel Medio Evo la figura di Costantino era circondata da un grande alone di rispetto per cui si sono salvati, sia il suo Arco quasi al completo, (a parte le parti in bronzo, a parte gli elementi in bronzo), sia la grande statua di Marco Aurelio sul Campidoglio la quale si è salvata solo per una ragione: che nel Medio Evo la si credeva di Costantino. Nel Medio Evo fu chiamata "decus Constantini", mentre rappresenta probabilmente un imperatore del III secolo, cioè del II secolo che è Marco Aurelio. La venerazione per l'Imperatore ha anche salvato una quantità di suoi ritratti; ci sono degli imperatori che hanno subito una sorta di condanna, di "damnatio memoriae", i ritratti sono completamente scomparsi, mentre di Costantino è rimasto molto.

Quanto all'Arco, che era famosissimo (diapositiva): di queste due scene all'interno ci sono infinite copie a disegno di artisti rinascimentali, sia italiani che stranieri. L'Arco di Costantino è stato una delle scuole per i pittori e per gli scultori - ci sono infiniti disegni che sono stati ripresi da questi rilievi grandi. Quando però si è incominciato a studiare, quando l'archeologia moderna, più scientifica, ha cominciato a studiarlo, ci si è accorti che l'Arco è un elemento che è fatto di elementi composti. Per di più si è scoperto che i due rilievi all'interno, che abbiamo adesso visto, e i due rilievi anche sui fianchi, formano in realtà un unico grande rilievo con uno stile eseguito secondo uno stile che è quello dell'epoca di Traiano. Quindi è una cosa della prima metà del II secolo.

Poi si è scoperto (diapositiva): vedete questo è traiano vedete qui il fregio in alto (hanno fatto dei calchi) è tutto continuo, è un unico pezzo, due all'interno e due qui. Poi si è scoperto che gli otto rilievi rettangolari (e questo lo vedremo meglio nella prossima conversazione) gli otto rilievi rettangolari appartengono invece a un monumento molto posteriore, della seconda metà del VI secolo. Monumento che in origine era molto più vasto e comprendeva anche quei rilievi che oggi si conservano nel Palazzo del Conservatori a Roma e si è anche scoperti che gli otto clipei rotondi sono dell'epoca del successore di Traiano: cioè di Elio Adriano. Cosa è successo? Che in tutti questi rilievi la testa dell'Imperatore originario è stata tolta ed è stata sostituita con quella di Costantino. Vedremo i dettagli meglio la prossima volta. Quali interpretazioni sono state date? Quella più diffusa è "e beh, certo, con Costantino comincia il Medio Evo, arrivano i cristiani e nessuno sa più scolpire"; questa è una interpretazione ancora molto diffusa. La troviamo perfino in un romanzo di Evelyn Waugh che poi fra l'altro è uno scrittore molto colto. C'è S. Elena che dice a Costantino: "ma che stai a perdere tempo chiamando questi cattivi scultori che ci sono qui! prendi dei monumenti antichi".

Poi altri hanno detto invece che la maestranza scultorea dell'epoca non solo era bassissima ma che addirittura doveva ricorrere all'importazione di scultori del Medio Oriente. Berenson, Bernard Berenson diceva: "sì, è roba della decadenza, hanno fatto un pasticcio di varie epoche, hanno sostituito le teste, perché non sapevano più scolpire".

Nulla è più lontano dalla realtà. L'Arco di Costantino in effetti appartiene ad un periodo in cui il simbolo prende il sopravvento rispetto alla rappresentazione del reale. E vedremo nella prossima conversazione cosa vuol dire questo simbolismo. Vuol dire semplicemente questo: che l'Imperatore, il quale conquista Roma nella battaglia di Ponte Milvio, il 28 ottobre 312, esattamente sei anni dopo la presa di potere del suo rivale Massenzio, l'Imperatore viene ad essere paragonato con i grandi Imperatori del passato.

La storia romana ormai è Storia, la gente ormai distingue fra governi buoni e governi cattivi e vedeva il momento aureo dell'Impero nella dinastia degli Antonini e precisamente in Traiano, in Adriano e in Marco Aurelio. Quindi l'Imperatore aveva fatto togliere dei rilievi da monumenti di Traiano, di Adriano e di Marco Aurelio, sostituendo i ritratti di quegli Imperatori con la propria testa, proprio perché Costantino è il nuovo Traiano, il nuovo Adriano, il nuovo Marco Aurelio. Questa interpretazione non è campata in aria, perché molto spesso nei panegirici di Costantino e di altri Imperatori questi personaggi vengono proprio paragonati a Marco Aurelio, Adriano e Traiano. Manca un quarto imperatore dell'Arco: Augusto, che aveva fondato l'impero, perché? Perché io sono sicuro che la quadriga che stava sulla vetta dell'Arco era stata rubata, era stata presa ad un Arco di Augusto. Ma la gente si rendeva conto di questa sostituzione? Io credo di sì; perché i Romani erano attaccatissimi ai loro monumenti e li conoscevano alla perfezione. Io sono certo che dovevano esistere delle guide di Roma, che sono andate perse durante il Medio Evo, ma noi sappiamo che i Romani (ancora ne parla Procopio nel VI secolo, lo storico Procopio, storico costantinopolitano), facevano del tutto per conservare questa città che nel VI secolo andava cascando a pezzi; conoscevano i loro monumenti. È un altro elemento della cultura romana che è passata, attraverso Costantinopoli, alla Russia. I Russi conoscono benissimo i loro monumenti del passato molto più di noi. Una delle ferite più gravi che l'invasione tedesca ha provocato alla Russia fra il '41 e il '44, quando i tedeschi hanno cominciato ad andarsene via, è stata la devastazione dei palazzi degli Zar accanto a Lenigrado, - la vecchia capitale Pietroburgo -. Io ho sentito moltissima gente la quale deplorava più la devastazione di Tsarskoye Selo, di Gatchina o di Peterhof che non i 600.000 morti che c'erano stati durante l'assedio di Lenigrado. Perché il culto del passato è vivissimo nella società a sfondo ortodossa e poi comunista, come lo era nella società romana. Quindi i Romani, vedendo quei rilievi, dovevano assolutamente sapere da quale monumento provenivano e quindi individuavano il rapporto simbolico fra Costantino e il testo del passato da cui la cosa era stata presa.

Continueremo domani.

* Non è stato possibile ritrovare le diapositive illustrative del testo. La trascrizione è della dott.ssa Anna Cesati.