



IL PRIMATO

ARTISTICO ITALIANO

ROMA MILANO NAPOLI

PVBBLLICAZIONE MENSILE

DIR. NE E AMM. NE MILANO - VIA PALAZZO REALE 7 - TEL. 80-12

PREZZO L. 3.-

SOMMARIO DEL PRESENTE FASCICOLO:

- Copertina - APOLLO ETRUSCO (la più recente scoperta negli scavi di Vejo).
- IGINO TORRI: Il Sottosegretariato per le Belle Arti - La Musica.
- ALBERTO SAVINIO: Osservatorio.
- FRIO DA PISA: La farmacia di Matteo Palmieri.
- EMILIO CECCHI: Paesi.
- CARLO ALBIZZATI: I ritrovamenti di Vejo.
- ANTONIO LEGA: Arrigo Pedrollo.
- DARIO NICCODEMI: Perché non venne. (Commedia in un atto).
- IVO SANESI: Mascagni e la sua opera nuova.
- GIORGIO DE CHIRICO: Le scuole di Pittura presso gli antichi.
- L'immagine di Dante.
- C. E. OPPO: Alcune pitture di A. Spadini.
- I bozzetti del Bernini a Siena.
- V. P.: La scena muta. - Sinfonia visionata.
- La pagina della Moda.
- ENRICO SOMARÉ: Le arti figurative e la critica. Siena - Portabandiera in ferro battuto.
- B. MARIOLO: La seduta drammatica al Parlamento Subalpino (Marzo 1852).
- CRONACHE D'ARTE - di G. PODRECCA (Musica e teatro lirico) di E. SOMARÉ: (Pittura) di M. BONTEMPELLI: (Teatro di prosa).
- "Il Martirio di S. Sebastiano" del Pollaiuolo - (colloptia).
- Pollaiuolo o Antonio Benci, n. 1429 m. 1498 fu in Firenze pittore e scultore, fra i primi a studiar anatomia sui cadaveri dando grandissimo progresso all'arte. Il S. Sebastiano del quale riproduciamo il mirabile particolare è a Londra. Come scultore, lavorò col Ghiberti alle porte di bronzo del bel S. Giovanni e col fratello Piero il Sepolcro di Sisto IV in Vaticano.*
- "Alto Boite" di M. BETTINELLI (tricromia).
- DECORAZIONI - Parte di un'ara di A. VITTORIA Museo Archeologico di Venezia - Testa di antefissa in un tempio - Falerii Veteres - Villa di Papa Giulio - Roma.
- Illustrazioni e fregi di B. ANGOLETTA.



LE SCUOLE DI PITTURA PRESSO GLI ANTICHI

Viviamo, in fatto d'arte, in un mondo di anarchia e di indisciplina. Nessuno per correggere, nessuno per giudicare, nessuno per consigliare, nessuno per insegnare, nessuno per dettare una legge, stabilire un principio. L'opera mediocre non corre più i rischi che correva anticamente, poichè, essendosi spenta, nei pittori d'oggi, la vera passione, lo stesso fenomeno, per riflesso, s'è ripetuto nel pubblico; onde esso pubblico più non s'entusiasma per nulla di ciò che è pittura, non esalta con la lode, nè inveisce col biasimo.

I recenti entusiasmi che animarono i giovani durante la genesi dei nuovi sistemi, non erano veri e propri entusiasmi per l'arte, ma bensì agitazioni dovute a collettivismi. Tali agitazioni facevano parte di tutto uno stato speciale della moderna psiche, basato sul movimento ed il divertimento. A tale stato non poco contribuirono i multiformi progressi della scienza ed il perfezionamento dei mezzi di locomozione che permettono rapidi spostamenti e rendono continuo il contatto tra città e città, paese e paese, popolo e popolo. Detti entusiasmi, ripeto, non riguardano l'imo fondo dell'arte. L'affannosa gara sorta tra i predetti giovani, il fervore che li istigava a sorpassarsi l'un l'altro, avevano per sola meta l'originalità e la conseguente personalità, la ambizione di farsi un nome, ambizione resa facilmente appagabile ai giorni nostri mercè l'allagante sviluppo della stampa, specie nelle sue forme effimere e superficiali come: opuscoli, giornali, riviste, ecc. Non uno di tali giovani era mosso dal desiderio di fare meglio del prossimo, e questo specialmente pel fatto che in quanto mestiere, in quanto possessione in profondità della complicata scienza pittorica, erano tutti sullo stesso livello. L'emulazione in ciò che riguarda il reale valore pittorico, esige l'esistenza di maestri; questa era la forza degli antichi. Oggi maestri non ce ne sono; se tra la schiera degli scalmanati uno emergeva riuscendo a smerciare più degli altri, riuscendo più degli altri a divulgare il suo nome, riuscendo a interessare o intenerire o solleticare la vena lirica di qualche scrittore d'arte, ciò non accadeva mai pel fatto che le sue opere fossero plasticamente superiori a quelle degli altri ma, a procacciargli il successo intervenivano principalmente fattori come: scoperta di sistemi nuovi, o plagio e sfruttamento di sistemi già scoperti da altri ma rimasti oscuri per combinazione di circostanze, oppure intervento nella sua attività artistica e commerciale di persone che per interesse o vanagloria lo aiutavano col senno e colla borsa; s'intende, tra parentesi, che l'emergente, il più delle volte, possedeva alcune piccole qualità di cui gli altri erano sprovvisti, come talento, gusto, astuzia, sensibilità, ecc. Il genio non interveniva mai. Il genio non può intervenire che sul piano della grande arte; solo là dove la costruzione plastica emerge nelle masse delle sue forme, ripulita da ogni sensualità di collettivismo, immobile nel suo aspetto, controllabile in ogni suo lato. Solo allora appare la metafisica dell'arte. L'opera geniale, nata dallo sforzo progressivo, umana, reale, si trova nello stesso tempo sopra i limiti invisibili delle cose eterne. Pertanto, giustamente osserva Schopenhauer essere l'artista di solo talento uno che raggiunge un bersaglio

apparente a tutti ma che pochi possono raggiungere, mentre che l'artista geniale uno che raggiunge un bersaglio che nessuno vede.

La mancanza di maestri, come dissi già, ha tolto ai pittori d'oggi il grande entusiasmo per la propria opera; ripenso alle parole di Domenico Veneziano nella lettera che scrisse a Piero de' Medici esprimendogli la sua ammirazione per Fra Filippo Lippi e Fra Angelico: « *Se tu sapessi, diceva infine, el desiderio che ho di fare anch'io qualche famoso lavoro!* ».

In quei tempi il maestro formava il discepolo, ma anche i discepoli collaboravano non poco al progresso del maestro; non alludo con ciò all'aiuto materiale che gli allievi porgevano in molti casi al maestro, ma all'aiuto morale. Oggi, benchè vi siano tanti gruppi e tante sette, gli artisti sono tutti terribilmente isolati; nessuno può aiutare il suo vicino, e nessuno può chiedere aiuto, poichè nessuno è sicuro di quello che fa e di quello che vuole e tutti versano in grande miseria.

Presso i pittori antichi la scuola del maestro era una vera famiglia. Tali scuole avevano diversi gradi secondo il valore del maestro che insegnava; in tutti però c'era lo stesso spirito di intimità e di solidarietà, lo stesso ardore da parte del maestro di insegnare e da parte dell'allievo di imparare.

Alcune scuole d'ordine inferiore erano semplici botteghe ove lavorava insegnando un dipintore di immagini sacre. Il giovane desideroso d'imparare l'arte entrava, spesso in piena fanciullezza, in tali scuole, per imparare i *prima rudimenta* ed i principali segreti del mestiere. Va notato però che i principi ed i segreti insegnati dai pittori di secondo ordine erano i medesimi anche nelle scuole dei maestri, quindi non si correva il rischio di seguire false strade, nè a ciascuno era lecito lavorare a vanvera come si usa ai giorni nostri. In queste scuole per principianti si entrava presto e si usciva anche presto; l'allievo desiderava imparare entro il più breve tempo possibile le prime leggi del mestiere onde potere poi perfezionarsi sotto la guida dei grandi maestri. Cominciava a studiare con attenzione il modo di macinare i colori (tale modo variava secondo le scuole ed i maestri ed ogni scuola custodiva gelosamente il suo segreto), stendere secondo tutte le regole dell'arte il gesso sulle tavole, o il fresco umido sopra lo spazio dei grandi muri, calcarvi velocemente ed esattamente i cartoni ove il disegno delle immagini era di prima rigorosamente fissato. Acquistate queste prime conoscenze, l'allievo cercava maestri più sapienti e spesso era il pittore-pedagogo che sul primo ispirava al suo giovane allievo il desiderio degli orizzonti sconosciuti che la sua età avanzata o il suo talento modesto gli permettevano solo d'intravedere. Spesso lo esortava a cercarsi maestri migliori e tanto faceva senza alcun spirito di recriminazione, chè anzitutto pel suo giovane discepolo egli era un amico e quasi un padre.

Uscito dalla scuola dei primi insegnamenti, principiava per il pittore-fanciullo il periodo veramente fecondo della sua formazione. Andava errando da città in città, da studio in istudio. Un po' ovunque portava la curiosità e l'entusiasmo della sua giovi-

IL PRIMATO

nezza; stava sempre in agguato per iscoprire i segreti dei maestri più rinomati onde poterli seguire da presso. Così, a venti anni, un pittore possedeva già un mestiere importante, aveva la via tracciata, conosceva i segreti dell'arte, non gli restava più che proseguire. Malgrado la sua giovane età poteva iscriversi nei registri di una corporazione, onorarsi del titolo di pittore, aprire a sua volta una scuola.

Il fatto di cominciare assai presto lo studio della pittura fece sì che oggi ci stupisce l'importanza e la vastità dell'opera di alcuni pittori antichi, morti relativamente giovani. Si pensi che il Perugino entrò nella scuola d'un maestro a nove anni e Andrea del Sarto a sette; non pare strano allora che alcuni artisti come Mantegna, Michel-Angiolo, Raffaello, Leonardo, siano stati dei maestri a venti anni.

Entrando nella scuola, prima di passare al grado di discepolo, vi si rimaneva per un certo periodo preparatorio che finiva allorché si era in grado di rendere al maestro qualche servizio notevole. In certe scuole il periodo di istruzione vera e propria era di anni sette; in altre era più lungo. È facile immaginarsi quanta affinità spirituale e quanta sincera amicizia nascesse tra maestri e discepoli, spesso quando i primi scoprivano nei secondi talento e genialità. I Componenti della scuola sentivano che erano i custodi d'un che di sacro: il segreto dell'arte; quel segreto che andava dalla macerazione dei colori e dalla filtrazione delle resine alla complicata e dura tecnica della pittura. Il maestro amava i suoi discepoli come figli e come fratelli; sapeva che mercé loro le sue fatiche non sarebbero andate perdute. A Bologna il Francia notava con queste parole la partenza d'un suo discepolo: « 1495 — 4 aprile — Partenza del mio caro Timoteo Viti — Che Dio lo colmi di doni e di favori ». Nel *Libro di ricordi* del pittore fiorentino Neri de' Bicci si trova scritto come egli abbia accolto gratuitamente nella sua scuola il figlio di una vedova che non poteva pagare la retribuzione necessaria. Nelle scuole dell'Umbria l'allievo non retribuiva il maestro, solo s'impegnava (come risulta da un contratto stipulato nel dicembre del 1441 e che regola le condizioni sotto le quali un certo Domenico Cecchi Baldi entrava nello studio del celebre Ottaviano Nelli) a consumare i suoi pasti presso il maestro, ad avere una continua preoccupazione di studiare l'arte del dipingere, e a servire il maestro ed obbedire ai suoi ordini *in rebus licitis et honestis*. Pochi obblighi insomma da parte dell'allievo; da parte del maestro invece gli obblighi eran maggiori: Non solo egli s'impegnava d'insegnare meglio che poteva l'arte della pittura, ma s'impegnava anche a sorvegliare continuamente il suo allievo, a nutrirlo, a calzarlo ed a vestirlo. Durante tutto il tempo della sua permanenza nello studio doveva provvedere alle sue spese e pigliarlo seco quando si recava in altre città. Dallo stato di allievo il giovane pittore passava a quello di aiuto o *garzone*; tale vocabolo, in quell'epoca, non conteneva alcun senso sfavorevole. Lo si trova spesso negli scritti del Vasari. Così egli rammenta con parole di lode il suo *garzone* Cungi del Borgo; lo condusse seco in quasi tutti i suoi viaggi e lo ebbe come principale collaboratore nei molti lavori che eseguì a Venezia.

Tutti i grandi artisti ebbero numerosi discepoli per aiutarli nella loro opera. Bernardino Pinturicchio, lo Spagna, Raffaello, Giannicola Mauni, Melangio da Montefalco furono i *garzoni* del Perugino. Ciascuno di questi pittori, a sua volta, ne adunava

altri. Lo Spagna era circondato da una vera famiglia di onesti artefici che copirono di pitture tutte le chiese de' dintorni di Spoleto. Pinturicchio, pare ne abbia impiegati un numero anche maggiore negli affreschi degli *Appartamenti Borgia*, aperti al pubblico nel 1900; sembra che solo una parte di tali affreschi debbasi attribuire al maestro. Ma l'Umbria fu il paese ove la solidarietà artistica e l'amore reciproco tra maestri e discepoli furono maggiormente coltivati. Fra tutti gli artisti del XV secolo, nessuno ebbe, come il Perugino, un sì gran numero di discepoli devoti al culto del maestro ed alla scrupolosa osservazione dei suoi insegnamenti e ben lo provò il Sanzio che in due suoi capolavori: *La Trasfigurazione* ed *Il Matrimonio della Vergine* seguì così da presso le orme del maestro onde il secondo sembra essere quasi una copia di quel *Matrimonio*, che il Perugino dipinse per la cattedrale di Perugia, e che oggi trovasi nel museo di Caen.

Nei tempi moderni la tradizione della scuola antica si protrasse fino a David ed a Ingres.

Pare che anche Courbet si sia servito di allievi per aiutarlo, specie negli ultimi anni della sua vita quando, travagliato da una malattia di fegato ed oppresso dai dispiaceri che gli causavano i fatti politici della Comune e l'invidia di alcuni colleghi come il Meissonier, egli non poteva più lavorare con la sicurezza e l'ardore di prima. Fu infatti la collaborazione di tre pittori: Marcello Ordinaire, Cherubino Pata ed un certo Cornu, che permise al maestro di Ornans di intensificare, poco tempo ancora prima di morire, la sua produzione artistica.

Potremo oggi, coll'andamento che ha preso la pittura, tornare al culto delle scuole? A me sembra cosa ben difficile. Certo non è nelle differenti accademie del regno che rinascerebbe lo spirito delle scuole antiche e ciò per diverse ragioni: anzitutto, come dissi già, perchè mancano i *maestri*, e poi perchè il metodo dell'insegnamento è pessimo o, per essere più precisi, non esiste. Il pittore stipendiato dal governo per insegnare in un'accademia si limita a fare un rapido giro, un paio di volte la settimana, a traverso i cavalletti degli allievi, dando qualche vago consiglio, distribuendo alcune dubbie correzioni. In tal modo l'allievo, dall'insegnante, non può imparare nulla ed è lo stesso come se lavorasse solo. È da notarsi pure che nelle accademie oggi i maestri non hanno nessuna autorità; anche se possedessero un mestiere vero e proprio e se fossero degli artisti completi non potrebbero imporre nessun metodo e nessuna disciplina di lavoro poichè nella gioventù artistica, sono ormai radicati certi principi di anarchia e d'indipendenza che impediscono qualsiasi prevalenza di dottrina.

Meglio sarebbe che dei pittori seri e coscienti del proprio valore, giunti a un buon punto di maturità e di mestiere, riunissero un certo numero di giovani disposti a seguirli ciecamente ed a lavorare disinteressatamente seco loro, senza prestare ascolto ai rumori di fuori; bisognerebbe che questi seguaci fossero profondamente convinti del valore del maestro. Si potrebbe così, a poco a poco, far sorgere una pittura su basi solide che sarebbe ottimo correttivo alla scemenza universale. L'Italia, forse, è il paese più adatto per tale principio, chè la scemenza della nostra pittura moderna è più alla superficie che nel fondo.

Vedremo chi darà il buon esempio.