

Il senso architettonico nella pittura antica

Tra i molti sensi smarriti presso i pittori moderni bisogna pur noverare il senso architettonico. La costruzione accompagnante la figura umana, sola o in gruppo, l'episodio di vita e il dramma storico, fu una grande preoccupazione per gli antichi che vi si applicarono con spirito amoroso e severo, studiando e perfezionando le leggi della prospettiva.

Il senso architettonico nelle manifestazioni intellettuali dell'uomo rimonta nei secoli a epoche remote. Già presso i Greci era grande il culto per l'architettura e la disposizione dei luoghi ove dovevano riunirsi poeti, filosofi, oratori, guerrieri, politici, ed in genere individui le di cui possibilità intellettuali sorpassavano quelle degli uomini comuni.

I Greci prediligevano il portico, ove si poteva passeggiare discutendo e filosofando, al riparo dalla pioggia e dai raggi potenti del sole attico e, nello stesso tempo, godere lo spettacolo che offrivano le linee armoniose dei monti, le groppe dell'Imete digradanti verso il mare, che in fondo s'apriva nel golfo del Falero.



Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggior valore metafisico, poiché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda. L'architettura completa la natura. Fu questo un progresso dell'intelletto umano nel campo delle scoperte metafisiche.

Il poeta primitivo, Omero per esempio, che canta lo spazio infinito, il mare altisonante e gli abissi del cielo fecondo di numi, e le foreste e le grandi terre libere non ancora geometrizzate dai costruttori, quel poeta, dico, è meno avanti, come profondità lirica, del tragico che, sopra un palco limitato e chiuso, muove le poche persone d'una tragedia, intorno alle quali, serrate dalle linee delle costruzioni, quelle stesse immagini che, libere, cantò il poeta primitivo, sorgono con maggiore profondità e con più sorprendente lirismo.



Nei pittori primitivi il senso architettonico si manifesta palesemente. Le figure sovente appaiono inquadrare da porte e finestre, sormontate da archi e volte. In questo essi erano anche aiutati dal fatto che i santi che rappresentavano li concepivano quasi sempre nella solennità dei loro momenti d'estasi o di preghiera entro i tempi o presso le abitazioni umane.

Lo spirito cristiano è molto più prossimo di quello pagano al senso costruttivo ed architettonico, specialmente per il fatto che detto spirito cristiano rifugge quasi sempre dalla vasta poesia della natura nel suo aspetto mutante ed eterno e, seguendo la linea dello spirito semitico, si innalza alle gioie arcane del misticismo e della metafisica entro ambienti spogli e geometrici ove più facilmente, che nella libera natura, nasce e si sviluppa il senso architettonico. La natura stessa è vista dal pittore antico con occhio di architetto e di costruttore. Il cielo lo vede simile alla cupola ed alla volta, e della cupola e della volta sente in esso la solidità. Come accade nella vita dell'uomo che le immagini primitive, le sensazioni dell'infanzia divengono poi con l'andare degli anni pensieri profondi, così le prime

immagini degli artefici primitivi, solidamente architettoniche e scultorie, svilupparonsi nei pittori che vennero dopo, in quel magnifico senso di solidità e di equilibrio che caratterizza così severamente la grande pittura italiana. — Gli orizzonti chiari che il Perugino da fanciullo vide aprirsi davanti a lui dietro le case scure e i colli di Muiano, la solida magnificenza di quei cieli racchiuse più tardi, giunto nella piena maturità della sua arte, tra gli archi delle volte che sorgono dietro il suo San Sebastiano dardeggiato, fidiacamente metafisico, ed anche in quel tritico della chiesa Santa Maddalena dei Pazzi, ove pure le volte sprofondano nell'infinito e compenetrano il cielo alto e lontano che sovrasta il deserto paesaggio umbro, ove svolgesi la tragedia della Crocifissione.

Pure in Giotto il senso architettonico raggiunge alti spazi metafisici. Tutte le aperture (porte, arcate, finestre) che accompagnano le sue figure lasciano presentire il mistero cosmico. Il quadrato di cielo limitato dalle linee di una finestra è un secondo dramma che s'incestra in quello figurato dalle persone. Infatti più d'una domanda turbante vien fatto di porsi quando l'occhio incontra quelle superfici blu o verdastre, chiuse dalle linee della pietra geometrizzata: — *che cosa ci sarà da quella parte?... Quel cielo sovrasta forse un mare deserto, o una città popolosa? Oppure si stende esso sulla grande natura libera ed inquieta, i monti selvosi, le vallate oscure, le pianure solcate da fiumi?...* E le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti, e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avvolge gli uomini e li costringe entro le sue spirali, ove passato e futuro si confondono, ove gli enigmi dell'esistenza, santificati dal soffio dell'arte, svestono l'aspetto ingrovigliato e pauroso che fuori dell'arte l'uomo s'immagina, per rivestire l'apparenza eterna, tranquilla e consolante, della costruzione geniale.

•

Tra i francesi Nicola Poussin e Claude Lorrain sono quelli che, più profondamente d'ogni altro, hanno sentito il senso architettonico. In Poussin questo senso è talmente insito che anche nei semplici paesaggi palesa sempre il suo spirito potentemente costruttore; così che gli alberi, le piante, i monti, gli orizzonti, si estendono, si sovrappongono, si sostengono e si completano a vicenda, fusi e completati nello stesso tempo dall'aria circostante; come avviene per le diverse parti d'un edificio che, mentre concorrendo l'una con l'altra, elevano la mole della costruzione, sono loro stesse strette e completate dalle linee delle costruzioni circostanti, delle strade e delle piazze che sono loro vicino. In alcuni quadri come nel *Ratto delle Sabine*, Poussin ha raggiunto il massimo grado di equilibrio e di potenza architettonica. In questa geniale composizione i corpi, simili a statue, s'incestrano e paiono sposare i cubi di pietra, sorgono, come cariatidi, a sostegno degli angoli; malgrado il movimento della lotta, i corpi hanno quel divino senso di stabilità e d'immobilità senza il quale un'opera non giunge mai alla grande arte. Pure in un altro quadro del Louvre: *I ciechi di Gerico*, vi sono le figure del primo piano, il Cristo che tocca gli occhi ai ciechi inginocchiati, che sembra come un prolungamento delle architetture che con serenità e solidità puramente bibliche si estendono in masse regolari, armoniose ed equilibrate, fino all'orizzonte lontano e chiaro.

Un magnifico esempio di natura metafisicizzata dalla costruzione architetto-

nica ci offre un'altro quadro del maestro franco-romano: « *Teseo che trova la spada di suo padre* »; quivi l'uomo viene in seconda linea ed è la natura idilliaca, gli alberi frondosi, le acque, i monti ed il cielo alto e terribilmente sereno, che acquistano aspetti di sorprendente stabilità e lontananza nell'abbraccio delle volte e degli archi, nell'inquadratura delle colonne e delle costruzioni fuggenti secondo le leggi immutabili ed esatte della divina prospettiva. Quando in Poussin manca la rappresentazione architettonica, o trovasi sopra un piano secondario, come in quei paesaggi del museo del Prado, a Madrid, allora sono gli alberi che acquistano aspetto di costruzioni, d'impalcature, di scheletri e di anatomie; i tronchi, i rami, studiati come corpi umani, fanno pensare a certi nudi di antichi scultori, a certi membri dalle muscolature perfette; altri nel complicato, ed a volta doloroso groviglio, fanno pensare il verso triste della Commedia dantesca:

Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi

mentre le masse delle fronde, chiaroscurate dalla luce tranquilla, s'ergono con la solennità festosa dei capitelli corintii.

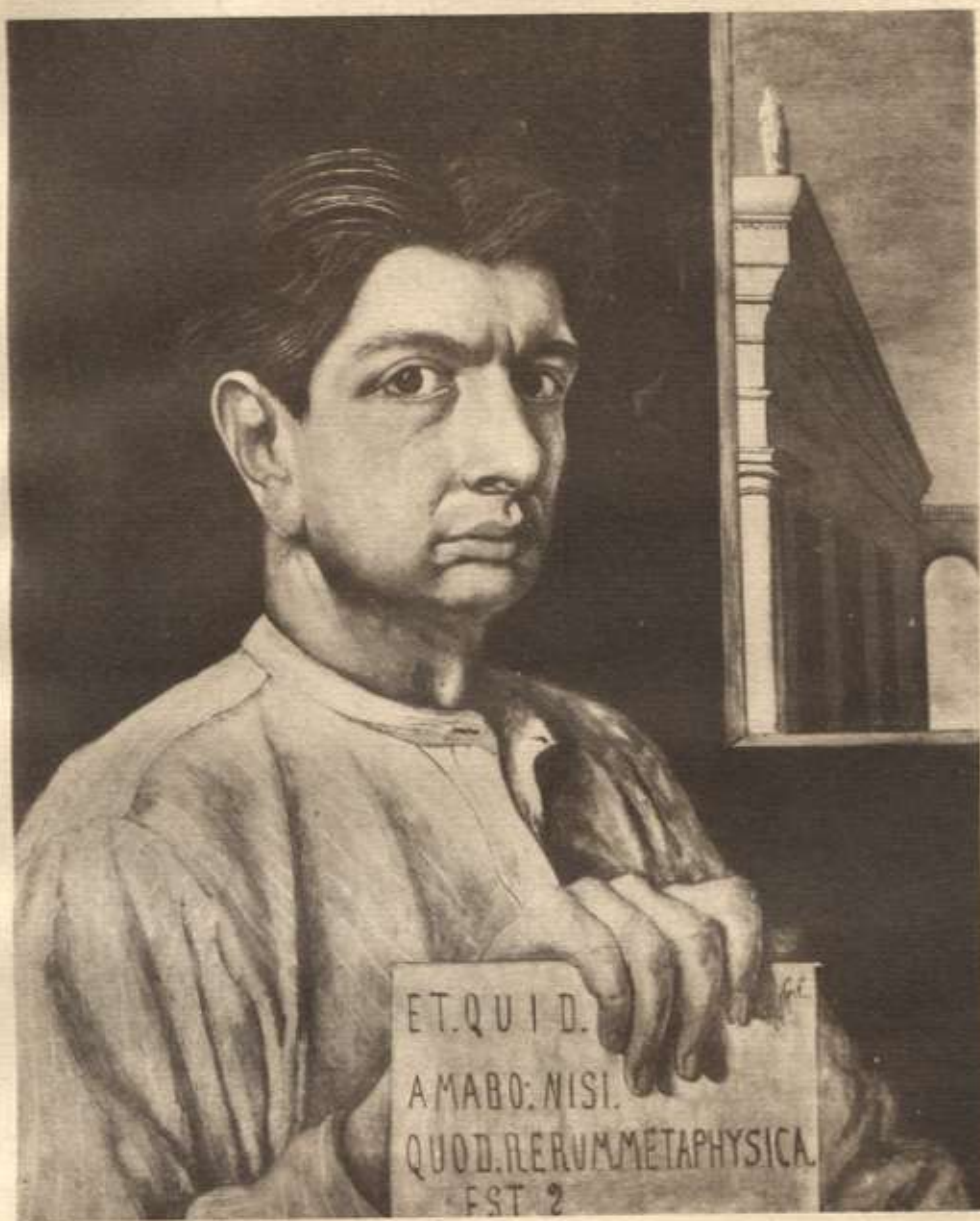
○

Claude Lorrain con le sue costruzioni portuali prelude già alle emozioni del romanticismo. La classica magnificenza dei suoi palazzi sormontati da statue in atteggiamenti pensosi - muse strette nei pepli severi, guerrieri stanchi poggiati sulle aste, — riguardanti con gli occhi di pietra verso il grande mare lontano e cupo sul quale vogano, dirigendosi verso la quiete del porto, i vascelli carichi di armi e di mercanzie, di frutti maturati in lontani paesi. Si pensa ai prenci, filosofi e poeti, abitatori di quei palazzi, e più lontano le torri pesanti, prigioni o fortezze, luoghi di sofferenza e di malinconia.

Egli amava i porti di mare e ne rese nelle architetture tutto il lirismo lontano e triste. Geniale era la disposizione che dava a volte alle sue prospettive così che una fila di colonne, un muraglione, dei portici, mentre con le loro masse nascondono da un lato una parte di vita e di natura che però si lascia vagamente pressentire per via delle antenne sormontate da orifiamme, le vele gonfie o ammosciate, che dietro le costruzioni sorgono, queste, aprendosi da un'altro lato, scoprono un'altra parte di orizzonti lontani e deserti o di terre abitate, dando così al riguardante quel felice brivido di sorpresa e di curiosità che è uno dei segni più veraci della genialità di un'opera d'arte.

(Segue)

Giorgio De Chirico.



AUTORITRATTO

GIORGIO DE CHIRICO



LA SIGNORINA AMATA (1920)

GIORGIO DE CHIRICO

FOTOING IST. S. MICHELE — ROMA

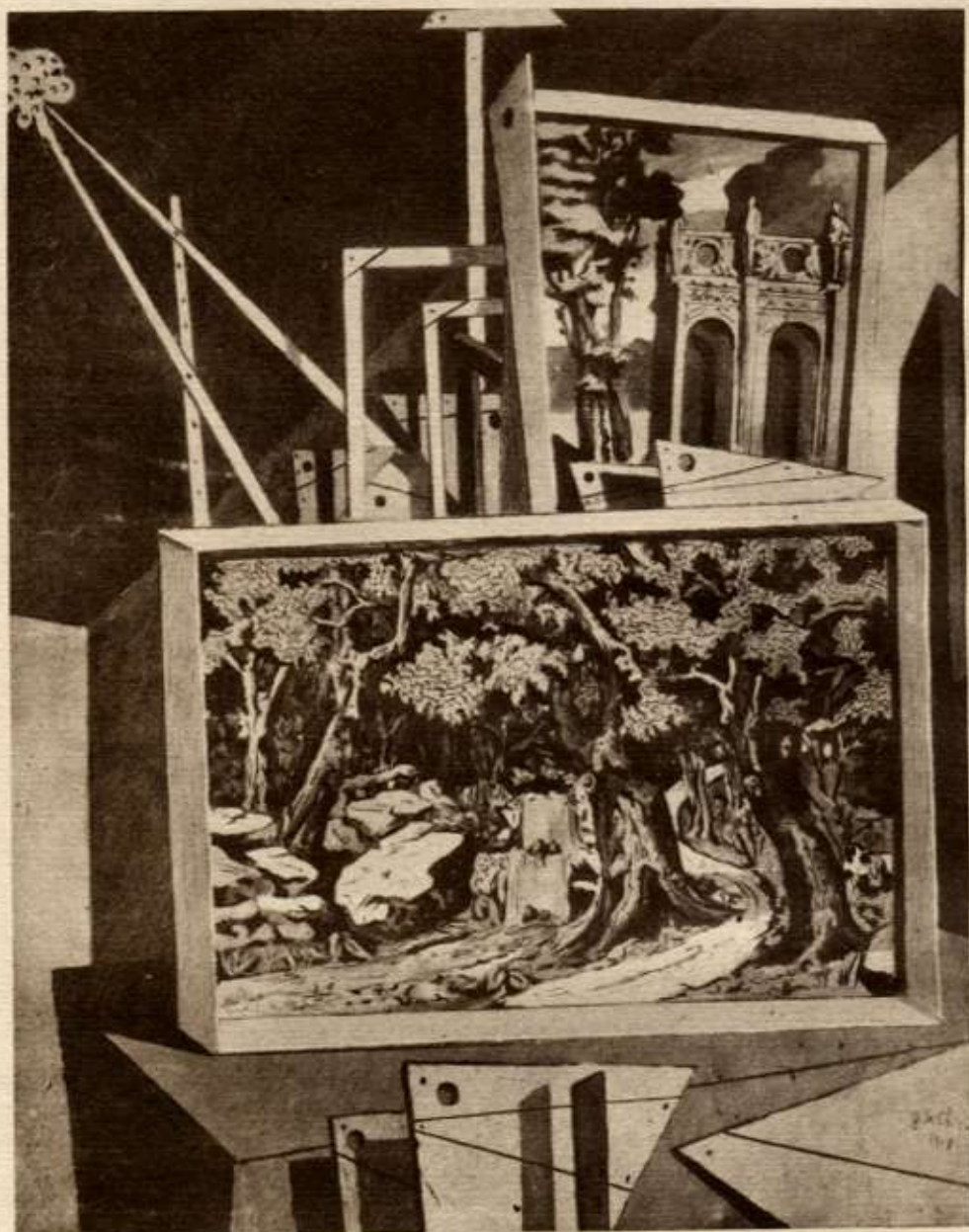


IL CONDOTTIERO (1918)



LA SPOSA FEDELE (1918)

GIORGIO DE CHIRICO



INTERNO METAFISICO (1918)

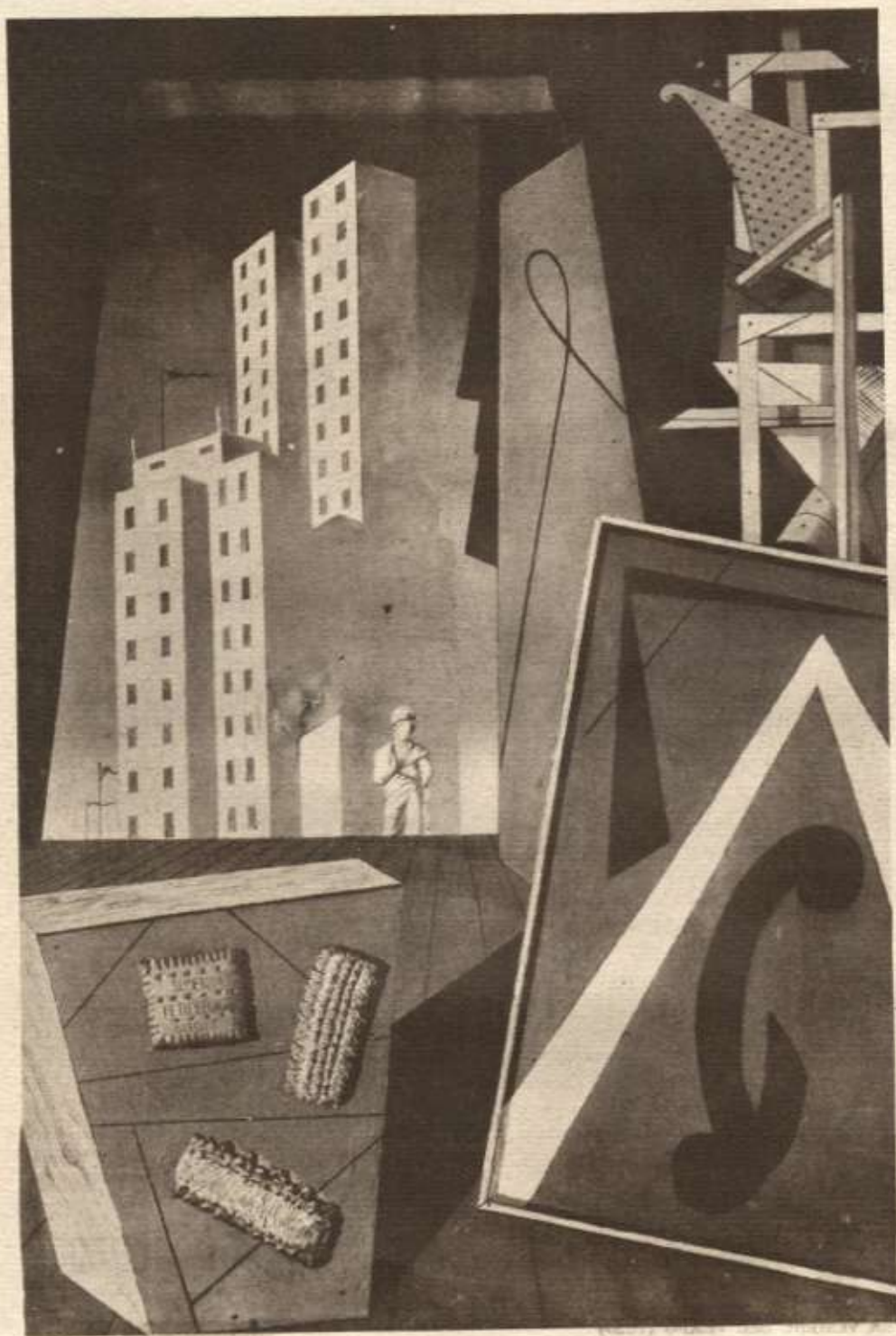
GIORGIO DE CHIRICO

FOTOING. IST. S. MICHELE — ROMA



LA VERGINE DEL TEMPO (1920)

GIORGIO DE CHIRICÒ



NATURA MORTA EVANGELICA (1918)

GIORGIO DE CHIRICO



I PESCI SACRI (1919)

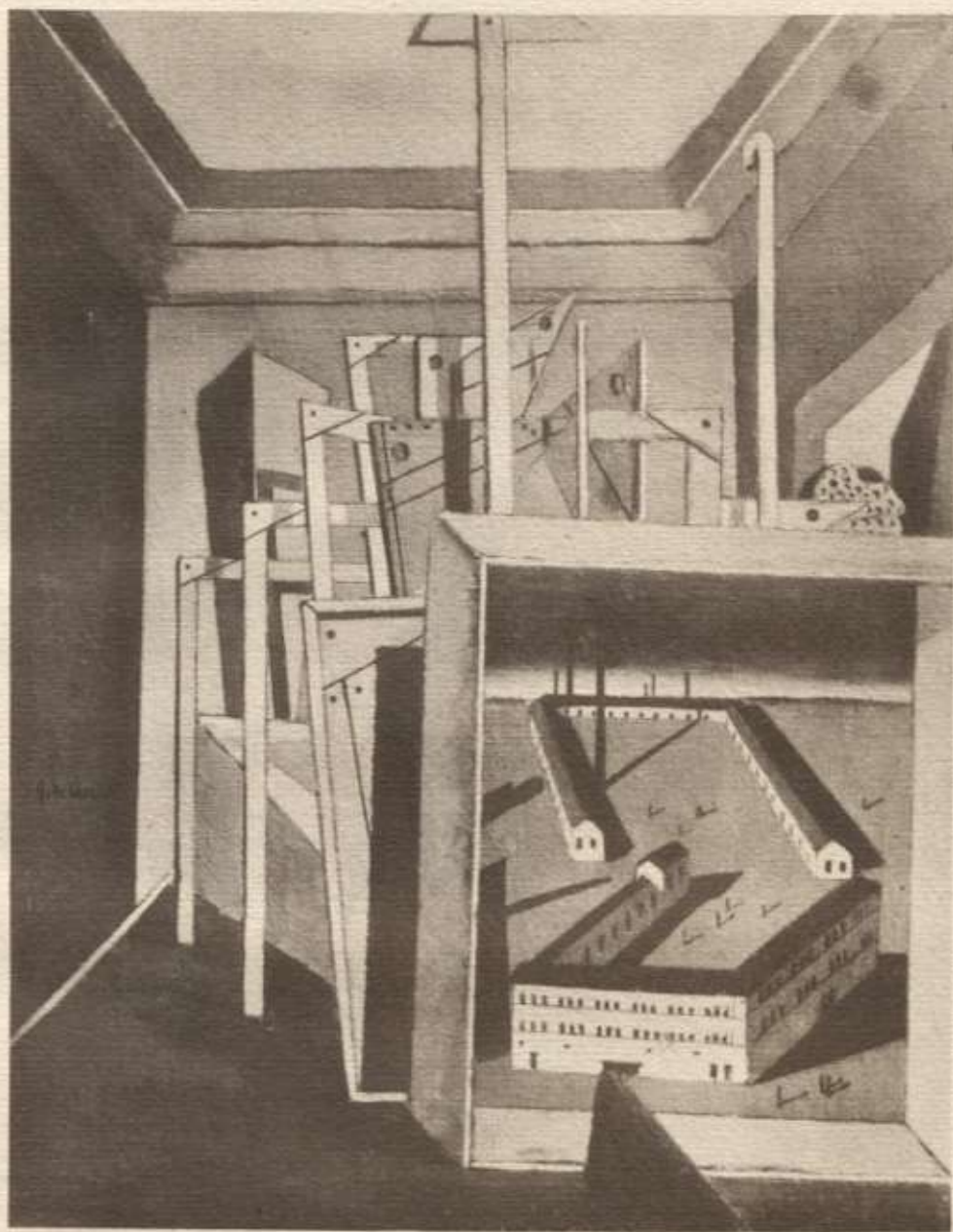
GIORGIO DE CHIRICO

FOTOING. IST. S. MICHELE — ROMA



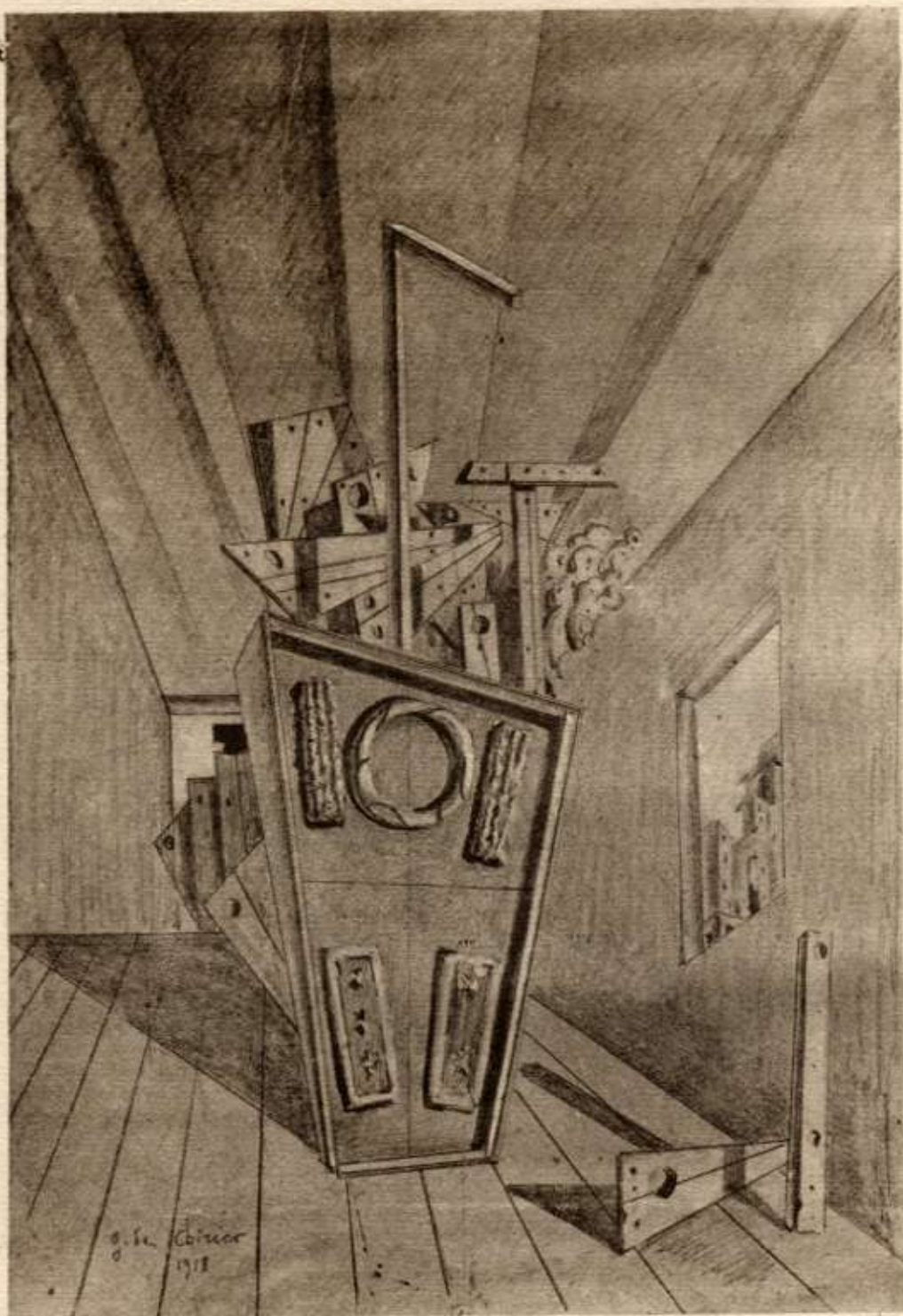
IL FIGLIOL PRODIGO (1920)

GIORGIO DE CHIRICO



INTERNO METAFISICO (1918)

GIORGIO DE CHIRICO



CONSOLAZIONI METAFISICHE (1918)

GIORGIO DE CHIRICO