

gnaliamo ne può favorire molti in questo rinnovato interesse per il santo arcivescovo e la sua opera.

(G. PICASSO)

M. BARASCH, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York University Press New York 1981. Un vol. di pp. 232.

Dopo il suo importante volume *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art* (New York 1976), M. Barasch ha esplorato il terreno in parte ancora poco noto delle teorie sulla luce e i colori nel Rinascimento, in un libro che è già arrivato alla sua seconda edizione.

M. Barasch distingue, nei documenti studiati, due principali concezioni sulla luce e i colori: la prima è *funzionale*, nel senso che nessun valore intrinseco è attribuito alla luce e ai colori, mentre la seconda è *contenutistica*, cioè conferisce alla luce e ai colori un valore significativo ed emozionale particolare. Dalla fine del '300 all'inizio del '600, ambedue queste posizioni — di cui la seconda è stata finora meno studiata — sono rappresentate da diversi teorici. La rassegna di Barasch parte dal padovano Cennino Cennini, il cui *Libro dell'Arte* è considerato come il primo trattato teorico rinascimentale. Cennini non è interessato alle teorie della luce in generale, ma al lato empirico della funzione della luce nella pittura. I colori sono, per lui, le sostanze che il pittore usa, siano esse naturali, cioè non miste, o artificiali. Nella pittura, Cennini utilizza modelli naturali (p. es., un mucchio di pietre per dipingere una montagna) e imitazioni strutturali per rappresentare diversi materiali.

Il trattato *Della pittura* di L. B. Alberti, composto poco dopo il *Libro* di Cennini, sembra rompere con la tradizione medievale di cui Cennini era ancora un esponente. Alberti non era pittore, non era stato educato in una bottega, la sua impostazione era perciò meno empirica e il suo intento era quello di stabilire regole, di trasformare la pittura in una « scienza ». Il suo trattato si compone di tre parti (« circoscrizione », « composizione » e « recitazione de lume ») secondo la tradizionale divisione della retorica in *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. La terza parte del suo libro si occupa della luce e dei colori, separatamente e nella loro interdipendenza. Il concetto di luce in Alberti è chiaramente funzionale, non simbolico, come lo era nel Medioevo. Quanto al colore, esso non ha, in Alberti, quel carattere di pigmento materiale usato dal pittore, il solo ad essere noto a Cennini. Il colore è una sensazione e deve essere messo in rapporto con i quattro elementi. Sono semplici i quattro colori elementari (rosso=fuoco, azzurro=aria, verde=acqua, grigio cenerino=terra) e composti tutti gli altri.

Anche negli scritti di Leonardo da Vinci il problema della luce e dei colori è essenziale, benché non riceva un trattamento unitario nei suoi qua-

derni. Diversi influssi sono rintracciabili nel suo caso, dalla tradizione orale della bottega fiorentina in cui aveva ricevuto la sua formazione fino alle teorie ottiche del tempo, alla *Perspectiva* del Peckham e al neoplatonismo fiorentino, che egli conobbe attraverso il suo amico, il poeta Giovanni Francesco Nesi.

L'interesse di Leonardo è rivolto al problema del chiaroscuro, dell'ombra, di ciò che egli chiama *mezzo* tra luce e oscurità, realtà poderosa, carica anche di valore mitico, perché la natura è, nella concezione leonardesca, il teatro di una lotta tra forze avverse.

La teoria del chiaroscuro e il concetto di « colore accidentale » nella sua teoria dei colori, permettono a M. Barasch di vedere in Leonardo un antenato dell'impressionismo.

Le opere teoriche veneziane appaiono verso la metà del '500, quando a Firenze esse formavano già una tradizione di lunga data e quasi completa. Il primo teorico veneziano è Marcantonio Michiel (*Notizia d'opere di disegno*), seguito da Morati (1545), Pino (1548), Doni (1549) e Biondo (1549). *L'Aretino* di Lodovico Dolce apparve nel 1557, seguito, nel 1565, dal *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori*. Cristoforo Sorte e Marco Boschini appartengono anch'essi alla tradizione veneta cinquecentesca, la quale non costituisce un « sistema », ma una somma eclettica di scritti spesso influenzati dalla scuola fiorentina. I veneziani non sono prescrittivi, essi trascurano il concetto fiorentino di « regola » e mostrano un atteggiamento pragmatico-empirico anziché teorico. Importanti in questo insieme di scritti sono concetti come « tono » o « tinta » e « valore » del colore. La tecnica dei colori ad olio viene più lungamente discussa, in quanto essa è prevalente presso i pittori veneti.

Il capitolo consacrato da M. Barasch a Lomazzo è uno dei più interessanti del suo libro, poiché si occupa della seconda concezione della luce e dei colori, quella simbolica.

I lombardi si manifestano nella teoria dell'arte nelle ultime decadi del '500, per cui subiscono chiaramente l'influsso della Controriforma.

Il *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* (1584) di Giov. Paolo Lomazzo (1538-1600) fa un largo posto a problemi di ordine filosofico e simbolico. La luce è definita da Lomazzo nei termini neoplatonici di Marsilio Ficino, cosa che poco ha da fare coll'empirismo e il « funzionalismo » dei fiorentini e dei veneti. Secondo M. Barasch, la fonte precipua di Lomazzo, che egli pure non cita mai, sarebbe il *De occulta philosophia* di Cornelio Agrippa (I 49; le corrispondenze tra questo passo e Lomazzo, *Tratt.* I, 365 sono state messe in risalto da R. Klein). La concezione della luce in Lomazzo non è funzionale, ma simbolica, con implicazioni astrologiche e teologiche. Quanto al colore, Lomazzo manifesta un profondo interesse per il suo valore emozionale, che è soggettivo e dunque differente dal valore simbolico « oggettivo » di ogni colore (nero=tristezza, bianco=purezza,

rosso=passione, verde=speranza, allegria). Al contrario, il valore soggettivo dei colori è il seguente: i colori scuri producono melanconia, certe loro sfumature la sensazione dell'opulenza, il rosso passione, i colori chiari (oro, giallo, porpureo) grazia e dolcezza, alcune combinazioni (rosa, verde e giallo chiaro) piacere ed allegria, il bianco un'attenzione quasi melanconica (*Tratt.* I, 342 ss.).

Di nuovo la fonte di Lomazzo pare essere Agrippa (I 49). M. Barasch rileva con acume il carattere nuovo e alquanto insolito della sintesi di Lomazzo nel quadro delle teorie artistiche, sebbene corrispondenze tra colori ed emozioni fossero stabilite in vari scritti del tempo, come *Il Mostruosissimo Mastro* di Giovanni de' Rinaldi o il *Libellus de coloribus* di Antonio Tilesio di Cosenza (1529). Un altro problema che aveva ricevuto particolare attenzione da parte dei platonici di Firenze era stato quello della scala dei colori, dibattuto anche da L. B. Alberti. Come ha mostrato A. Chastel, la scala coloristica ficiniana non aveva scopo pratico. Essa ha tuttavia esercitato un influsso occasionale sull'arte (cfr. S. Jayne, *John Coler and Marsilio Ficino*, Oxford 1963). L'influsso di Ficino su Lomazzo non è completamente da scartare. Nel '500, scale di colori vengono elaborate da Simone Porzio (*De coloribus libellus*, Firenze 1548) e da Gerolamo Cardano (*De gemmis et coloribus*, *Opera II*, Lione 1563, pp. 552 ss.). Tra i teorici dell'arte, Lomazzo è nondimeno l'unico a registrare questa teoria (*Tratt.* I, 325), ispirandosi in primo luogo ad Aristotele. Secondo uno schema settenario preso in prestito dall'astrologia, Lomazzo parla di un «Tempio della Pittura», con sette pilastri (Michelangelo, G. Ferrari, Polidoro, Leonardo, Raffaello, Mantegna, Tiziano). Nell'*Idea del Tempio della Pittura* (Milano 1590) esiste un riferimento esplicito al carattere *planetare* dei sette pittori: Michelangelo è saturnino, G. Ferrari è gioviale, Polidoro è marziale, Leonardo è *solare*, ecc., cosa che spiega anche perché Leonardo, che è il *summum* della perfezione artistica, si trova al centro della serie. Segnaliamo qui che Lomazzo si ispira, senza ombra di dubbio, all'*Idea del Teatro* del friulano Giulio Camillo Delminio, di cui ricalca anche il titolo.

Sul terreno della storia delle idee nel tardo Medioevo e nel Rinascimento, M. Barasch si è conquistato un posto particolare, come ha saputo ancora una volta dimostrarci con questo importante libro.

(I. P. CULIANU)

TERESA D'AVILA, *Alle sorgenti dell'acqua viva. Antologia biblica teresiana*, a cura di E. RENAUULT, «Collana teresiana», 2, Ed. O.C.D., Roma 1982. Un vol. di pp. 273.

Teresa de Ahumada, figlia di don Alfonso de Cepeda, figlio di Giovanni Sanchez de Toledo, aveva cambiato il suo nome in Teresa de Jesús. Ventun anni passati in famiglia e ventisei in un

monastero carmelitano avevano preparato l'erede del nobile sangue castigliano e della misteriosa tradizione degli ebrei di Spagna non solo per la riforma del Carmelo ma anche per uno dei magisteri più fascinosi della storia della Chiesa.

È luogo comune parlare della asistematicità della formazione della monaca di Avila e della scarsità degli strumenti a sua disposizione, anche in campo teologico. Ciò vale anzitutto in rapporto con la Scrittura. Chi volesse fare un discorso di esteriorità e pesare la presenza della Bibbia negli scritti della riformatrice del Carmelo con i criteri di oggi, pronuncerebbe forse un giudizio sdegnoso: incidenza statistica scarsa, citazioni quanto mai approssimative, varietà ridottissima. Sarebbe il giudizio più inappropriato che si possa pensare, nonostante i dati di partenza siano effettivamente quelli segnalati.

La parola di Dio è nutrimento di ogni credente; in Teresa questa parola seguì una via meno comune del solito. È la conferma di una verità da sempre nota nella Chiesa: Parola di Dio e Scrittura non coincidono semplicemente; la prima è un assoluto, non così la seconda. Questa è una creatura, di cui Dio si serve come di strumento privilegiato, ma non unico. È possibile perciò che in qualche amico di Dio la presenza materiale della Scrittura sia più sensibile, in altri meno.

Eppure anche in questa prospettiva e con questi limiti la parola di Dio presente nella Scrittura significò per Teresa moltissimo: un desiderio sempre rinnovato e mai soddisfatto, un punto di riferimento familiare, un pascolo in cui la sua anima attingeva ricchezza e pace.

Esistevano già — sia pure non in grande numero — piccoli studi dedicati all'uso della Scrittura presso Santa Teresa. Quest'opera di Padre Emmanuel Renault, carmelitano scalzo francese da lunghi anni in Italia, ha il pregio di presentarci un'antologia di passi teresiani che ci mostrano al vivo quale tipo di familiarità avesse Teresa con la Scrittura. Siccome l'antologia è ampia, possiamo anche farci un'idea dei temi che la Santa collegava ai testi biblici. Anche a questo riguardo dobbiamo constatare le conseguenze dei limiti che Teresa ereditò dal suo tempo (e di cui era spesso consapevole). Ma lei non ha la pretesa di essere «dottore universale», bensì solo di essere testimone della sintesi che Dio ha donato alla sua vita e di cui lei parla con altri, convinta che per molti fratelli e sorelle proprio quella sintesi possa essere utilmente imitata e possa offrire preziosi orientamenti. In questi limiti essa sfrutta tutto quanto sa della Bibbia, con una penetrazione così semplice da fare a meno di ogni ricorso a procedimenti tecnici e così profonda e sicura da lasciare incantati. Non ci dà una teologia biblica organica e completa, ma l'uso che fa della Bibbia è teologicamente esatto e si inquadra in una visione organica del cristianesimo, potenziata dal suo carisma specifico.

L'Introduzione di Padre Renault è ricca di mille avvertimenti che preparano a una proficua lettura dell'antologia.