

Capolavori della Scultura Italiana

In un momento della civiltà medioevale, quando fra le popolazioni d'Europa comincia a stabilizzarsi una certa sicurezza di vita, dopo il periodo di terrore e di disastri accumulatisi ovunque dalla fine dell'Impero Romano d'Occidente al X secolo, si assiste al sorgere di una civiltà nuova, tutta fervore di vita "rinnovata" in ogni sua manifestazione sociale, economica ed artistica.

La scultura romanica, in stretto rapporto col fiorire delle civiltà romanze, sorge verso la fine dell'anno Mille, collegandosi alla romanità ma attraverso i modi plastici di oscuri lapicidi carolingi e longobardi, e si afferma prima come attività corale, espressione collettiva di quel fervore di "riscoperta" artistica cui accennavamo sopra, poi come espressione individuale di artisti con una precisa coscienza di sé e capacità creativa inconfondibile. I primi centri di diffusione in Italia di questo nuovo linguaggio plastico sorgono in Lombardia ed in Emilia. Intorno al 1090 la scuola lombarda offre una testimonianza della propria attività in una serie di capitelli in Sant'Ambrogio a Milano. E a Verona troviamo il capolavoro dell'arte romanica lombarda: sono le formelle delle porte bronzee di San Zeno, probabilmente del XII secolo, il cui esecutore, certo Stefano Lagerino, scolpisce scene bibliche ponendo i personaggi carichi di drammaticità su un fondo vuoto, dal quale emergono nel dinamicismo del gesto fermato con "rapidità folgorante" (vedi la figurina guizzante di Salomé): e la tensione emotiva di ciascuno sottolinea l'intensità del racconto.

Agli inizi del secolo XII e fino al XIII è operante in Lombardia la scuola dei lapicidi comacini, la cui influenza si farà sentire in Toscana e in Emilia. L'opera culminante della scuola comasca è il pulpito di San Giulio d'Orta (1118), dove al senso d'immobile solennità sfingetica delle figure antropomorfe, che si ricollega allo stile ottoniano, si alterna il gusto del simbolo mostruoso caro all'iconografia medioevale.

E in Emilia, dove pure sono presenti opere di derivazione lombarda, come i capitelli del Duomo di Parma, appare in questo periodo la prima personalità artistica. Quel Wiligelmo di oscura origine che, tra il 1099 e il 1106, opera a Modena. Nei rilievi del Duomo, che rappresentano storie della Genesi, la pietra abbandona l'abituale funzione decorativa propria della scultura altomedievale, per assumere un valore autonomo: attraverso le masse larghe e i gesti essenziali, l'artista esprime una realtà drammatica, di condanna e di fatica (vedi Caino morente e il Telamone schiacciato da un peso immane), che riflette la sua concezione di un'umanità dolente. La violenza espressiva di Wiligelmo si placa nella poetica più profonda, intima, delle figure di Benedetto Antelami che lavora a Parma dopo il 1178.

Conoscitore della scultura provenzale, classicamente serena e vibrante d'intensità pittorica, l'Antelami esprime, nella solennità commossa del gruppo della Deposizione, una percezione nuova della vita interiore. E autonome, staccate ormai completamente dal fondo, si muovono le figure della regina di Saba e del re Salomone nel Battistero di Parma. Di derivazione antelamica sono le varie figurazioni dei Mesi, che appaiono un po' dovunque nell'Italia Settentrionale, Duomo di Ferrara, Pieve di Arezzo, San Marco a Venezia, dove la dignità delle occupazioni quotidiane viene esaltata a un significato di rito religioso. Verso la fine dell'XI secolo, opera in Toscana Bonanno Pisano: le sue porte bronzee per il Duomo di Pisa e per la Cattedrale di Monreale hanno una narrazione agile e pittorica che fonde l'apporto bizantino, ancora presente a Pisa nel Duecento, in una visione del tutto personale di dolcezza compositiva, attraverso le gradazioni di piani su cui sono poste le snelle figurine racchiuse nel ritmo agile del racconto avvolto da un'atmosfera d'incanto. Ad uno schema puramente bizantino, si ricollega invece la Madonna di Prete Martino, proveniente da Borgo San Sepolcro e ora a Berlino.

Nell'Italia Meridionale, alcuni pulpiti del XII secolo (Moscufo) mantengono l'impronta lombarda, a volte con ricordi classicheggianti (le sfingi ridenti di Civica Castellana), o emiliana, come nella cattedra di San Nicola a Bari, qui con un'accentuazione del mostruoso di gusto ancora altomedievale, o viceversa con una maggiore armonia come nella composizione racchiusa del telamone di Ruvo, così lontana dalla drammatica contorsione wiligelmana. Influssi classici, arabi e bizantini confluirono nelle porte del Duomo di Troia, tutta decorazioni sontuosamente fantastiche, tipicamente orientali. E di schietto gusto bizantino sono pure le imposte bronzee eseguite da Barisano da Trani per la cattedrale della sua città.

L'ultima fase dell'arte medioevale europea è rappresentata dal Gotico, sorto in Francia nel XII secolo ed estesosi poi in tutta l'Europa. Il termine "gotico", che indica la provenienza nordica del nuovo stile, era già in uso nel Medioevo, quale simbolo di barbarico, arruffato, arbitrario, e in tale senso spregiativo è adoperato anche dal Vasari: solo nel XIX secolo fu collocato in un'accezione positiva. Gotico indica un nuovo modo di sentire e di esprimersi rispetto al Romanico: se la

scultura romanica, tutta pervasa di una sensibilità inquieta, di un esasperato dualismo corpo-spirito, esprime nelle figurazioni mostruose o antropomorfe tutto il peso della condizione umana soggetta alla materia, la scultura gotica, nel libero articolarsi della figura nello spazio, è profondamente umanizzata: una nuova dignità ne risulta, manifesta nella figura a grandezza naturale e nello slancio ascensionale delle cattedrali, espressione del giubilo visivo dei gotici. Ad introdurre la scultura gotica in Italia fu Nicola Pisano. Nato probabilmente in Puglia, fu attivo tra il 1258 e il 1278. La sua prima opera firmata è il pulpito del Battistero di Pisa (1260) in cui sono rappresentate Storie di Cristo. L'impostazione spaziale delle figure è di derivazione classica, ma i personaggi solenni, pur consapevoli della sacralità degli atti, non sono privi di partecipazione umana. Dal 1256 al '68 Nicola lavora al pulpito del Duomo di Siena a struttura ottagonale: l'impassibilità arcaica delle figure statiche del pulpito pisano si evolve in un più scoperto dinamismo, nell'infittirsi dei personaggi in movimento, tutti partecipi del dramma che esprimono nei tratti del volto scomposto, nei panneggi delle vesti. Al pulpito senese lavorò anche il figlio di Nicola, Giovanni nato verso il 1248. Staccatosi completamente, alla morte del padre, dai modelli classici cari a Nicola, Giovanni imposta la sua scultura su un tema decisamente gotico. Come nel complesso di sculture decorative per la facciata del Duomo di Siena, cui lavora fra il 1284 e il 1296: le statue dei Profeti, di Apostoli, della Sibilla, hanno una caratterizzazione molto evidente, resa necessaria anche dall'originaria collocazione sulla parte superiore della chiesa. Dal 1298 al 1301, Giovanni lavora al pulpito di Sant'Andrea a Pistoia. Le formelle ripetono i motivi iconografici del pulpito di Siena, ma con una maggiore insistenza nel movimento, evidente anche nelle statuette d'angolo: vedi la Sibilla che si torce, quasi per un improvviso trasalimento, in un moto a spirale che ricorda la Maria di Mosè eseguita per la cattedrale di Siena. Subito dopo, Giovanni attende al pulpito del Duomo di Pisa, terminato nel 1310. La parte più interessante di questo pulpito risiede nelle figure di sostegno di derivazione classica (Ercole), nella cui penosa immobilità si placa il tumultuoso accavallarsi di figure esagitata nelle formelle. Una delle ultime opere di Giovanni è la Madonna della Cappella degli Scrovegni a Padova, regale e pur umanissima, volta verso il Bambino in un affettuoso colloquio espresso nella reciproca intensità di sguardi. Attingendo allo stile di Nicola Pisano, dopo aver prodotto opere in collaborazione con lo stesso Nicola, con Lapo e con Fra' Guglielmo, Arnolfo di Cambio plasma la sua prima opera indipendente, il monumento funebre Annibaldi, di cui rimane la lastra tombale con figure di due chierici, un diacono e del cardinale che legge un libro retto da un chierichetto, dove sfoggia una padronanza dei volumi ritmicamente spaziosi ed elegantemente evidenziati. In Arnolfo le forme gotiche sono contornate dal ricordo sempre presente di opere dell'antichità, ricordo che tradisce una familiarità capace di produrre nel Carlo d'Angiò quella terribile "majestas" che solo le sculture della Romanità sapevano esprimere. Allievo di Giovanni Pisano, ma con una personalità propria, fu Tino di Camaino, figlio di un architetto e scultore senese: alle profonde ombre e ai violenti aggetti di Giovanni, Tino contrappone un modellare ampio, a larghi piani: le compatte masse plastiche, la pacata monumentalità che ritroviamo nella Carità del Museo Bardini di Firenze, e nella Madonna Sedes Sapientiae del Bargello. Un altro grande Pisano, ma attivo più che altro a Firenze, Andrea da Pontedera nato verso il 1290, considerato il maggior scultore toscano del Trecento, lasciò la testimonianza più alta della sua arte nella parte meridionale del Battistero fiorentino, cui lavorava nel 1330. Vi sono rappresentate Storie del Battista e figurazioni di Virtù, racchiuse dall'incorniciatura quadrilobata, in cui la leggera doratura accentua la delicata plastica di Andrea che è sempre di tal semplicità e compostezza da far apparire sbalorditiva la sua suprema eleganza. Collaboratore di Andrea fin dal 1343, il figlio di Nino ereditò alla morte del padre (1349) la direzione della bottega di Pisa. Il nome di Nino non è legato ad imprese di carattere monumentale, ma a tutta una serie di sculture in cui dedusse alle estreme possibilità gli aspetti di grazia e delicatezza dell'arte del padre. Così nella Madonna di Santa Maria Novella a Firenze, dalle aggraziate insistenze ritmiche che influenzò largamente gli scultori fiorentini e veneziani (i Dalle Masegne per esempio) del secondo Trecento.

A Firenze il passaggio della tradizione gotica al Rinascimento è segnato per la scultura dal famoso concorso indetto nel 1401 dall'Arte di Calimala per la seconda porta del Battistero di San Giovanni. Vi partecipano sette artisti, tra cui Filippo Brunelleschi, Jacopo della Quercia e Lorenzo Ghiberti che risultò vincitore. Molto vicino al modello di Andrea nelle formelle della porta settentrionale, Ghiberti fonde in elegante scioltezza fluidità gotica e finezze ellenistiche, nell'agilità dei ritmi lineari. Nel 1452, Ghiberti terminò la seconda porta del Battistero, detta del Paradiso, formata da dieci ampi riquadri rettangolari in cui inserì storie bibliche: la scena qui s'infittisce di figure e di scenari architettonici, appena profilati, su cui la luce scorre conferendo una vibrante levità. All'inizio del 1400 il Ghiberti aveva lavorato al Fonte Battesimale di Siena assieme a Jacopo della Quercia, lo scultore senese che portò la tradizione gotica ad esiti ben diversi da quelli perseguiti dal Ghiberti. In Jacopo della Quercia si sviluppa un processo di interpretazione del linearismo gotico in funzione di una nuova visione plastica, che trova la sua più alta espressione nella decorazione con Storie della Genesi e Fatti dell'infanzia di Cristo, del portale maggiore

della cattedrale di San Petronio a Bologna, commessa al maestro senese nel 1425 e rimasta incompiuta a causa della morte dell'artista (1438). Entro i limiti geometricamente vincolanti delle formelle, la linea gotica, senza nulla perdere della sua dinamica continuità, delinea forme atletiche, cariche di compressa energia: il rilievo si comprime in scorci arditi e in poderosi effetti di stacciato e le masse plastiche sembrano dilatarsi fino ad assorbire e propagare la luminosità atmosferica. Il possente canto epico dispiegato da Jacopo della Quercia nei rilievi bolognesi, emulato forse solo da Masaccio e da Michelangelo, rifugge da ogni particolare descrittivo ed accentra la sua veemenza espressiva, con un massimo di concisione e di essenzialità, sui protagonisti delle storie, prototipi di una nuova progenie di stampo eroico, ma già gravati da una primordiale angoscia.

La vittoria del Ghiberti nel concorso per la porta del Battistero fiorentino, segna la manifestazione più palese - nell'ambito della scultura - dell'incipiente spirito rinascimentale, che con Donatello si avvierà ad una trionfale, se pur tormentata affermazione. La forte personalità di Donatello filtra i canoni della nuova visione dell'uomo, della natura, del cosmo e dello spazio, affrontando tutte le esperienze che il suo tempo gli offriva e il suo genio gli suggeriva, raccogliendo, sviluppando e sintetizzando quelle forme che la tradizione accoglierà come patrimonio di tutto il Rinascimento.

Una forte ed insistente naturalità accompagna lo studio di Donatello sia che sovrastrutture ancora gotiche persistano nelle sue prime opere, sia che egli più liberamente si affidi agli esemplari classici, come nel David bronzeo del Bargello, oppure li interpreti rinnovandone lo spirito, come nel San Giorgio, o ancora affronti inedite soluzioni formali, insofferente dei moduli compositivi che il classicismo imponeva (si osservino i due gruppi di Abramo ed Isacco e di Giuditta e Oloferne). L'humanitas di Donatello dista dalla perfetta e armonica struttura, dalla immota e serena comunicazione; è tutta individuazione, vitalità e drammaticità, che approda ad un realismo integrale. Ne sono una piena espressione i Profeti scolpiti per il campanile di Giotto, distribuiti in un arco di tempo che va dal 1415 al 1435 circa. Anche nella celebrazione dell'uomo rinascimentale per eccellenza, l'uomo d'armi, il condottiero, Donatello non si affida agli estremismi troppo idealizzanti della tradizione: egli racchiude la sua lode e la sua esaltazione in una semplice affermazione di dignità umana nella rappresentazione di un atteggiamento consueto. Al misurato realismo del Gattamelata (ultimato nel 1453) si contrapporrà il vigoroso dinamismo, sorretto da una leggera effusione sentimentale, di Bartolomeo Colleoni, scolpito dal Verrocchio all'incirca 30 anni dopo, come già il David dello stesso Verrocchio aveva accentuato l'analisi anatomica e la descrizione plastica, discostandosi dalla unitarietà e semplicità del David di Donatello.

Una profonda testimonianza del suo genio Donatello doveva affidare al rilievo stacciato: stupenda sintesi dei problemi spaziali e narrativi risolti in capolavori di scultura come nel Convito di Erode nel Battistero senese, nella Madonna di casa Pazzi, o nei rilievi dell'Altare padovano. Il tema del personaggio, mitologico o storico, religioso o pagano, e del ritratto riassume una delle più tipiche espressioni scultoree del Rinascimento. Come il Verrocchio, si rivolgevano a nuove esperienze Antonio Rossellino, legato ad un descrittivismo ellenico e ad un patetismo romano, Benedetto da Majano, Desiderio da Settignano, attento ad una acuta e sottile definizione psicologica, Mino da Fiesole e Francesco Laurana, ricercatori di un'autonomia formale rispetto al contenuto iconografico. Al di fuori della cerchia fiorentina, personaggio ideale e ritratto incontrano una interpretazione meno classica e maggiormente sensibile alla tradizione locale. Panteismo, realismo, estasi mistica e dinamico tormento raggiungono, presso i senesi, effetti di drammaticità religiosa, come nel Cristo risorto o nel San Bernardino del Vecchietta. Nella regione padana si rimane ancorati ad un goticismo, che solo lentamente le infiltrazioni toscane aiuteranno a superare, indirizzando la scultura verso schemi classici di idealizzazioni del vero: (Amadeo, Cristoforo e Antonio Mantegazza). Né può essere trascurata la componente nordica; la tradizione transalpina ha considerevole peso nelle popolari sculture di Guido Mazzoni e in quelle più aristocratiche di Nicolò dell'Arca. Dalle statue più genuinamente lombarde del Rizzo - Adamo ed Eva - si passa alle traduzioni rinascimentali dei vari maestri lombardi, di Gian Cristoforo Romano, del Bambaia, di Cristoforo Solari. Accanto al personaggio isolato, prendono sviluppo il monumento celebrativo, equestre o funerario, e il rilievo. Se la statua permette un esame della iconografia del tema dell'uomo, centro d'interesse della cultura rinascimentale, il rilievo e la soluzione architettonica della tomba segnano la conquista e l'evolversi del concetto spaziale a tormentoso assillo degli artisti dell'epoca. Donatello anche in questo primeggia quale precursore, innovatore e maestro. Sulla sua scia o con l'occhio alle sue soluzioni corrono Michelozzo, Luca Della Robbia, Francesco di Giorgio, Bernardo e Antonio Rossellino, il Verrocchio, il Pollajolo, Desiderio da Settignano, Agostino di Duccio. Una serena intuizione lirica pervade l'opera di Desiderio nel segno che nervosamente e pacatamente penetra nell'intimo, mentre Luca sostiene la sua ispirazione fondata nell'aulica classicità con una leggera idealizzazione. Attento ai richiami gotici e neo-gotici, Agostino di Duccio sviluppa in eleganti stilemi un gusto umanistico-intellettualistico; e il Pollaiuolo, accogliendo i motivi classici e meditando le soluzioni donatelliane, produce forme concitate e minuziose di scattante energia, avvolte da un

esasperato pittoricismo.

La familiarità assidua con i classici, i risultati delle proprie esperienze, rendono consapevoli gli artisti del pieno Rinascimento della raggiunta perfezione e li sospingono verso ricerche formali di esemplare purezza. La colossale figura di Michelangelo sorge a rinnovare lo spirito rinascimentale e ad illuminare di luce imperitura un apice artistico difficilmente eguagliabile. Il giovane Buonarroti accoglie dall'ambiente in cui cresce una visione intellettuale dell'arte, concentrando sulla figura umana la pienezza della sua esperienza figurativa, ed autobiograficamente incidendo sulle singole produzioni, ripiegato ed ostinato a perseguire la soluzione di un problema più che la compiutezza di un'opera. Fin dalle opere giovanili Michelangelo svela il timbro vigoroso, focoso e parimenti classico della sua scultura. La sua mente irrequieta si fissa con cocciutaggine su due grandiose opere che peraltro non riuscì a concludere: la tomba di Giulio II ha visto realizzate solo alcune figure, la Cappella Medicea non vide la sua decorazione scultorea ultimata secondo gli originari progetti. Il profondo ed inquietante mistero che si annidava nell'anima di Michelangelo, il tormento della vita incontrano un sublime documento nei Prigioni destinati alla tomba di Giulio II. Nelle allegorie della Cappella Medicea una desolata contemplazione si accompagna ad una religiosa fiducia: sul tempo transeunte e divoratore si ergono le statue dei Medici, l'uomo assorto nel suo spirituale trionfo. Michelangelo doveva procedere nell'evoluzione del suo stile verso la liberazione dei moduli rinascimentali, dei canoni formali, sino a perseguire l'espressione di una pura spiritualità.

Interi correnti, singoli fatti scultorei volteggiano attorno a Michelangelo, potente ed inimitabile nella sua solitudine, creando quel michelangiolo che doveva trionfare sul classicismo ancora largamente diffuso a Roma e sullo spirito quattrocentesco prolungato e testimoniato dalle opere del Sansovino.

L'edonismo del Tribolo, la grandiosità magniloquente del Montorsoli, la forma levigata del Bandinelli, gli schemi michelangiololeschi frammisti a ricordi classici quattrocenteschi dell'Ammannati confermano il mutamento di intenti stilistici avvenuto all'insegna del Manierismo. Benvenuto Cellini ne esprime lo spirito elegante in forma capricciosa attingendo ad un Umanesimo più colto e problematico. Gianbologna riassume in composta sintesi le varie esperienze, dall'aperto lirismo del Tribolo alla virtuosistica esteriosità del Cellini, affinandosi ad una purezza di forma intellettualisticamente elaborata; il Mercurio del Bargello nella pluralità delle visioni appare preciso come un'equazione matematica, il Ratto delle Sabine sviluppa nella sua linea serpentinata un pittoresco manierismo. Francavilla, Caccini, Landini, diretti discepoli del Gianbologna, rientrano in una tradizione scultorea, oscillante tra i poli di un Michelangelo, del Gianbologna, del Sansovino, che accoglie una numerosa schiera di artisti quali Danese Cattaneo, Leone Leoni, Alessandro Vittoria.

Il gianbolognismo finisce col capovolgere per antitesi i canoni sintetici del michelangiolo, i principi della nuova scultura si affidano ad un artificioso coordinamento di linee e di forme, ad una esteriore eleganza di posa, ad una esasperata politezza della materia. Francesco Mochi, che arricchisce la sua fresca inventiva di un'aperta sensibilità, accogliendo perfino le voci lontane di Donatello e Verrocchio, vivifica e supera con nuovo spirito gli schemi del Manierismo. Un impeto gagliardo muove le sue figure, plasmate in forme sensibili ad un pittoricismo delicato: egli era cresciuto alla scuola del Mariani che introduceva nella tradizione scultorea un suggerimento coloristico di tipica ascendenza veneta. Se l'Algardi e il Duquesnoy accoglieranno questi influssi settentrionali, Bernini, pur attingendo alle numerose suggestioni culturali che da ogni parte lo assediano, si rivolge ad esperienze tutte proprie. Resosi presto indipendente dalla scuola paterna, Gian Lorenzo fin dalle sue prime opere crea il linguaggio della nuova scultura barocca che risolverà la crisi del tardo Manierismo. Il movimento del corpo, inteso come transitorietà della condizione umana e non semplice posa esteriore, si traduce in forme drammaticamente concitate. Una tecnica peritosamente elaborata presenta con fattura illusionistica personaggi mitici e storici, che una fervida ispirazione letteraria sostiene, nell'attimo teso della più intensa forza e del più rapido movimento. Bernini segna una notevole svolta nella storia della scultura italiana ed accentra attorno a sé le varie esperienze che l'età barocca ha prodotto: Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, Cosimo Fancelli, Antonio Raggi, Ercole Ferrata. Alessandro Algardi e Francesco Duquesnoy accolgono il pittoricismo veneto ed approdano ad un modellato morbido e leggero, il primo mirando a nuovi e vibranti effetti drammatici, il secondo ad una tenue e sottile contemplazione. Raccogliendo e fondendo le più disparate esperienze, italiane e straniere, Giovanni Morlaiter, in terra veneta, raggiunge la più mirabile fusione tra pittoricismo e plasticismo, maggiormente evidente nelle cere e nelle terrecotte ora raccolte a Ca' Rezzonico. Mentre la scuola di Ercole Ferrata si impone come centro di formazione per i migliori artisti del secolo - ne uscirà ai primi del Settecento Camillo Rusconi -, personalità di entità non trascurabile sorgono nelle diverse regioni d'Italia: Piero Tacca lavora a Livorno per il monumento di Francesco I, Filippo Parodi, infaticabile in Italia come all'estero, si prepara a sostenere, specialmente a Venezia, la prima tradizione settecentesca, Cosimo Fanzago a Napoli, trascinando con sé l'eredità lombarda ed

accogliendo influenze romane e iberiche, produce opere di eccezionale vigore fantastico, preparando il terreno dove germoglierà il decorativismo e la giovanile freschezza del Serpotta.

Verso la fine del Settecento si delineava intanto in Europa la corrente neoclassica, stimolata da fortunate ricerche archeologiche e teorizzata dall'erudito tedesco Winckelmann. Con nostalgica retrospettiva, i neoclassici copiavano un passato che stimavano più grande del presente, e sommergevano perfino le loro personalità artistiche in questa venerazione dell'antico, perché solo nell'esperienza storica trovava fondamento il valore universale della bellezza, quella bellezza assoluta in forme ideali che era la suprema aspirazione dell'estetica neoclassica.

Lo scultore neoclassico per eccellenza, Antonio Canova, stabilitosi definitivamente a Roma nel 1781 dall'originaria Venezia, dimostrò tuttavia nei confronti dell'arte antica, un atteggiamento che non era di passiva recettività, proprio perché la mancanza di una cultura teorica gli precludeva la comprensione di un'arte antica intesa in senso astratto in favore delle opere singole, acutamente individuate nella loro autonomia e originalità. Da quegli esempi era approdato a creare un'arte integrata nel suo tempo e a comporre in opere di cui una superiore armonia e una grazia olimpica erano i doverosi attributi, l'equivalenza classicismo-impero (Paolina Borghese diventa Venere vincitrice). Ma proprio mentre attorno a lui, nell'ambiente romano, più aspre si facevano le diatribe sul bello ideale, lo scultore ribadiva una tesi anticonformista, sottilmente polemica: "le opere di Fidia sono vera carne, cioè bella natura", scriveva nel 1815 da Londra, ed ecco la Ninfa dormiente di Londra, vibrante di sensuale accensione luministica. In aperta polemica con la poetica Neoclassica, il toscano Lorenzo Bartolini nel frattempo, rifaceva a suo modo la riscoperta dei valori del passato in rapporto all'indagine della natura e ne tentava la fusione armonica: svincolatosi dalla soggezione al preconconcetto greco-romano, egli filtra il "vero di natura" attraverso il naturalismo dell'Umanesimo fiorentino (vedi il Monumento funebre di Sofia Zamojska). Il naturalismo provocatorio del Bartolini fu accentuato da Giovanni Dupré (Abele morente), sia pure in un compromesso accademico-verista che finì per condizionare la scultura, in Toscana, per molti decenni: e alla tradizione bartoliniana, almeno in parte, va pure collegata l'arte di Vincenzo Vela, erroneamente designato corifeo del Verismo: in realtà la sua opera è un'abile quanto appassionata interpretazione del mondo romantico (alla Marochetti) in modi che sostanzialmente non esulano dall'accademia purista bartoliniana. Mentre nelle regioni meridionali il passaggio a un verismo popolaresco, concitatamente immediato, fu attuato spontaneamente nella nervosa vitalità delle statuette del popolano napoletano Vincenzo Gemito, in Toscana Adriano Cecioni, uno degli animatori più vivaci del moto antiaccademico dei Macchiaioli, enunciava la sua teoria di immediatezza assoluta, di spontaneità, per altro espressa solo in piccole opere estemporanee, come le cocottes sottilmente ironiche, o i giochi di bimbi. Anche nelle prime opere di Medardo Rosso, torinese, affiora un certo verismo sociale, ma l'esasperato individualismo della sua personalità e la sperimentazione luministica propria della scuola pittorica dei paesaggisti di Lione e dei piemontesi (Fontanesi), sarà la base della sua poetica. La luce è l'elemento fondamentale della scultura di Medardo Rosso, una luce che strappa dall'ombra un lembo di realtà fenomenica instaurando un complesso rapporto con la sensibilità dell'artista che intende trascriverne l'equivalente motivo. A tale impostazione lo scultore rimase fedele in tutte le sue opere (la Rieuse, i vari Bimbi, l'Ecce Puer, Yvette Guilbert, Madame X), immagini indimenticabili, riassuntive di tutta una civiltà. Mentre Medardo Rosso si accaniva ad inseguire i suoi fantasmi luminosi, la scultura ufficiale continuava in una proliferazione di bozzetti veristici, oppure tentava di solidificare nel marmo complicate simbologie (ogni piazza d'Italia era invasa dalla retorica commemorativa). Ma i tempi erano ormai maturi per rivolgimenti profondi; artisti come Arturo Martini e Amedeo Modigliani ricercavano un modulo di "rottura" per superare il morbido decadentismo della scultura tardo ottocentesca e lo risolvevano in un duro primitivismo, in un arcaistico purismo formale. Ben presto però, gli interessi martiniani superavano l'eleganza eccessivamente estetizzante delle iniziali ricerche, per approdare ad una scultura intesa come organismo autonomamente costruito, ridotto all'essenza. Le sue invenzioni, pur tanto radicate nell'immediatezza della vita, assurgono così ad una assolutezza mitica, o ad un rigore assoluto come nel monumentale impianto della Donna che nuota sott'acqua, in cui si compongono tutte le istanze narrative e formali dell'arte martiniana. Per molti decenni la prepotente personalità di Arturo Martini ebbe valore riassuntivo per la scultura italiana, annullando in miserevole meschinità sia l'opera di numerosissimi "professori" che s'attenevano volenterosamente alle indicazioni del Novecento nelle sistemazioni ufficiali, quanto le facili imitazioni che seguivano a scia la sua inesauribile inventiva. A cominciare dal 1930, tuttavia, nel conformismo retorico della cultura italiana, ricominciavano a circolare umori d'insofferenza che denunciavano sempre più uno stato di crisi.

In relazione alle correnti ufficiali novecentesche non tardarono a rivelarsi anche a Roma fermenti espressionistico-realistici (Antonietta Mafai). Ma solo in Marino Marini l'inflessione espressiva anticlassica avrebbe assunto l'assolutezza categorica di una verità primordiale. Dopo gli esordi accademici e pittorici, Marino seguendo umori istintivamente popolareschi, approdava ad una veemenza plastica asciutta ed imperiosa, ad una solidità di volumi maestosa, ad una

espressività aggressiva, elementare (Ersilia, Pomone, Danzatrici), o riusciva, nel motivo del cavallo e cavaliere, a bloccare un'immagine in cui involucro geometrico e consistenza dell'oggetto si saldano in un cerchio d'indefettibile necessità. Anche la scultura di Giacomo Manzù potrebbe essere ridotta sotto il segno del naturalismo, ma una sensibilità malinconica, chiusa in vibrazioni interiori è espressa nelle luminose immagini di donna (Susanna, Inge), o dei Cardinali, figure patetiche, volutamente dimesse. Ligia alla trasfigurazione mitica di Martini è l'esaltazione fantastica di Mirko (Chimera), mentre in Emilio Greco, pur memore della lezione martiniana, una vena contemplativa, ellenica, conferisce alle sue immagini femminili una consistenza che va oltre il dato fisico (Testa muliebre). Un'interpretazione angosciata, ossessiva, del dato naturalistico porta invece Agenore Fabbri a dar vita a figure aspramente urlanti (L'uomo di Hiroshima), o a un bestiario favoloso e sgomentante, fantasmi di un mondo lacerato e arso, simbolo dell'exasperata sensibilità dell'uomo moderno insidiato da un tecnicismo mostruoso, emblema inquietante della nostra epoca.