

luminosa è in gran parte il segreto del fascino delle cupole vittoniane, e si deve proprio ad essa il loro carattere giocondo e festoso.

Nella S. Chiara di Bra non è soltanto il traloro della cupola, ma è la luce guizzante dalle aperture, come una materia palpabile, che dà quel senso di gaiezza serena che anche il Brinckmann aveva rilevato (10). Altra luce lievitante nell'aria ritroviamo in S. Bernardino di Chieri, nella chiesetta di S. Chiara in Torino, pur attraverso l'intenso candore dell'odierno restauro, nella chiesa della Maddalena in Alba, nella cupola polieromata di Grignasco, ma soprattutto nella chiesa torinese di S. Maria di Piazza. Quest'ultima pare segnare infatti il punto d'arrivo di questa concezione luminosa. Essa venne ricostruita dal Vittone nel 1751 e la ricostruzione si svolse in due tempi. Dapprima fu costruito il solo presbiterio, poi il resto della chiesa, che si dovette tener più basso per non togliere la luce alla cupola del presbiterio stesso, così che il vano della chiesa può dirsi fondamentalmente costituito di due ambienti diversi.

La soluzione del problema luministico della luce sospesa è affidata a due sorgenti luminose, le due cupole. La cupola della chiesa è ellittica, medio ribassata, quasi appiattita nella sua elevazione.

Le finestre sono piccole, di forma ovale, e danno origine ad una luce seminasosta e radente, che lascia immersa in una leggera penombra la sommità dipinta della volta e si vola, per ciascuna delle finestre, sulle vele poste di fronte, mentre sui bordi dell'anello ellittico si sfrangia in un alone di luce più viva. Ma questa luce radente non giunge più in là di un certo limite, e non riesce a penetrare con uniformità nell'ambiente. Si arresta e si condensa invece tutta nel vano della cupola, si ferma sulle vele, rimane sospesa a mezz'aria, ma non oltrepassa la cornice che separa la cupola dal vano sottostante. La cupola del presbiterio non può essere molto luminosa, perché ragioni pratiche impedirono di aprirvi finestre da tutti i lati, così che la luce, per quanto corretta in parte dal cupolino, viene prevalentemente a colpire il lato dell'altar maggiore. Ma, nonostante ciò, vi è un partito originale, l'interruzione della cornice in corrispondenza delle vele e delle rispettive sorgenti luminose. Così la cornice stessa viene a perdere ogni valore di limite, e pare anzi che la luce, divenuta materia pesante, abbia sfondato col suo peso l'ostacolo di quest'anello limitatore.

Dal breve commento che abbiamo fatto alle principali opere vittoniane, chiaramente risulta come al Guarini il Nostro si rifaccia continuamente. A questo artista egli ha dedicato uno studio accurato, ne ha compreso le forme, ed ha saputo assimilarlo come nessun altro. Quello che soprattutto conta è la totale assimilazione che è avvenuta della maniera del maestro. Il suo stile è entrato nella carne e nel sangue del discepolo, è diventato una cosa profondamente sua. Si potrebbe dire che esisteva qualche cosa in lui che intimamente aderiva alle forme gua-

riniane, come un terreno straordinariamente adatto a fertilizzare un determinato seme.

La prova migliore di ciò è la trasformazione che hanno subito queste forme. Il fatto che Guarini sia riconoscibile ma diverso attraverso Vittone dimostra ad un tempo la personalità vittoniana e la perfetta comprensione da parte del discepolo dell'arte del maestro. Vittone ha operato istintivamente una scelta negli elementi dell'arte guariniana, ed ha scelto precisamente quello che più si confaceva alla sua sensibilità. Tutto quanto è scienza, matematica, calcolo, tutto quel mondo che gravitava ai confini dell'arte guariniana, e ne era la parte negativa, è stato tagliato fuori dall'elaborazione vittoniana.

Nelle linee generali Vittone parte dalle conclusioni del Guarini, e ne riprende l'opera al punto in cui questi l'aveva lasciata. Riprende quest'opera, la elabora, la sfronda di tanti elementi morti, come quelli suaccennati, e le imprime il soggetto della propria personalità. La quale, per quell'adesione che abbiamo notato, si innesta senza contrasti sul vecchio ceppo e lo vivifica. In questa scelta ed elaborazione di forme non originali, non proprie, pare che Vittone trovi il mezzo di esprimere la sua natura di artista.

Ma soprattutto Vittone opera una riduzione: dopo aver scelto e sfrondato riduce tutto a un denominatore suo, ed è questo veramente un ricreare in forma nuova, in espressione artistica originale la vecchia maniera. In questo senso egli semplifica, volgarizza, rende più accessibile e più spontaneo il Guarini. Ma non si tratta soltanto di un modo meccanico per ridurre in linguaggio facile ciò che era astruso; se così fosse, egli altro non sarebbe che un semplice e comune volgarizzatore, e non un artista. Il suo compito è bensì anche questo, ma non soltanto questo.

L'espressione che da grandiosa si fa sommessa non è la stessa rimpicciolita, ridotta a dimensioni minori, ma è un'altra cosa. C'è un significato nuovo, un'atmosfera che ancora non s'era respirata; i fondamenti, le condizioni prime sono analoghi, è vero, ma l'ambiente è diverso, e i pensieri che questo ambiente ispira sono altri, su di un piano mutato. Così ritroviamo nelle opere vittoniane la forza ascendente del maestro, ma più distante dal suo verticalismo esasperato. La dispersione atmosferica è pur essa più graduale, e, mentre in Guarini c'è sempre la tendenza a finire in punta e una costante ricerca di mettere in valore degli angoli acuti, in Vittone al contrario, le superfici e gli angoli si risolvono molto spesso in partiti ondulatori, e le stesse vibrazioni ultime con l'atmosfera avvengono con maggior senso di calma.

Di fronte alle concezioni quasi sempre antiche e fastose del Guarini, Vittone ha, per contrasto, il senso dell'intimità e pare che, come egli fu raccolto e modesto in vita, questo raccoglimento trovi la propria eco nelle sue opere. Sotto questo aspetto, ciò che meraviglia nei suoi rapporti col Guarini è il fatto che dalle concezioni grandiose del maestro