



GEORGE DE LA TOUR - L'Europa della luce 7 febbraio - 7 giugno 2020

Tra lume e luce

GUIDA INSEGNANTI

PERCORSO DIDATTICO SCUOLA DELL' *INFANZIA* E *PRIMARIA*



SEZIONE DIDATTICA
PALAZZO REALE



Comune di
Milano

PALAZZO REALE

TRA LUME E LUCE

Assessore

*all' Educazione, Istruzione
e Politiche Giovanili*

Laura Galimberti

Direttore Centrale Educazione

Luigi Draisci

Direttore Area

Servizi Scolastici ed Educativi

Sabina Banfi

Responsabile Servizio

Unità Didattiche Territoriali

Roberto Stellari

Ideazione, Progettazione

Materiali didattici e

Conduzione

Anna Caporusso

Filomena Centola

Antonella Samele

Assunta Savaglia

Cristina Spadaro

Stampa materiali didattici

Civica Stamperia di via Friuli

ALTHEA Grafiche - Milano

Sindaco

Giuseppe Sala

Assessore alla Cultura

Filippo Del Corno

Direttore Cultura

Marco Edoardo Minoja

Direttore

Domenico Piraina

Coordinamento Mostra

Luisella Angiari

Responsabili Organizzazione

e Amministrazione

Giovanni Bernardi

Simone Percaccioli

Ufficio Progettazione

Conservazione e tutela

Annalisa Santaniello

Responsabile

Coordinamento Tecnico

Paolo Arduini

Coordinamento Tecnico

Luciano Madeo

Giuseppe Marazia

Lorenzo Monorchio

Gabriella Riontino

Responsabile Comunicazione

e promozione

Luciano Cantarutti

Comunicazione e promozione

Francesca La Placa

Antonietta Bucci

In questa seconda parte dell'anno scolastico Palazzo Reale presenta uno dei più importanti interpreti della pittura del seicento, celebre per le sue opere a "lume di candela": Georges De La Tour. La Sezione Didattica con il percorso propedeutico tra "*Lume e Luce*" offre alle scuole e alle famiglie l'occasione di conoscere l'artista e la sua poetica pittorica.

I materiali didattici riservati accompagneranno sia l'osservazione delle opere - selezionate per gradi scolastici - che l'approfondimento individuale o in classe.

Assessore all' Educazione e Istruzione e Politiche Giovanili

Laura Galimberti

TRA LUME E LUCE

Non esiste ritratto, dipinto o incisione che possa illuminarci sul carattere di questo pittore; di lui sappiamo che da figlio di fornaio divenne un cavaliere dagli stivali a soffietto, grande cacciatore e appassionato di cani. Sappiamo che preferì vivere a Luneville, piuttosto che nelle corti di Francia e Lorena. Quale narrazione George de la Tour chiese di raccontare ai sui pennelli e ai suoi dipinti? Nonostante l'esiguità delle informazioni biografiche sull'artista, la costruzione del percorso didattico si compie e si sofferma sull'immensa portata evocativa delle immagini, così rivelatrici di un secolo complesso e contraddittorio, e, quasi per contrasto, sulla rappresentazione pittorica del "vivere quotidiano" nella sua semplicità: dormire, ascoltare, guardare. Piccoli dettagli, resi in un impasto pittorico che definisce forme, tessiture, e illustra azioni inserite nel prezioso catalogo della pittura "luminista".

De la Tour pare impegnato a "ricreare il vero". Quello che racconta sembra la rappresentazione più intima dell'essere umano, con la quale siamo chiamati a sintonizzare i nostri sguardi e il nostro cuore. Tutto è calmo, semplice, naturale: la sua tavolozza è particolarmente generosa di rosso vermiglio e tenero violetto - l'accordo cromatico perfetto per illustrare "corpo e spirito". E molte immagini sembrano svelate da un sipario aperto all'improvviso, in un dialogo continuo tra lume e luce. Luce che colpisce gli oggetti e luce emanata dai soggetti; realtà fisica e dimensione spirituale. Luce narrante che ci guida nel silenzio più profondo, nella notte, nell'incontro con la contemplazione e la pace del mondo.

Nasce così Lumina, per accompagnare i piccoli ad incontrare gli abitanti di Luneville, dipinti a lume di candela; per fare amicizia col buio, con Bibì e la sua magica cera profumata, e per iniziare una piccola educazione dello sguardo sulla pittura del 600 europeo.

LE PAROLE ASCOLTATE

SCUOLA dell'INFANZIA e PRIMARIA (1 e II classe)

Tanto, tanto tempo fa, in un paese al nord della Francia, accadde una cosa davvero bella e preziosa!

In un paese lontano, lontano, tra stelle sparpagliate in un cielo blu come la notte, e le chiome di un grande albero verde bosco, abitava Lumina! Un puntolino di luce piccolo, tanto piccolo e molto luminoso. Lumina era una creatura davvero speciale... A differenza delle stelle era sempre in movimento, soprattutto al calar della sera, quando le ombre diventano lunghe, lunghe, le strade buie e silenziose e tutti si affrettano a raggiungere il calduccio della propria casa. Quanto piaceva saltellare a quella simpatica birichina: non stava ferma mai! Aspettava che signora Luna si nascondesse tra le nuvole per piroettare nell'aria e divertirsi ad illuminare ogni cosa o persona che avesse bisogno di un po' di calore e luce...

Tanto, tanto tempo fa, quando arrivava la notte e il sole decideva di scendere oltre la linea del cielo, tutti i paesi diventavano bui e silenziosi. Tutto sembrava fermarsi, come in un incantesimo. Anche gli animali delle fattorie, appena arrivava la notte, si mettevano buoni, buoni e silenziosi nelle stalle e nei recinti. Dormivano. Le parole diventavano suoni leggeri, i nomi delle cose venivano sussurrati sottovoce e anche le persone sembravano sparire o trasformarsi in ombre misteriose. E tutto questo poteva sembrare magico ma faceva anche un po' di paura, soprattutto ai bambini... Ma Lumina sapeva che la notte è preziosa: - *Anche se non vediamo le cose come di giorno, non dobbiamo spaventarci ma stare più attenti. La sera è tanto bella, proprio perché è scura e silenziosa... La notte permette a tanti uccelli o ad alcuni insetti di uscire dai loro rifugi e gli alberi e le piante possono riposare, così come fanno le persone -* Lumina sapeva che di notte, a Luneville succedevano cose belle!

Monsiuer Augustin il fornaio preparava le pagnotte, le rosette, il pan brioche e la morbida focaccia. Con le grandi mani mescolava, schiacciava e rivoltava il nuovo impasto, profumato di farina e lievito, per il pane del giorno dopo... nel silenzio della notte, il pane cresceva e cresceva...ma questa magia poteva accadere solo al buio.

Madame Isabelle la ricamatrice aspettava il silenzio della casa per poter lavorare in pace. Tra le mani aveva dei segreti da custodire e una scatola preziosa di perle, fili, cristalli, che brillavano alla luce della luna. Tutti la conoscevano in paese. Abitava in una casetta nel profondo del bosco ed era brava come una fatina. Le sue mani creavano ricami meravigliosi. E nelle sere d'estate senza luna, Lumina arrivava, come un'amica silenziosa: scendendo dalla cappa del camino o entrando dalla finestra per illuminare tutte le stanze... Con la sua piccola luce nel buio, tutto risplendeva... D'estate, quando i tigli in fiore profumano la sera, lei raggiungeva tutte le culle e i lettini dei bambini. Come una piccola fatina della luce, svolazzava e si posava sugli occhi di quei piccolini, che solo allora, si addormentavano sereni.

Quando finiva l'estate Lumina si rintanava nella sua casetta per ripararsi dai venti freddi del Nord. Gli inverni erano lunghi e lei pensava sempre ad *Augustin*, a *Isabelle* e a tutti quei bambini che avevano paura del buio e che per tanto tempo non l'avrebbero vista. Così le venne un'idea! Un giorno andò a trovare una piccola amica: *Bibi*, un'apina laboriosa che sapeva volare come Lumina, riconosceva i fiori dal profumo e dai colori; era capace di costruire case a forma di esagono che rivestiva con una sostanza profumata e morbida chiamata cera! Lumina disse a *Bibi* che con l'aiuto della sua cera, la sua piccola fiammella e un lungo stoppino avrebbero potuto confezionare buonissime candele profumate e dolci, per tutto il paese. Con quelle avrebbero aiutato le persone ad illuminare, anche nelle sere d'inverno, le stanze fredde e buie e avrebbero sostituito quelle costosissime e puzzolenti fatte con un grasso chiamato "sego".

Le due amiche si misero al lavoro, così fecero trovare fuori dalla porta di ogni abitante una bella candela profumata e dolce come il miele; tutti furono sorpresi da quell'insolito ma bellissimo regalo. Andarono anche da *Monsieur George de la Tour* il pittore, un signore molto serio e silenzioso... che di giorno portava sempre grandi stivali per poter passeggiare nei campi e nella brughiera... ma di notte amava dipingere ritratti a lume di candela. Con le candele di Lumina, il pittore poté lavorare più a lungo, anche fin dopo il tramonto; preparare i suoi colori fatti di terre ocra, marroni, brune e rosse, mescolate con olio di noce o di lino; con quella luce - che era giusta per lui, né troppo forte, né troppo debole - realizzò quadri meravigliosi, dipinse e illustrò le piccole storie degli abitanti di Luneville – come la bellissima Maddalena, o il vecchio suonatore di gironda e il suo cagnolino... Con la luce calda e rotonda della candela di cera protetta da un lume, *George de la Tour* dipinse bellissimi ritratti notturni e aiutò Lumina a raccontare la bellezza della luce morbida quando si incontra con il buio della sera.

DOPO LA VISITA IN MOSTRA

Riepilogo dell'esperienza

SCUOLA dell'INFANZIA e PRIMARIA (1 e II classe)

NELLA STANZA DIDATTICA

- ◆ Le parole ascoltate

INSTALLAZIONE

- ◆ Candele
- ◆ Cera d'api
- ◆ Scatola di perle e bottoni
- ◆ Miniatura del villaggio

I MATERIALI RICEVUTI

- ◆ Guida in mostra
- ◆ Guida insegnanti

IN MOSTRA

- ◆ Lettura delle opere osservate con libretti guida ricevuti

IN CLASSE

- ◆ Approfondimento –ricerca– osservazione– manipolazione
- ◆ Utilizzo indicazioni didattiche legate all'esperienza di osservazione e studio

INDICAZIONI PER POSSIBILI PERCORSI DIDATTICI

Per proseguire con l'esperienza di osservazione in mostra e dare continuità a quanto appreso, ripercorriamo alcuni punti del percorso didattico, durante le diverse fasi dell'attività (ascolto in stanza didattica e lettura/osservazione di fronte alle opere) individuando argomenti tematici, che possono essere, a discrezione dell'insegnante, motivo di ricerca e ulteriore approfondimento. Gli input offerti mirano a rielaborare la conoscenza dell'artista in oggetto, ad integrare i programmi formativi di educazione all'immagine, lo sviluppo dei linguaggi iconici ed espressivo/narrativi (con particolare attenzione all'arricchimento del lessico e alla drammatizzazione) e le esperienze di cooperazione e di ricerca individuale.

CHE COSA ABBIAMO VISTO
COSA ABBIAMO ASCOLTATO

La storia di Lumina

(Rileggendo il testo delle parole ascoltate)

chi è

dove vive

chi sono i suoi amici

Lumina nei dipinti che abbiamo osservato

(Ricordando il percorso in mostra)

si vede/non si vede

a me sembra

io vedo

ATTIVITÀ

RIELABORAZIONE

OSSERVAZIONE

VERBALIZZAZIONE

DESCRIZIONE

**I quadri del sig. George de la Tour:
ritratti “tra lume e luce”**

(Riguardando il libretto/guida in mostra)

Il suo segreto era nel dipingere non solo con i colori ma con la luce

OSSERVIAMO:

le figure
lo sfondo
la scena

vedo Lumina
vedo una candela

...

Gli abitanti di Luneville dipinti

OSSERVIAMO:

l'espressione dei volti

Triste
Allegro
Malinconico

...

i gesti/il corpo
gli abiti/i cappelli/
le stanze dove vivono

in che tempo vivono
in che luogo vivono
in che lingua parlano

CERCHIAMO Luneville su una mappa

ATTIVITÀ
RIELABORAZIONE
OSSERVAZIONE
VERBALIZZAZIONE
DESCRIZIONE

**IMMAGINIAMO, DISEGNIAMO E
COLORIAMO**

i personaggi della storia ascoltata

Il fornaio *Augustin*

la sarta *Isabelle*

l'ape *Bibi*

RACCONTARE CON LA LUCE E IL BUIO

1) modulo

- ⇒ con una pila
- ⇒ una scatola grande
- ⇒ tante piccole scatole
- ⇒ con un telo
- ⇒ con le figurine dei personaggi
- ⇒ ritagliate

ricostruiamo il racconto

continuiamo il racconto

animiamo la storia

2) modulo

- ⇒ con un foglio di cartoncino nero
- ⇒ cartoncino bianco/grigio/
- ⇒ marrone chiaro
- ⇒ un pastellone bianco/giallo di
cera
- ⇒ tempera bianca

disegno forme e figure

immagino la luce e dipingo

le sue ombre

FABULAZIONE

ATTIVITÀ

GRAFICO/PITTORICA

ATTIVITÀ DI LABORATORIO

GRAFICO/PITTORICA

OSSERVAZIONE DELLE IMMAGINI

RICEVUTE

del pittore *George de la Tour*)

3) modulo

- ⇒ con un cartoncino bianco
- ⇒ tempera nera e pennelli
- ⇒ pastello di cera o gesso bianco
- ⇒ colla e forbici
- ⇒ figure ritagliate dai disegni colorati
- ⇒ una pila

- *dipingo di nero lo sfondo*
- *sovrappongo e incollo le figurine in piedi*
- *illumino con la pila le forme incollate*
- *gioco a scoprire le ombre delle forme e le disegno col pastello bianco*

Tra lume, luce e buio

Scopriamo le differenze
luce/buio/penombra/ombra

io amo stare...

ho paura/preferisco

perché...

cosa succede al buio?

chi vive nel buio?

il buio serve/non serve...

come possiamo superare

la paura del buio?

OSSERVAZIONE DI GRUPPO
ALLESTIMENTO DI
UN'ESPOSIZIONE
(delle immagini/dei racconti)

ATTIVITÀ
VERBALIZZAZIONE
RIFLESSIONE
RICERCA

Cerchiamo immagini disegnamo
raccontiamo il/la

giorno/notte
caldo/freddo
luce/buio

ESTENSIONE
DELL'ESPERIENZA

Api, cera e candele...

*Bibi, l'ape amica di Lumina, costruisce
case a forma di esagono e le riempie di
cera...*

LE API insetti amici

cosa fanno
dove vivono
dove possiamo incontrarle

a cosa serve la

cera naturale
cera artificiale

per illuminare gli spazi
per proteggere le case/il legno
per modellare le forme

...

Ricerchiamo e ricostruiamo la storia
della luce domestica:
dalla candela alla lampadina

ATTIVITÀ
VERBALIZZAZIONE
OSSERVAZIONE
RIFLESSIONE
RICERCA

ALLEGATI



Francois de La Pointe, *La France ou sont les routes d'un voyage de France, par l'auteur du voyage, Lieues communes de France*, 1640?-1699?
 Paris, Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE D- 13495

VITA OSCURA DI UN PITTORE DELLA LUCE

La vita di Georges de La Tour resta un mistero per tutti gli storici, i collezionisti e gli appassionati che si sono interessati alla sua arte, fatta di una bellezza potente e impalpabile, velata però dall'ombra del limite, meschino e squallido, che incombe sulla sua persona.

Era nato a Vic sur Seille, un grosso borgo della provincia lorenesa, nel marzo del 1593, morì di pleurite nel gennaio 1652. Quasi nulla ci parla di lui: non un testo scritto di suo pugno, non un ritratto, né un autoritratto; soltanto numerosi atti giudiziari del tempo dai quali emerge il profilo di un uomo avido, violento, dal carattere arrogante, sempre teso a difendere i privilegi nobiliari conquistati con il matrimonio. Amava passeggiare in campagna, circondato da mute di levrieri e di cani da caccia spagnoli; li nutriva e accudiva con attenzione, molto più di quanta ne riservasse ai suoi contadini, che strapazzava e che immortalò nei quadri come vecchi pezzenti, spesso accompagnati da musicanti ciechi e litigiosi. L'artista li osservava con distacco, quasi con disprezzo. Li studiava con occhi da scienziato, li catturava con la destrezza dell'entomologo e poi li immergeva nella formalina della sua pittura a olio, immobilizzandoli in una luce diurna, fredda e irreale. Il mistero della sua pittura illumina solo in parte quello della sua vita privata, tra mediocrità e voglia di riscatto. Era figlio di fornai: suo padre, suo nonno e suo zio appartenevano alla classe piccolo borghese degli artigiani, mentre altri membri della famiglia svolgevano l'attività di calzolai, di muratori o di sarti. Erano tutti di religione cattolica e vivevano Vic sur Seille, baluardo della controriforma in Lorena, una regione sempre più aperta ai protestanti.

Si era sposato a 24 anni con Diana Le Nerf, maggiore di lui di un anno ed erede di una nobile e ricca famiglia di argentieri del duca. Nello stesso anno avevano ottenuto proprio da Enrico I di Lorena l'esonero di pagare le tasse municipali, aveva aperto bottega a Luneville e ingaggiato un praticante. A quanto ne sappiamo, il suo atelier ospiterà, tra il 1620 e il 1651, ben cinque apprendisti. Il primo, Claude Baccarat, non era un lavoratore perfetto e resisterà poco, preferendo insegnare matematica ai bambini nella comunità religiosa del Saint-Sauveur. Dall'apprendistato di Charles Roynet, che La Tour recluta nel Natale del 1625, non sappiamo nulla. Nel 1636 il pittore prende a bottega suo nipote Francois Nardoyen, destinato a morire di peste quello stesso anno. Chretien George, figlio di un mercante di Luneville, amico di La Tour, entra in bottega nel 1643, al ritorno del maestro dal suo soggiorno parigino (1639-1640). Non farà, tuttavia, carriera visto che, nel 1651, lo troviamo arruolato nelle milizie lorenesi al servizio del marchese di Ville. Soltanto Jean-Nicolas Didelot, assunto nel 1648, otterrà lo statuto di maestro-pittore, farà un buon matrimonio a Vic e aprirà un suo atelier. Il contratto è bene articolato e illuminante sui costumi del tempo: l'apprendista deve badare al cavallo dell'artista, a nutrirlo e a badarlo; deve seguire il maestro quando occorre e prendersi cura della sua persona e dei suoi interessi: andare in campagna per lui, recapitare qualche lettera, servire a tavola. Inoltre presterà i servizi propri del giovane di bottega: tritare i colori, preparare le tele, posare come modello. L'arte era per Georges de La Tour uno strumento di ascesa sociale e un riflesso del bel mondo di corte trapela dai suoi quadri giovanili di genere moraleggiante, in cui si narrano storie di giocatori che barano a carte, di indovine egizie che derubano ricchi sprovveduti e di vecchie chiromanti che leggono la mano a giovani cavalieri. La sua cultura visiva non è d'impronta romana e non sono caravaggeschi i suoi dettagli formali; però si avverte lo stesso modo di puntare sull'uomo, di comprimerlo in uno spazio chiuso, senza sfondi, senza paesaggio, con le ombre che disegnano i corpi e l'immagine che incombe

su chi sta a guardare. Anche Georges de La Tour prendeva in prestito dalla vita di tutti i giorni i suoi indimenticabili personaggi. Nel 1626, mentre la carestia affamava la regione, un fabbro di Luneville viene incaricato dalle autorità di divellere il chiavistello del granaio del pittore, per distribuire il grano ai più poveri. Forse La Tour, in tempi di miseria, guerre ed epidemie, tesaurozzava il frumento per poi speculare sul prezzo? Probabilmente no, perché il granaio di sua proprietà risulta in quell'anno affittato, però nel 1636 l'artista è ancora citato in giudizio. Questa volta vince il processo intentatogli per maltrattamenti da un ufficiale esattore che si era presentato alla sua porta per riscuotere le imposte ed era stato allontanato a calci. Pistolettate, colpi di bastone, minacce per chiunque cercasse di violare le sue numerose proprietà. L'artista si rendeva odioso agli occhi degli abitanti di Luneville e si comportava come un signore del luogo, sebbene non ne avesse diritto per nascita. Al contrario le sue opere ci parlano della dolcezza del Neonato di Rennes; della tranquillità della Donna che si spulcia (Nancy), in realtà una fanciulla davanti al nonno addormentato. Dove trova il silenzio per concepire questi capolavori a lume di candela? La sua Lorena in quegli anni è campo di battaglia tra le armate del re e quelle del duca: nel 1638 un gigantesco incendio devasta Luneville, rasa al suolo dai francesi; anche la casa e la bottega del maestro vanno in fumo. Non si salva nemmeno un bozzetto, ma l'artista non si perde d'animo. A 46 anni, padre di dieci figli, ricomincia da zero e parte con la famiglia per Parigi. Qui vivono molti suoi estimatori e collezionisti e qui nel 1639 viene nominato "Pittore ordinario del Re". Trascorrerà un anno nella capitale, alloggiando nelle gallerie del Louvre e vendendo quadri al Cardinale Richelieu (il San Gerolamo oggi a Stoccolma), al soprintendente alle finanze Buillon (il Pentimento di San Pietro), all'ebanista Boulle che arredava i saloni di Versailles e persino al re Luigi XIII, che colloca il suo san Sebastiano in una notte in camera da letto. Come conciliava carrierismo e poesia? Il segreto sta forse in un quadro a lume di candela, poi replicato in più versioni come fos-

se il suo autoritratto spirituale; narra la storia di un'anima tra peccato e redenzione, dove la luce è vita e il buio è morte. La donna ritratta verrà detta la Maddalena penitente o allo specchio, ma si sa che nel Seicento, dopo Caravaggio; il soggetto religioso è soltanto un pretesto. La dipinge dopo averla incontrata nella Comunità di "Notre Dame du refuge", una congregazione che accoglieva donne di strada. L'aveva fondata a Nancy, nel 1624, la nobildonna Marie Elisabeth de Ranfanig e papa Urbano VIII aveva dato la sua benedizione nel 1634. La casa-famiglia dava ospitalità alle cosiddette "ragazze perdute", che per pochi franchi si vendevano al primo passante. La fondatrice, divenuta poi Madre Maria Elisabetta della Croce di Gesù, le toglieva dal marciapiede, offriva loro un tetto e anche la possibilità di un lavoro. Una volta in comunità le giovani donne venivano suddivise in tre classi ben distinte, a seconda della loro vocazione. Per Georges de La Tour sono tutte Maddalene: le ragazze d'onore, pronte a consacrare la vita al recupero delle sorelle più sfortunate; le ragazze pentite e desiderose di cambiare vita; le sventurate per sempre. Ognuna di loro, comunque, guarda verso la fiamma della candela che si riflette nello specchio mentre medita sulla brevità dell'esistenza umana, che si consuma come turno di veglia. Anche la fine di Georges de La Tour giunge all'improvviso, nell'inverno del 1652. Le ultime note documentate descrivono Luneville funestata da un'epidemia di pleurite: il 15 gennaio Diane, la moglie dell'artista, muore improvvisamente, colpita da febbre e da infarto. Una settimana dopo è la volta del giovane servitore e il 30 gennaio dello stesso de La Tour. L'artista passa a miglior vita senza avere il tempo di fare testamento. Gli sopravvivono soltanto due figlie, Claude e Christine e un maschio, Etienne, che diventerà "Pittore ordinario del re" e nel 1670 sarà nominato nobile a tutti gli effetti. La scalata sociale era ormai compiuta. L'arte, si dice, unisce il cielo e la terra. A quale dei due fu più vicino Georges de La Tour?

LA TOUR, PITTORE EUROPEO

I francesi adorano La Tour: insieme alle sculture romaniche e gotiche, a Chardin, a Corot e a Cézanne, il pittore lorenese è in cima alla lista delle glorie nazionali la sua arte è percepita come qualcosa che appartiene profondamente a tutti. Eppure la scoperta del pittore lorenese, nel secolo scorso, si deve anzitutto a un tedesco, Hermann Voss, a un italiano, Roberto Longhi, e a due esuli dell'Europa centrale, Vitale Bloch e Charles Sterling. È stato quindi necessario che altri guidassero lo sguardo dei francesi su un pittore che in seguito loro stessi contribuiranno a rendere un nome di spicco del mondo dell'arte. Lo stesso Paul Jamot, stimabile storico di La Tour presto unitosi al gruppo degli "scopritori", avrà pur sempre una predilezione per i fratelli Le Nain.

Successivamente gli studiosi francesi si sono in parte riappropriati della figura di La Tour. François-Georges Pariset, Jacques Thuillier, Pierre Rosenberg, Dimitri Salmon e l'autore di queste righe, tra gli altri, hanno rispettosamente accolto il lavoro degli inglesi— quali Anthony Blunt, Benedict Nicolson, Christopher Wright — ma, al tempo stesso, hanno trasformato l'opera di La Tour in una materia prettamente francese (eccezion fatta per i validi studi di Anna Ottani Cavina in Italia, di Philip Conisbee negli Stati Uniti e di Akiya Takahashi in Giappone). Il lavoro metodico di archivisti e storici, questa volta molto "nazionale", si è sommato ai contributi di Michel Antoine, Anne Reinhold, Michel Sylvestre, Paulette Choné e Robert Fohr. Tutto ciò ha concorso alla formazione dell'attuale immagine di Georges de La Tour, che tuttavia può essere sensibilmente modificata dalla scoperta di un nuovo documento o di un nuovo dipinto. Questo arti-

sta – difficile da descrivere, da catalogare, da associare a un movimento – è stato per molto tempo considerato un solitario, un genio che lavorava nel suo paesino della Lorena, lontano dalle grandi città europee, continuando a sfruttare alcuni filoni – ormai esauriti ovunque – del caravaggismo, i suoi soggetti e processi stilistici. Era necessario quindi abbandonare l'idea di un artista sostanzialmente “maledetto”, che d'altronde ben si addiceva all'oblio che lo aveva avvolto dopo la morte. Tutti i documenti emersi negli ultimi quarant'anni hanno confermato che era un pittore famoso e ricercato: a capo di un atelier molto attivo, lavorava per il duca di Lorena, per Luigi XIII e per Richelieu, e i suoi dipinti facevano parte delle maggiori collezioni parigine. La Tour si è gradualmente “sprovincializzato” e “denazionalizzato”, al punto che oggi bisogna considerarlo un artista autenticamente internazionale.

La storia dell'arte non è certo priva di pittori di respiro “europeo”, e spesso si tratta dei più grandi – nelle rispettive epoche, Tiziano e Rubens erano come principi regnanti sull'intero continente, al pari dei sovrani che servivano e di cui celebravano la gloria. Nell'ambito che qui ci interessa, quello dei seguaci di Caravaggio, è il caso di citare Orazio Gentileschi, che dopo essere stato a Roma e Napoli si recò a Parigi e si stabilì in Inghilterra; Simon Vouet, che visitò l'Inghilterra, Costantinopoli e Venezia, si trasferì a Roma e infine tornò nella sua Parigi; e Claude Vignon, che dopo aver visto Roma andò in Spagna e poi fece carriera anche a Parigi. Occorre inoltre menzionare Gerrit van Honthorst, attivo nei Paesi Bassi, a Roma e in Inghilterra, e Louis Finson di Bruges, che divulgò la lezione caravaggesca a Roma, a Napoli, nel sud della Francia e a Parigi; senza dimenticare due artisti nati nello stesso anno, Van Dyck, che da Anversa partì per l'Italia per poi trasferirsi a Londra, e Velázquez, che da Siviglia si spostò a Roma e a Madrid. Un lungo elenco di pittori propriamente europei, di cui le corti, piccole o grandi, si contendevano pale d'altare, scene di storia e ritratti.

In confronto, il nostro lorenese può sembrare quasi un modesto viaggiatore, che

dalla sua regione si spinse a Parigi, arrivò a Roma, in Italia e forse, chissà, fino ai Paesi Bassi. Ma è la pittura di La Tour – per la sua peculiarità, per i modelli cui è ispirata e per il suo livello di ambizione – a fare di lui un artista europeo. Nei suoi dipinti non è facile individuare esattamente gli elementi mutuati dai diversi centri culturali italiani. Ora che chi scrive è persuaso del soggiorno del giovane pittore nel Bel Paese, il fuoco creativo che ardeva a Roma sembra essere stato cruciale per la sua pittura, e l'esempio di Caravaggio decisivo. Ma, come ben sappiamo, quel fuoco era alimentato dall'Europa intera, poiché coinvolgeva pittori provenienti da tutto il continente, animati da un desiderio di competizione. Ricordiamo il ruolo che potrebbero aver svolto, oltre al giovane Ribera, artisti olandesi come Honthorst e Terbrugghen e francesi come Vignon e Tournier. Non bisogna inoltre sottovalutare un pittore come Orazio Borgianni, con le sue scene di povertà vibranti di umanità, né, forse, Bartolomeo Cavarozzi. Nella prima metà del Seicento, Roma e le altre città probabilmente visitate da La Tour offrivano migliaia di stimoli che potevano aiutare un giovane pittore a trovare la sua strada. Al tempo stesso Roma, all'epoca crocevia di culture, invita a guardare altrove. Il rapporto tra l'arte di La Tour e quella dei pittori del Nord presuppone contatti in vari paesi con artisti che a loro volta hanno visitato diversi luoghi, con opere che potrebbero, anch'esse, essere state spostate, e con incisioni che, dal canto loro, sembrano fatte apposta per viaggiare. Questi contatti, spesso evidenti per le spiccate analogie formali, sembrano confermare l'interesse di La Tour per i suoi contemporanei – gli artisti che potrebbe aver conosciuto a Roma come Terbrugghen, Baburen e Honthorst, il cui solido naturalismo ispirato alla quotidianità della povera gente permea anche i dipinti che realizzeranno a Utrecht nella seconda parte delle rispettive carriere. Lo stesso discorso vale per i pittori o gli incisori della sua generazione, come Jan van de Venne o Jan Woutersz. detto Stap, osservatori acuti, a volte spietati, di un'umanità miserabile – la stessa che circondava La Tour nella sua Lorena devastata dalle ope-

razioni militari. Nel suo studio dei pittori del Nord, La Tour si spinge sempre più su, fino ai seguaci di Quentin Metsys, come Marinus van Reymerswaele o Jan Cornelisz. Vermeyen, stimabili artisti che amano disporre scene di genere e soggetti religiosi intorno a un tavolo, moltiplicando le descrizioni ossessive di oggetti, di libri e fogli di carta, spesso scegliendo punti di vista fortemente scorciati, a volte in ambientazioni notturne. La straordinaria tela del museo di Leopoli, intitolata *Il denaro versato*, è chiaramente ispirata a questi dipinti. Arcaismo? O piuttosto il gusto per la citazione di opere di un secolo prima, ben note agli appassionati di pittura, affascinati dall'ostentazione di quel naturalismo tagliente e raffinato? Bisogna forse considerare La Tour un pittore colto, che fa riferimento ora a Honthorst, ora agli anversani del Cinquecento, a seconda dei soggetti e delle aspettative dei clienti? Accanto ai riferimenti ai pittori nordici – tra cui bisognerebbe citare anche gli emuli di Lucas van Leyden – è sorprendente trovare rimandi ad artisti all'epoca in voga, come Adam de Coster, pittore di Mechelen, che Benedict Nicolson confondeva talvolta con Gerard Seghers e di cui Georges de La Tour, alla fine della sua carriera, sembra aver visto – se non imitato – i dipinti di indubbia ispirazione honthorstiana, eppure piacevolmente peculiari. Tutto ciò avveniva in un momento – la fine degli anni quaranta del Seicento – in cui i ruoli di Georges e del figlio Etienne nell'esecuzione e persino nella progettazione dei dipinti non erano ben definiti, come risulta evidente ad esempio nella *Negazione di san Pietro* di Nantes .

Esistono dei collegamenti tra La Tour e i pittori spagnoli? A prima vista un rapporto c'è. Diversi dipinti del lorenese sono stati attribuiti a degli spagnoli prima della corretta individuazione del loro autore. Il naturalismo aspro, soprattutto nei volti e nei corpi di vecchi descritti senza pietà e nell'insistenza sull'aspetto miserevole degli abiti, trova dei rimandi nell'arte spagnola, come l'energico risalto dato ai volumi che escono dall'ombra e la voluta semplificazione geometrica. Un *San Gerolamo* di Zurbarán e uno di La Tour, di poco precedente, fanno par-

te della stessa famiglia, quella dei plastici puri che anticipano Juan Gris. Tuttavia nulla collega La Tour alla Spagna, se non si tiene conto della tradizione dell'Apóstolado, una serie di apostoli raffigurati a mezza figura, ricorrente in Spagna come nelle Fiandre e in Italia, ma piuttosto rara in Francia e in Lorena al di fuori degli esemplari a stampa. E dei contatti, che oggi sembrano fondamentali, con il giovane Ribera a Roma prima del 1616.

Dovremmo guardare a est, verso l'Impero? Lunéville e Nancy si trovano nella zona di confine, come sappiamo: a poche decine di chilometri di distanza si parla tedesco. Conosciamo pochissimo gli artisti provenienti dalle regioni del Reno della prima metà del Seicento: le devastazioni hanno fatto sì che oggi possiamo solo supporre l'esistenza di un viaggio o di un contatto. Spesso ci sorprendiamo dell'aspetto "dürreriano" di questo o quel personaggio di La Tour, di questa o quella semplificazione geometrica di un drappoggio, di un cranio semisferico; il tutto associato a innumerevoli e delicati elementi grafici nella resa della pelle o della peluria di un soggetto. Qual è stato il percorso che ha portato alla realizzazione dei dipinti e delle incisioni di questo artista? Benedict Nicolson pone l'accento sui motivi che impreziosiscono la cornice dello specchio nella *Maddalena Wrightsman*, molto simili a quelli scolpiti da un artista di Monaco, Christoph Angermair, morto nel 1633. Ma i mobili e le incisioni possono essere spostati da un luogo a un altro, dunque questa somiglianza non testimonia alcun viaggio. E ancora, a proposito di Monaco di Baviera, è il caso di citare la bella *Maddalena penitente* di gusto latouriano eseguita da Johann Ulrich Loth e datata 1630. Gli elementi a disposizione non sono sufficienti per ipotizzare un viaggio in Baviera, ma lo sono per immaginare una più ampia dimensione dell'arte di La Tour.

Dunque, è così poco francese questo pittore tanto amato dai francesi? Abbastanza poco, considerato quanto di profondamente lorenese vi è nella sua arte. Insieme a Jacques Callot, anche lui arricchito da esperienze all'estero, La Tour è prima di tutto un figlio della sua terra. Con Callot, e forse con Jacques Bellange,

è il genio di una nazione, la Lorena, tra la Francia e l'Impero, che non fu mai nulla di più che un ducato e certamente non il paese che avrebbe potuto essere se la storia non glielo avesse impedito. Eppure La Tour voleva essere un artista francese. Si unì alla causa di Luigi XIII e poi a quella della reggente Anna d'Austria, trovando a Parigi un'illustre clientela, a cominciare dalla corte del re, e tentando, apparentemente invano, di attribuire durevole fama alla sua arte attraverso tre incisioni realizzate proprio con questo scopo, ma che non ebbero risonanza e vennero associate al nome di Callot. La moda – sempre lei – era già l'interesse primario dei parigini, e queste incisioni arrivarono troppo tardi. Dipingere soggetti affascinanti ed eccentrici, al confine tra romanticismo ed esotismo, non era sufficiente: *La buona ventura* e *Il baro*, con i loro nastri, le piume e gli sguardi obliqui, non seducevano più i collezionisti parigini. Erano ormai *démodé*. C'era bisogno di un gusto più intellettuale e nobile: Poussin era quello che ci voleva per loro. L'importanza fondamentale del lume di candela nell'opera di La Tour non può non essere menzionata. Tuttavia gli incomparabili traguardi del pittore – che in questo campo crea forse i capolavori di quello che era un genere, più che una moda – risalgono a un'epoca tarda e non contengono nulla di innovativo. Questi lavori concentrano e riassumono una ricerca portata avanti nella pittura occidentale sin dal Medioevo, prima con i soggetti notturni, come la Natività o l'Orazione nell'orto, che esigevano questo tipo di luce, poi con i veneziani Tiziano, Tintoretto e Jacopo Bassano, che tramandarono il genere a El Greco. In seguito venne riproposto a Roma da Saraceni, detto "Carlo Veneziano", e ripreso dall'allievo lorenese di quest'ultimo, Jean Leclerc. Per la sua preziosa rarità, la luce propagata dalla candela è un motivo caro ai manieristi della seconda metà del Cinquecento: il genovese Luca Cambiaso, ad esempio, le cui molteplici *Natività* sembrano presagire La Tour; e potremmo citare molti altri possibili percorsi, attraverso i pittori del Nord e i praghensi attorno a Rodolfo II. Se tra il Cinquecento e il Seicento ci fu un'esperienza pittorica che può essere de-

finita “europea”, questa è certamente quella dei notturni.

La Tour riprende, riassume e concentra questa ricerca che si dissolverà nei preziosi effetti di Schalken e poi in quelli più “scientifici” di Wright of Derby. Egli si confronta con loro e li supera, paradossalmente, con il suo *San Giovanni Battista*, che risale agli ultimi anni, eliminando quasi ogni elemento, compresa la stessa candela. Si potrebbe mai trovare un artista più complesso? Spesso La Tour appare come un pittore sperimentale, che cerca le soluzioni più diverse, riprende antichi dipinti per realizzare nuove composizioni, dipingendo scene diurne e notturne nello stesso periodo, come se volesse assumere e fare suo un secolo di pittura europea. Ma, in fondo, non è forse il dono dei grandi artisti quello di apparire semplici alla fine di un percorso estremamente impegnativo?

NOTTURNO EUROPEO? LA PERCEZIONE DELL'EUROPA TRA LA FINE DEL CINQUECENTO E LA PRIMA METÀ DEL SEICENTO

Ci sono questioni complesse per rispondere alle quali la storiografia impiega parecchio tempo, una di queste certamente riguarda la costruzione di una coscienza europea, la sua diffusione, la sua evoluzione storica. Probabilmente, parte delle difficoltà politiche e ideologiche che l'Unione Europea sta affrontando in questi ultimi anni è anche dovuta alla lentezza con cui si stanno formando una coscienza condivisa, l'idea di avere alle spalle un passato e una memoria comuni nonché un progetto verso cui tendere, rendendo complessa perfino quell'"invenzione di una tradizione" che, come ci insegna Eric Hobsbawm, fu uno degli strumenti del consolidamento dei nuovi stati nazionali e della nuova forma dello stato-nazione. Spesso, come osserva Federico Chabod, possiamo ricostruire "lo sviluppo dell'idea di Europa essenzialmente attraverso le polemiche e le discussioni contro altre idee, contro altri continenti". Per tale ragione, secondo il catalano Fontana, questo processo può essere ripercorso mediante la metafora dello specchio: attraverso la raffigurazione di quello che nel corso dei secoli gli europei consideravano "altro da sé" viene a crearsi di riflesso una controimmagine che li definisce. Coscienza europea significa infatti, secondo Chabod, "differenziazione dell'Europa, come entità politica e morale, da altre entità" per contrapposizione. Se ci domandassimo, quindi, se all'epoca di Georges de La Tour (1593-1652) esistesse una coscienza europea, intendendo come tale il senso di appartenenza a uno spazio condiviso, a una civiltà comu-

ne, a un condiviso universo valoriale, a un determinato percorso storico, e cosa si intendesse per Europa, la risposta sarebbe piuttosto complicata e necessiterebbe di diversi distinguo. Secondo alcuni storici, il momento in cui nasce la consapevolezza di essere parte di uno spazio comune europeo può forse essere identificato in quel periodo tra il 1680 e il 1715 che Paul Hazard ha definito “crisi della coscienza europea”, anni conflittuali in cui avvenne un “brusco passaggio” dalla crisi seicentesca a un’epoca più fortemente indirizzata verso la “ragione” e i “lumi”, epoca peraltro ancora contraddistinta da una forte e diffusa percezione dell’esistenza e dell’appartenenza a diverse identità nazionali in contrasto fra loro. Marcello Verga ha osservato come il tema delle “differenze nazionali” abbia, dal XVIII secolo in avanti, “caratterizzato fortemente” e “accompagnato” la riflessione sulla domanda che nel 1935 Hazard avrebbe posto in questi termini: “che cos’è l’Europa?”. L’Europa del XVII secolo ha molteplici aspetti che si giustappongono e si compenetrano, definendo un percorso disomogeneo che tuttavia possiede una sua tracciabilità e una sua identificabile diacronia. La dimensione culturale, almeno a un primo sguardo, potrebbe apparire piuttosto omogenea, dominata com’è dal passaggio dal Rinascimento al Barocco, dalla Riforma protestante al cattolicesimo postridentino, con la rielaborazione di codici espressivi e raffigurativi in diversi ambiti, da quello letterario a quello artistico, a quello politico. Vi è certamente un’osmosi tra la produzione culturale e la politica, non solo per i linguaggi adottati, ma anche per le metafore, le allegorie, le concettualizzazioni, le interpretazioni usate. Tra queste, troviamo una raffigurazione allegorica dell’Europa che si mantiene costante dall’antichità al Cinque-Seicento, spesso giungendo al Settecento, che la rappresenta come una “donna-regina” a cui vengono offerti gli omaggi delle altre parti del globo. Come osserva Verga, si tratta in realtà di un corpo composto da diverse entità, “un corpo misteriosamente capace di contenere molti corpi-popoli, non tutti parte di essa allo stesso titolo e con gli stessi diritti”.

Era un'immagine indubbiamente funzionale anche a sostenere i diversi interessi e ambizioni delle unità politiche che la componevano, “come testimonia l'Europa in forma virginis – con la Spagna che stava a occuparne la testa – così cara alla propaganda spagnola del XVI secolo”⁹, ma che ben rispondeva anzitutto all'idea dell'Europa, dei suoi paesi e dei suoi popoli, che circolò assai diffusamente nel continente nel XVI e nel XVII secolo. Il riferimento all'Europa come entità geografica, politica, culturale è in realtà ben più antico. Già in precedenza c'era stato un richiamo in Dante: anche se non appare chiara la sua esatta estensione geografica, l'Europa cui si riferisce il poeta è costituita dal “gran blocco delle nazioni centro-occidentali, che egli ha costantemente sott'occhio nelle sue meditazioni e preoccupazioni, il blocco nel cui centro sta l'Italia”, penisola che costituisce il “giardino de lo imperio”. Chabod osserva come per Dante vi fosse una distinzione tra la dimensione morale e quella fisica del continente europeo: se da un punto di vista geografico egli ricomprende anche i Balcani, dal punto di vista morale questi vengono esclusi. Infatti l'Europa fisica non costituisce più una “unità morale-religiosa, nonché politica; perché, dunque, il concetto ‘civile’ non corrisponde a quello ‘geografico’”. La ragione di questa scissione è motivata dalla consapevolezza che una parte cospicua del continente “non ottempera all'autorità della Chiesa, sfugge a essa come le sfuggono Asia e Africa”. L'Europa dei letterati si rinsalda e si caratterizza pienamente in quanto entità morale e civile, e pertanto politica, durante l'Umanesimo e il Rinascimento. Machiavelli fu il primo a concepirla in termini sia geografici sia “laici”. Il fiorentino indica chiaramente l'estraneità del continente rispetto a quello asiatico, spiegando al lettore dell'*Arte della guerra* come “il ragionamento mio delle cose di guerra non ha a passare i termini d'Europa. Quando così sia, io non vi sono obbligato a rendere ragione di quello che si è costumato in Asia”. Tale distinzione, peraltro, non appartiene soltanto alle diverse tradizioni belliche ma attiene anche alle istituzioni, alle qualità fisiche, ai costumi, alla mentalità e, so-

prattutto, alle “forme di reggimento politico”. Così Machiavelli ricorda ai suoi lettori il caso dell’Impero ottomano, simbolo e paradigma della forma stato asiatica per gli europei del XV-XVI secolo: “tutta la monarchia del Turco è governata da uno signore; gli altri sono sua servi”. Lo stesso termine “europaeus” è attestato solo nel XV secolo, in Enea Silvio Piccolomini, mentre dobbiamo ancora a Dante Alighieri l’identificazione, nel XIV secolo, dell’Europa come “pars occidentis” (una definizione che porterà nel tempo a utilizzare il concetto di Occidente come sinonimo di civiltà europea), una concezione che comincia a escludere quelle aree balcaniche e situate a est che erano appartenute alla parte orientale dell’Impero romano. Spiega Chabod: “i Greci attuali, l’Oriente europeo dei tempi di Dante, geograficamente compreso nell’Europa, stanno uscendo dalla sfera morale dell’Europa. Mentre Germania, Inghilterra son gli acquisti recenti”. Il ragionamento sull’appartenenza comune, sulla progressiva trasformazione del concetto d’Europa e sull’influenza che acquisisce la distinzione fra piano morale (o religioso, politico, culturale) e piano fisico, ci spinge inevitabilmente a considerare una seconda dimensione d’analisi: quella geografica. Essa forse può contare lo sforzo di raffigurazione e radicamento più antico anche se mutevole a livello concettuale pur essendo fondamentale sin dai tempi del mito del ratto di Europa da parte di Zeus. Già con Erodoto si era stabilita una contrapposizione tra Europa e Asia e si era operata una distinzione in base a caratteristiche culturali e politiche, pur restando ancora piuttosto fluida l’effettiva composizione dei “popoli” e delle nazioni europee e poco chiaro quale fosse il limite, soprattutto nelle relazioni con lo spazio asiatico, e che contorni avesse quella che venne definita “Europa fuori dall’Europa”. Storicamente, le prime fonti che ci parlano di qualcosa chiamato “Europa” risalgono alla Grecia classica e rimandano al mito di Europa – donna fenicia rapita da Zeus sotto forma di toro diretti poi a occidente, il cui fratello Cadmo, durante la sua ricerca, fonderà Tebe – di cui ci narra lo stesso Erodoto. La prima contrapposizione che

si rileva, dunque, è tra Europa e Asia. Come conseguenza delle guerre persiane e poi in seguito alla spedizione di Alessandro il Macedone “si forma, per la prima volta, il senso di un’Europa opposta all’Asia, per costumi, e, soprattutto, per organizzazione politica” che si distingue perché incarna “lo spirito di ‘libertà’ che si contrappone al ‘dispotismo asiatico’”. In tale contrapposizione è ricorrente il termine “libertà”, che intende la partecipazione di tutti i cittadini alla vita pubblica in modo regolato da leggi e non dall’arbitrio di un despota. Si tratta ancora di una “piccola Europa” perché, benché per Erodoto dal punto di vista geografico essa giunga fino alle foci del fiume Po e alle isole Ebridi a occidente, spingendosi a nord sino alla Siberia, “concretamente il suo interesse politico si rinserra” in un ambito assai più ristretto, quello ricompreso tra l’Egeo e l’Adriatico. Il cuore del mondo classico. Da un punto di vista “morale” (o, come diremmo oggi, “culturale”) si tratta inizialmente di un’area limitata, poco più ampia della stessa Grecia, e dai contorni imprecisi: essa comprende al massimo i popoli insediati nelle regioni circostanti la penisola ellenica che avevano con quest’ultima rapporti costanti, cioè la penisola italiana, le coste mediterranee della penisola iberica e della Gallia. Tuttavia, rivela di possedere già questa sua caratteristica mutabilità: Ippocrate (tra il 460 e il 420 a.C.) parlerà della stirpe degli sciti “che è in Europa”, mentre Aristotele, nella *Politica*, distingue l’Asia dalla Grecia ma anche la Grecia dall’Europa. Per Chabod quindi è tra il V e il IV secolo a.C. che si forma una prima coscienza “europea”, o “occidentale”, contrapposta a una coscienza “asiatica” o “orientale”. È invece Arnaldo Momigliano a sottolineare come tale consapevolezza venga rafforzandosi con Isocrate, che nell’*Elena* pone retrospettivamente la distinzione tra Europa e Asia già durante la guerra di Troia, e successivamente con il *Filippo* (346 a.C.) ispirerà il progetto politico di Alessandro Magno: favorire l’Europa a scapito dell’Asia conducendo una spedizione che annienti l’ingiusta superiorità economica dei barbari sui Greci, dell’Asia sull’Europa. Paradossalmente, proprio le conquiste di Alessan-

dro, cancellano, di fatto, ogni possibile ulteriore sviluppo di questa “protocoscienza europea” estendendo i limiti della civiltà ellenistica nelle tre parti del mondo conosciuto: Europa, Africa e Asia. Similmente, con l'estensione dell'Impero romano e la creazione di una nuova ecumene latina, anch'essa largamente intercontinentale, la sola contrapposizione possibile diviene quella tra romani e barbari, tra “civiltà e barbarie” per utilizzare la classificazione di Fontana, secondo il quale proprio questa contrapposizione costituisce un primo “specchio”. Nel XV secolo la riscoperta della *Geographia* di Claudio Tolomeo e la sua diffusione a stampa contribuiranno non solo allo sviluppo delle conoscenze in ambito cartografico ma anche a una rappresentazione più chiara della specificità del territorio europeo, descritto in ben ventisei carte e contrapposto ad Africa e Asia. Nelle raffigurazioni cartografiche sin dal II secolo a.C. era apparsa una regione del mondo identificata come Europa, il cui profilo era abbastanza ben definito già da Tolomeo. Tuttavia, la coscienza di una comune identità continuava a costituirsi per contrapposizione: all'opposizione tra romani e barbari si venne sostituendo quella tra cristianità e paganesimo, con la cristianità medievale che si identificava nei concetti di *respublica christiana*, *christianitas* ed *ecclesia*, un momento che per Fontana costituisce il secondo “specchio” in cui si può individuare una controimmagine europea. Osserva Chabod, tuttavia, che, pur rappresentandosi in due successive visioni unitarie attraverso le endiadi “mondo civile” (prima ellenico, poi ellenistico-romano) e “barbarie”, e “mondo cristiano” e “mondo pagano”, “l'Europa non ha ancora acquistato una sua propria fisionomia morale”. Il passaggio dalla *Respublica romana* alla *Respublica christiana*, che venne consolidandosi nel Medioevo, è ancora argomento di discussione tra gli storici che cercano di comprendere se tale trasformazione rappresenti a livello di coscienza morale un elemento di continuità o, piuttosto, di discontinuità. Alcuni studiosi, come Martin e Geoffrey Barraclough, fanno risalire all'età di Carlo Magno la formazione di un'idea di Europa come pacifica

comunità cristiana, una raffigurazione di *christianitas* che sarebbe perdurata per tutto il Medioevo, nonostante le contrapposte intenzioni e i profondi contrasti secolari attraverso i quali si tentò di unire il continente sotto la guida politica del papa o dell'imperatore. Altri storici invece, come Denys Hay e Jean-Baptiste Duroselle, imputano proprio all'universalismo cristiano la scomparsa dell'idea di Europa a favore di quella di *christianitas*. Hay, infatti, nota come nel XII secolo quest'ultimo termine sia parte del vocabolario abituale, mentre la parola "Europa" abbia una connotazione puramente geografica; allo stesso modo Walter Ullmann osserva come essa sia sempre limitata all'ambito geografico, anche se con un contenuto politico, nell'età di Carlo Magno, che pure viene definito "rex pater Europae". In un saggio pubblicato nel 2003, *L'Europe est-elle née au Moyen Age?*, Jacques Le Goff sostiene la necessità di riformulare la cronologia della genesi europea³⁵, non ritenendo storicamente corretto considerare l'Europa carolingia il suo momento fondativo quanto piuttosto una "falsa partenza". Tuttavia, egli osserva come a partire dal X-XI secolo il continente abbia iniziato a prendere forma non solo attraverso la costituzione di alcune identità politiche ma soprattutto mediante la nascita di un tessuto connettivo costituito da centri di cultura e insediamenti urbani, gli elementi che secondo Chabod sono alla base dell'idea di costruzione di una dimensione "morale" o "culturale". La tesi di Le Goff sembrerebbe offrire una nuova lettura di quella cristianità medievale, opposta all'interpretazione di Hay e di Duroselle che, alla metà del secolo scorso, contestavano l'idea della diffusione medievale della concezione di *christianitas* quale momento fondativo della coscienza europea. Tuttavia, Lucien Febvre ci appare meno ottimista quando osserva come, nonostante vi fossero diverse occorrenze letterarie del termine Europa, nel Cinquecento esso non compaia espressamente nei resoconti di viaggio. Non lo ritroviamo nelle intitolazioni di opere molto diffuse quali la *Sommaire description de la France, Allemagne, Italie et Espagne* di Louis Turquet de Mayerne, ma solamente in un *Recueil des*

foires presque de toute l'Europe, la cui datazione viene fatta risalire ai primi del Seicento. La parola Europa non viene utilizzata nemmeno nel celebre *Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae* di Paul Hentzner nell'edizione del 1617. La stessa assenza, secondo Febvre, si può rilevare anche esaminando il panorama storiografico cinquecentesco concentrato principalmente sulle realtà politiche che si contendono gli spazi europei e quelli transatlantici. È l'apertura verso il mondo a determinare la comparsa del tratto identificativo europeo. Così nei celebri *Mémoires des sages et royales Oeconomies d'Etat* di Enrico IV, Maximilien de Béthune duca di Sully tratteggia nel 1610 un grande progetto politico, una "Repubblica cristianissima di Europa", dei "potentati della cristianità d'Europa", degli "Stati e dominazioni d'Europa che fanno professione del nome di Cristo". Come ha osservato Lucien Febvre, Sully "giustappone, associa alla giovane nozione di Europa che comincia a fare il suo cammino, la vecchia nozione di tradizione di cristianità. Se il Rinascimento umanistico immagina la trasformazione della res publica cristiana in una nuova "patria", una "repubblica delle lettere" certamente destinata a un ambito più elitario perché fondata sulla cultura greco-latina, tale visione è tragicamente in contrasto con uno degli eventi più drammatici vissuti nel XVI e XVII secolo dalle popolazioni europee cristiane. Si tratta della profonda frattura che lacerò quella che era stata immaginata come un'ecumene cristiana. Sorta in seguito alle contestazioni sollevate da Martin Lutero nel 1517, si trasformò rapidamente in un'occasione di conflitto che coinvolse quasi l'intero continente anche a causa della rapida circolazione delle idee di riforma dovuta alla diffusione della stampa a caratteri mobili. In pochi decenni si giunse a un quadro di frammentazione e contrapposizione: il *miles christianus* di Erasmo si trovava a dover affrontare altri cristiani sui campi di battaglia in una guerra su scala continentale di durata quasi secolare. Lo scenario bellico costituisce, dunque, un ulteriore ambito d'analisi che caratterizza il periodo in cui visse Georges de La Tour e ne rappresenta indubbiamente l'a-

spetto più drammatico, che colpì duramente e di continuo la maggior parte dei popoli europei tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento. La guerra tra le diverse fedi cristiane coinvolse tutti i ceti del mondo di antico regime, al punto che la possiamo considerare come l'aspetto, tra quelli esaminati sin qui, più pervasivo e trasversale. I conflitti in precedenza si erano caratterizzati per ragioni dinastiche o ambizioni geopolitiche, come ad esempio quelle delle famiglie Asburgo e Valois, ma presto scivolarono lungo il crinale della frattura religiosa all'interno della *christianitas*, sino all'epilogo consumatosi con la Guerra dei trent'anni (1618-1648), che accesasi come un conflitto locale, interno al Regno di Boemia, si trasformò in un teatro bellico amplissimo, divenendo una vera e propria guerra europea. L'aspetto bellico è quello che ha impressionato maggiormente anche una parte considerevole della storiografia⁴¹, che ha indicato come esso fosse a sua volta determinante per lo sviluppo di nuove tecnologie e nuove formazioni militari, e per la nascita degli eserciti permanenti, professionali. Le vicende militari che coinvolsero gli europei tra il 1550 e il 1650 furono talmente intense da portare a definire questo periodo come "il secolo di ferro". Considerando solamente i conflitti principali intercorsi sullo scenario europeo, bisogna anche menzionare la guerra con gli ottomani, condotta per terra e per mare, dal Mediterraneo alle porte di Vienna (1526-1683), mentre in Francia infuriarono le guerre di religione tra cattolici e calvinisti (1562-1593). Allo stesso tempo, i Paesi Bassi sostennero un feroce scontro con la monarchia asburgica di Spagna (1568-1648) che avrebbe deteriorato le finanze spagnole nella "guerra degli ottant'anni" e, sovrapponendosi alla Guerra dei trent'anni e alle rivolte del Portogallo (1640), della Catalogna (1640) e del Regno di Napoli (1647), avrebbe portato al collasso militare e a un forte indebolimento gli Asburgo spagnoli, mutando gli equilibri tra le potenze europee e favorendo l'ascesa della Francia. Un'ulteriore dimensione caratterizza fortemente l'esistenza dei contemporanei di Georges de La Tour durante la lunga "crisi" seicentesca: si tratta dell'epocale trasformazione

dell'economia europea in un'economia mondiale e moderna. Secondo la storiografia più recente, è in questo momento che avviene la grande ascesa del continente europeo ad attore primario sulla scena mondiale. Tuttavia, si trattò di un processo solo apparentemente più lineare, che accadde in maniera progressiva e i cui effetti furono piuttosto differenti nelle diverse aree geografiche europee, tanto da ingenerare una perdita di centralità dell'area Mediterranea. La capacità di sfruttare in maniera vantaggiosa le nuove rotte commerciali, il consumo di nuove merci e i nuovi domini extraeuropei favorirono lo spostamento degli equilibri nella gerarchia delle potenze europee, con una perdita di peso dell'area italiana e iberica e un'ascesa della Francia, dei Paesi Bassi e dell'Inghilterra. Questa fase fu certamente contrastata e distribuita in maniera disomogenea nelle diverse entità politiche ed economiche, e contraddistinta da tensioni divergenti, dall'espansione coloniale e commerciale, dalla crisi di alcune delle reti commerciali preesistenti, da una spinta maggiore verso il commercio atlantico e minore verso la tradizionale area di scambio mediterranea, che pure aveva per millenni alimentato la circolazione di merci, uomini e idee tra Europa, Africa e Asia. L'Europa appare in questa prospettiva come un agente di primaria importanza nel processo che poi verrà definito di "globalizzazione" e che diventerà una delle caratteristiche delle società europee ed extraeuropee nell'ultimo decennio del XX secolo. Proprio questo allargamento della prospettiva europea ad altri mondi indusse un ampliamento degli orizzonti economici, geografici, culturali, che avrebbe condotto allo sviluppo anche in ambito giuridico e politico di nuove concezioni, le quali caratterizzano un quarto fondamentale ambito dello sviluppo di una coscienza europea in età moderna, sottolineato da diversi storici, approfondito in particolare da Paolo Prodi. Infatti, il confronto con il Nuovo Mondo e con le genti che lo popolavano portò gli europei a cambiare molte delle proprie convinzioni, tra queste anche la loro concezione dell'idea di Europa e del loro modo di rappresentarsi attraverso di

essa, soprattutto dal punto di vista politico. La presunta e ostentata superiorità culturale europea cominciò a subire un processo di relativizzazione a partire dalle riflessioni di Michel de Montaigne. Da questo punto di vista, un ruolo importante venne assunto dagli scrittori utopisti e dalle loro proposte politiche, ispirate anche al confronto con l'alterità americana. A Tommaso Moro, autore dell'*Utopia*, pubblicata nel 1516, seguirono diversi trattatisti, tra i quali ricordiamo Émeric Crucé e il suo progetto, del 1623, di un'assemblea permanente di principi il cui arbitrato avrebbe risolto le dispute internazionali, un organismo con giurisdizione non solo sull'Europa ma anche su Asia e Africa. Tale proposta venne successivamente ripresa dal britannico William Penn nel 1693. Con Crucé e Penn si riaffermava la necessità di superare l'antagonismo delle diverse entità politiche, alimentato dalla ragion di stato, a favore di un sistema giuridico superiore, come proposto nel 1625 anche da Ugo Grozio, a cui dobbiamo la prima formulazione del concetto dello *ius gentium* nel *De iure belli ac pacis*. Proprio questo spostamento dell'attenzione verso il piano giuridico sovrastatale (o sovranazionale) è stato visto come uno dei passi fondanti del successivo cammino di unificazione europea. Si trattava della ricerca di una soluzione razionale alle nuove necessità economiche e commerciali, ma anche dell'individuazione di uno strumento che permettesse di evitare di incorrere in quella prolungata conflittualità che aveva condotto molte delle potenze europee a scontrarsi per decenni per terra e per mare, con costi altissimi in ambito economico, militare e demografico. Al termine del secolo di ferro tale percorso venne ripreso da diversi autori, che stimolarono anche un vivace dibattito sulla natura e sui confini dell'Europa stessa. Il limite si stava ora spostando verso oriente, e il dibattito contrapponeva coloro che consideravano la Russia parte dell'Europa e coloro che invece la ritenevano estranea, alimentando in tal modo il ragionamento sui caratteri dell'appartenenza europea, che andava sempre più confrontandosi e contrapponendosi all'alterità cinese e americana, un raffronto

che si sarebbe steso progressivamente anche ad altre realtà politiche, geografiche, culturali, quali l'India, l'Egitto, la Persia, il Giappone, grazie anche ad autori come Voltaire e Montesquieu. Si andava quindi sempre più immaginando l'Europa come un'unica entità politica, come testimonia Federico di Prussia nelle sue *Considérations sur l'état présent du corps politique de l'Europe* del 1738, in cui l'Europa è considerata un unico sistema politico, raffigurabile come un corpo che viene collegato e mosso dalle relazioni delle diverse entità nazionali e dai loro interessi. Federico considera questa parte specifica del globo sostenuta dalla necessaria consapevolezza del bilanciamento tra le diverse potenze e dell'equilibrio dei poteri all'interno degli stati⁵⁷. Pochi anni dopo, Voltaire descriveva l'Europa come una sorta di grande repubblica suddivisa in diversi stati nei quali vivevano diversi regimi, in taluni quello "monarchico", in altri un "regime misto". In essa convivevano stati "aristocratici" e stati "popolari", ma tutti erano collegati gli uni agli altri e condividevano uno stesso fondamento religioso cristiano, anche se diviso in diverse "sette". Inoltre, secondo Voltaire, l'intero complesso degli stati europei adottava gli stessi principi di diritto pubblico e le stesse norme politiche, che restavano una peculiarità europea, sconosciuta nelle altre parti del globo. L'idea di una federazione europea che determinasse per l'intero continente una stabile condizione di pace la dobbiamo all'abate Charles-Iréné Castel de Saint-Pierre e al suo *Projet de traité pour rendre la paix perpétuelle en Europe* (1712-1717). Questo progetto politico, caratterizzato dalla ricerca di strumenti atti a garantire una convivenza pacifica tra le potenze europee, venne ripreso da Jean-Jacques Rousseau nel 1756 a seguito della minacciosa rottura dell'alleanza tra la Prussia di Federico II e la Francia. In ambito tedesco, fu poi rielaborato da Immanuel Kant nell'opera *Zum Ewigen Frieden* (1795), a seguito della pace di Basilea, proprio al termine della guerra consumatasi tra Prussia e Francia⁶⁰. Scriveva Rousseau che "tutte le potenze dell'Europa costituiscono tra di loro una specie di sistema che le unisce con una stessa religione, con un iden-

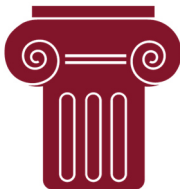
tico diritto delle genti, con i costumi, con le lettere, con il commercio e con una sorta di equilibrio ch'è l'effetto necessario di tutto ciò". Per l'illuminista francese, la sua situazione geografica, economica, demografica, culturale, rendeva il continente europeo "non soltanto, come l'Asia o l'Africa, una collezione ideale di popoli che non hanno di comune che un nome, ma una società reale, che ha la sua religione, i suoi costumi, le sue abitudini e perfino le sue leggi, da cui nessuno dei popoli che la compongono può scostarsi senza provocare dei torbidi". L'Europa del Settecento non fu più pacifica di quella del Seicento; ricordiamo solamente alcuni dei conflitti principali che coinvolsero diverse tra le principali potenze, che di volta in volta si allearono e si fronteggiarono tra loro: le guerre di successione (spagnola: 1700-1713, austriaca: 1740-1748, polacca: 1733-1735), la Guerra dei sette anni (1756-1763), la Guerra russo-turca (1768-1792), e quelle originatesi a seguito della Rivoluzione francese e dell'avventura napoleonica (1793-1813). Dopo la Restaurazione e il congresso di Vienna (1815), in un continente profondamente segnato da ulteriori decenni di costanti ostilità e dal fallimento di molti trattati di pace, diversi autori continuarono dunque a sostenere la causa europea immaginandola come una risposta politica al diffondersi dei movimenti nazionalistici, e questo nonostante fosse mutata la sensibilità culturale. Osserva Chabod che una "sostanziale diversità tra la coscienza europea degli illuministi" e quella dei romantici, si connota "proprio nel rapporto che si istituisce fra l'Europa e le nazioni, cioè tra il tutto e le singole parti". Tra gli autori ottocenteschi ricordiamo, in particolare, gli italiani Giuseppe Mazzini e Vincenzo Gioberti e i francesi Jules Michelet e François Guizot, nel cui pensiero europeista si ritrovano una serie di concetti chiave, che abbiamo già segnalato, e altri che corrispondono invece all'evoluzione del lessico politico ottocentesco. I primi, come nel caso di altri autori cattolici di quegli anni, appartengono, secondo un pregevole studio di Armando Saitta, a un "europeismo liberale", "facendo essi coincidere Europa con Cristianità e sintetizzando queste due idee in

quella geograficamente determinata di Occidente”; a questa corrente si contrappone un “europeismo liberale laico”. Del resto, coniugando istanze nazionali e comune appartenenza europea, Mazzini nel 1829 scriveva: “Esiste dunque in Europa una concordia di bisogni, e di desideri, un comune pensiero, un’anima universale, che avvia le nazioni per sentieri conformi ad una medesima meta – esiste una tendenza europea”. Le parole del patriota genovese trovano indubbiamente il migliore riscontro nell’opera di Guizot, che secondo Chabod può essere considerata “lo sforzo massimo compiuto, con un certo intendimento, per sostituire all’Europa a-nazionale degli illuministi una Europa tutta basata sulle nazioni”. Tornando alla questione su quale percezione avessero i contemporanei di Georges de La Tour rispetto a una comune identità europea e cosa rappresentasse per loro l’Europa, possiamo affermare la compresenza di diversi livelli di coscienza e di realtà che convivono e si giustappongono nel XVI e XVII secolo. Nel secolo di La Tour, Caravaggio, Velázquez, Rubens, ci si pensava quali europei, appartenenti a una comune civiltà europea, a una cultura condivisa, ma al tempo stesso si risentiva fortemente della concreta dimensione economica, politica e religiosa che caratterizzava su scala continentale i fortissimi scontri tra attori politici di diversa grandezza, con conseguenti campagne militari, persecuzioni, roghi, carestie, che costituivano una delle peculiarità salienti del “secolo di ferro”. Effettivamente, se osserviamo il passaggio tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento ci appare con evidenza come questo spazio, che noi oggi chiamiamo Europa, la cui estensione e composizione si definivano principalmente nella sua dimensione geografica sin dai tempi della Grecia classica, fosse costituito da una serie di ambiti nazionali. Nonostante il percorso di affermazione di alcune monarchie che si proietteranno nella dimensione dei futuri stati nazionali, si trattava ancora di un’“Europa dei piccoli stati”, ciascuno individuabile anche da caratteristiche culturali e da un proprio percorso storico, un proprio sforzo di legittimazione e di autolegittimazione. Un articolato mosaico che

David Hume ha analizzato utilizzando il concetto di “caratteri nazionali”, mentre Guizot lo considerava come una “varietà” inestinguibile e una precipua caratteristica della tradizione culturale europea. Si venivano dunque consolidando queste due immagini, che convivevano “felicitemente nella cultura europea della prima età moderna: l’immagine dell’Europa, continente tra i continenti, civiltà tra le altre civiltà; e, dall’altro, l’immagine di un’Europa divisa al suo interno in popoli – nazioni o stati: i termini, ovviamente, non sono omologhi e rimandano a contesti storici, politici e culturali assai diversi”. Questa frammentarietà politica, questo mosaico di entità politiche disomogenee, che tendevano a consolidarsi in “monarchie nazionali” o in “monarchie composite”, rappresentò per i popoli europei un ostacolo sia nella creazione di un passato comune sia nell’immaginare un futuro condiviso. Spiega Verga, prima “che si cominciasse a cercare nella storia le ragioni della civiltà europea, prima che Montesquieu, Voltaire, Robertson, e Guizot s’interrogassero sulle origini e sulla storia della civiltà europea, e perché anzi si potesse cominciare a scriverne la storia, era necessario che l’Europa – o per dir meglio, quelle regioni cui si dava il nome d’*Europa* – e la sua civiltà fossero pensate come qualcosa di unitario, come uno spazio del quale fosse possibile cogliere i segni di una unità, anche se di una unità che si nutriva al tempo stesso di elementi differenti, vari, molteplici”. L’Europa del Seicento è un continente in crisi economica, diviso ideologicamente e politicamente dalle guerre di religione, in calo demografico e soggetto a una piccola glaciazione che ne determina una serie di cambiamenti climatici, ma è anche un continente alla ricerca di nuovi equilibri politici, di un nuovo avvenire, partendo da radici comuni, dall’espansione all’esterno dei suoi limiti geografici, dalla sfida al controllo di altri continenti e di nuove risorse strategiche. Forse fu proprio questa frammentazione religiosa e politica, questa contrapposizione dura e spietata a convincere i contemporanei della necessità di costruire un modello pacifico di relazioni internazionali che permettesse all’Europa di divenire effettivamente un

luogo diverso rispetto alle altre parti del mondo. Il confronto con gli altri mondi produsse quindi una trasformazione della coscienza europea. Del resto, fu lo stesso Chabod a prospettare la costruzione identitaria europea attraverso una dinamica fondata sulla contrapposizione con l'alterità, con differenti identità e culture considerate esterne a essa: "Coscienza europea significa infatti differenziazione dell'Europa, come entità politica e morale, da altre entità, cioè nel caso nostro, da altri continenti o gruppi di nazioni; il concetto di Europa deve formarsi per contrapposizione, in quanto c'è qualcosa che non è Europa, ed acquista le sue caratteristiche e si precisa nei suoi elementi, almeno inizialmente, proprio attraverso un confronto con questa non-Europa". Come abbiamo visto, questa impostazione è stata recentemente ripresa dal catalano Fontana il quale non giudica favorevolmente questo meccanismo di costruzione identitaria. Egli interpreta il processo storico di creazione di un'identità europea come una giustificazione di pretesa superiorità, testimoniata dalle proprie fortune in una serie di tappe successive che si declinano attraverso il confronto con l'alterità, una "galleria di specchi deformanti che hanno permesso all'europeo di affermare la sua pretesa superiorità sul selvaggio, il primitivo, l'orientale", sino a trarre errate conclusioni sia rispetto a una visione teleologica della storia sia rispetto alla sua superiorità economica. Attraverso il ricorso al concetto di "predominio europeo" e al suo successivo "crollo", che ebbe una sua fortunata espressione in un volume di Lucio Villari, Fontana giunge quindi ad auspicare l'uscita da una tale "galleria degli specchi deformanti" come passo fondativo di una nuova costruzione identitaria più realisticamente consapevole. Questa dinamica di inclusione/esclusione all'interno del percorso identitario europeo potrebbe essere estesa, secondo Verga, a tutto il mondo nel Novecento, un secolo in cui la divisione in due blocchi è stata vissuta come contrapposizione tra l'Europa occidentale, l'"Europa atlantica", e quella "d'oltre cortina". Possiamo concludere riconoscendo come la storiografia sia piuttosto concorde

nel considerare quello di Europa come un concetto, inteso in senso “morale” o “culturale”, profondamente mutevole, in cui alle caratterizzazioni morali, che inevitabilmente contraddistinguono quelle culturali, si è progressivamente sostituita una serie di endiadi contrapposte – libertà/tirannia, civiltà/barbarie, cristianità/paganesimo, Occidente/Oriente – con quest’ultima che è sopravvissuta per tutto il XX secolo. Dopo il crollo delle ideologie che hanno permeato il “secolo breve”, tali dinamiche di costruzione identitaria seguiranno infatti a manifestarsi, soprattutto durante il clima politico-culturale dello “scontro tra civiltà” teorizzato dallo statunitense Samuel Huntington negli anni novanta, nel quale verrà a crearsi l’endiadi cristianità/islam. Più recentemente, Paolo Prodi si è inserito nel dibattito storiografico proponendo altri concetti e diverse variabili secondo lui indispensabili per la ricostruzione della genesi di un vero e proprio *Homo Europaeus*. Egli ha sottolineato il ruolo fondamentale della laicità, intendendo con questo termine il distacco del potere spirituale dal potere temporale, che è una delle prerogative costitutive del percorso identitario europeo, oltre al fatto che la dimensione culturale e quella politica sono state fondamentali anche per il percorso di separazione del diritto naturale-divino dal diritto positivo, civile e canonico. Spostandoci poi verso quella che Chabod avrebbe definito “sfera morale”, Prodi identifica come essenziale anche la nascita del dualismo tra la sfera della coscienza e quella della giustizia umana. Se questi sono i tratti che connotano la modernità occidentale europea, è inevitabile tuttavia constatare come il percorso compiuto dalle società d’Europa si trovi oggi nel pieno di una profonda crisi che è sì economica e politica, ma soprattutto antropologica. È proprio la specificità dell’uomo europeo, ovvero la sua pluridimensionalità e diversità, la sua complessità, la causa di una sua difficile collocazione in quella che è oggi una globalizzazione a una sola dimensione.



SEZIONE DIDATTICA
PALAZZO REALE

INFORMAZIONI E PRENOTAZIONI

Comune di Milano - Area Servizi Scolastici e Educativi

SEZIONE DIDATTICA PALAZZO REALE

tel. 02.884.48046/47

ED.ScuolePalazzoReale@comune.milano.it