

# VICENDA DELLE MOSTRE D'ARTE ANTICA

di

Roberto Longhi

Quando da un elementare rilievo statistico si rilevi che nel ventennio d'intermezzo fra la prima e la seconda guerra (1920-40) le mostre principali d'arte antica furono all'incirca una *trentina*, mentre quelle del secondo dopoguerra, e cioè del quindicennio dal '45 ad oggi, passano le *trecento*, viene a intendersi meglio perché il Berenson, pochi anni fa, potesse parlare di un « esposizionite imperversante, la quale è una malattia non solo in senso figurato ». Il grande critico alludeva cioè ad un punto di crisi acuta nel decorso di un morbo di estrazione relativamente moderna.

Si avverte perciò l'urgenza di dar luogo a un severo esame di coscienza retrospettivo, quale può emergere dal ripercorrimento della vicenda delle mostre, senza che per questo occorra risalire troppo addietro nei secoli.

Che bisogno infatti di riandare ai referti sei-settecenteschi sulle « fiere » fiamminghe e olandesi, dove i pittori esponevano i loro quadri per meglio esitarli? O ai vecchi cataloghi delle periodiche mostre che gli accademici italiani allestivano quasi all'aperto: a Bologna sotto il portico dei Servi, a Roma nell'atrio della Rotonda, a Firenze nel secondo chiostro della Santissima Annunziata, a Venezia tra San Marco e San Rocco? È vero, tanto tempo è ormai passato, che quasi stentiamo ad accorgerci che si trattava allora, per gran parte, di esposizioni d'arte contemporanea; o tutt'al più con qualche spolveratura di antico. A Firenze, per esempio, nel 1767,

oltre ai moderni figuravano anche pezzi di Masaccio, Filippo Lippi e van Eyck; o almeno affermati per tali dall'accademico anglo-fiorentino Ignazio Hugford che, per esporli, avrà avuto le sue buone ragioni. Fra l'altro gli appartenevano. Ma non cominciamo a malignare.

Le prime esposizioni « en masse » di arte antica furono, se non erro, quelle che Napoleone apriva al Louvre — nel Salon central — dopo le campagne d'Europa in cui l'aiutavano, per le oculate spoliazioni, il barone Vivant Denon e, talvolta, perfino il giovane Stendhal non ancora fattosi « milanese ». Storia passata ma che, per la pompa dell'inscenatura, pare avere ancora aleggiato sui pensieri delle ciclopiche esposizioni italiane di Londra e di Parigi, legate, — un quarto di secolo fa — all'attività di Ettore Modigliani e di Ugo Ojetti; e che da loro infatti ancora si chiamano. Ma questa è storia più recente.

Chiuse, con la Restaurazione, le mostre napoleoniche l'Ottocento europeo si tenne sul piede di casa, limitandosi a rispolverare le opere rientrate, o a concedere che, accanto alle Esposizioni universali della seconda metà del secolo, l'arte figurasse come ornamento marginale, come « colophon » a cotali manifestazioni di ottimismo progressivo. Il Belgio nel 1880 — per il cinquantenario dell'indipendenza — e anche più tardi, esponeva fior d'oreficeria e di avori medioevali sotto il titolo di « Exposition d'art industriel ».

Manco a dirlo, fece da sé, nel suo splendido isolamento, l'Inghilterra. La Mostra di Manchester, del 1857, fu una mirabile ricognizione dei vecchi tesori del collezionismo inglese, e restò alla radice di tutte le buone mostre avvenire di tipo ricognitorio; tanto che si è voluto, due anni fa, commemorarne il centenario con una replica o ripetizione non altrettanto bene riuscita.

Poco ha l'Italia da vantare in quei tempi. La mostra romana a Santa Maria degli Angeli, voluta da Pio IX, giusto nel 1870, ha tutta l'aria di un'affrettata liquidazione patrimoniale, in attesa dei bersaglieri di Porta Pia. Ma un ricordo commosso merita invece nel 1896 la Mostra del Tiepolo a Venezia, organizzata nelle nuove Procuratie. Pompeo Molmenti, che di lì doveva trarre l'idea del suo buon volume sul brillante settecentista veneto, ci racconta che « nelle vaste sale entrava a fiotti dalle grandi finestre l'allegria luce della primavera veneziana e intorno alle tele del Tiepolo, disposte

in ordine ammirevole, ricadevano in pittoresche drappeggiature dei meravigliosi arazzi [...] del Cinquecento ».

Ciò che potrà sembrare poco moderno, poco storicistico, ma era pure la regia tardo-romantica del 1896. Gli ultimi pittori ottocentisti italiani, dice ancora il Molmenti, visitavano la mostra « piangendo ». Ed anche questo non era un cattivo segno, pensando che si trattava dei primi partecipanti alla « Biennale » fondata proprio allora e antiporta di tutte le mostre recenti d'arte contemporanea. Ma, per l'antico, Venezia non riprese l'avvio che molto più tardi.

Londra invece, dopo il grande anticipo del 1857, non se ne stette inoperosa. Le due Mostre italiane alla New Gallery, nel 1893 e '94, la Mostra ferrarese dello stesso 1894 (e alla quale collaborò anche il giovanissimo Adolfo Venturi), la grande Mostra ricognitoria del tesoro miniaturistico inglese nel 1908, le due esposizioni di maestri veneti nel 1912 e 1915 non trovano riscontro degno in nessun altro paese d'Europa.

In Italia, è vero, non furono senza pregio la Mostra senese del 1904 e quella umbra a Perugia nel 1906; ma quando si rammenti ch'esse servirono a fornir più comodamente la traccia per adocchiar dipinti privati che non aspettavano che di lasciar l'Italia, quasi si preferirebbe non avessero mai avuto luogo. E, quanto alla Mostra di Castel Sant'Angelo, in margine alle celebrazioni del Cinquantenario del Regno (1911), essa fu priva di un qualunque piano culturale.

Alla stessa data, in Palazzo Vecchio a Firenze, anche la « Mostra del Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo » — dove suona già strano che come termini estremi si scegliessero due pittori che di regola non furono ritrattisti — fu cosa egualmente maldestra per l'argomento puramente decorativo ed encomiastico, e perciò poco adatto a legarsi in un discorso ben connesso. Si provò a farlo con ritardo l'Ogetti nel catalogo uscito soltanto nel 1926; e, dati i nuovi tempi, non trovò di meglio che asserire — sulla scorta di un passo di Hegel inteso alla rovescia — che « il ritratto deve adulare ».

Dopo quella mostra « adulatoria », ben altro sopravvenne e fu la prima guerra. Si protessero, come si poteva, i monumenti e le opere d'arte, e qui

l'Ojetti stesso, ben si ricorda, si procacciò meriti reali; ma, passata la tempesta, le cose salvate non si tradussero ancora in esposizioni, anzi soltanto in utili resoconti del salvataggio e, per così dire, dell'uscita dall'arca.

Poco dopo, nel 1922, i primi albori delle nuove ricerche sul Seicento e il Settecento italiani illuminarono l'Ojetti, ancora l'Ojetti, nella maestosa impresa ordita per quei due secoli di pittura nelle sale di Palazzo Pitti. Che si trattasse però di una mostra prematura e perciò inevitabilmente confusa è provato dal fatto che non si riuscisse ad allestirne né subito, né poi, un catalogo critico. Ma per me (che ero nello « staff » romano dell'impresa) questa è materia di ricordi troppo privati perché mi sia lecito riandarli in questa occasione.

Di quella esposizione « mammouth » il pubblico più anziano ha forse ancora un vago ricordo; e non avrà certo dimenticato che per la prima volta si videro esposti con onore dei veri Caravaggio e vi si avvistarono meglio il Bazzani, il Magnasco, il Cavallino e l'aspra giovinezza del Tiepolo; ma che, nel complesso, la mostra restasse, anche per i visitatori di media cultura, una jungla quasi inestricabile, fu palese quando, pochi anni dopo (nel 1929), si sentì a Venezia il bisogno di rifar l'impresa più in chiaro almeno per la parte settecentesca. Non dico che vi si riuscisse del tutto; perché, anche lì, non si ebbe che un catalogo sommario e quasi inservibile, e si dovette aspettare parecchi anni per i due volumi, guidati dal Fogolari, che rievocarono la mostra in chiave di belle illustrazioni. Ma per un discorso più coerente non bastava limitarsi al solo Settecento veneto? Bastava e ne avanzava.

Le mostre stentavano insomma a farsi le ossa e scappucciavano al primo intoppo.

Gli ideatori non si perdevano d'animo per questo, tanto più che il prestigio politico (ma quale prestigio!) d'Italia pareva crescere. E come allora non adornarlo anche con la corona dell'arte? Dopo le splendide Mostre d'arte fiamminga e olandese del 1927 e '29 ospitate a Londra dalla Royal Academy, poteva l'Italia restare indietro? Mussolini — traggio dalla premessa del catalogo — assicurò a Lady Chamberlain che il governo italiano avrebbe presentato l'arte italiana « in modo da far stupire il mondo ». Stupì

infatti il mondo nel 1930 e anche trattenne il respiro quando la nave dei tesori si trovò in serie difficoltà nel cuore di una tempesta paurosa fra la Bretagna e la Manica. È vero che tutto finì bene, ma quando si discute di cautele per il miglior viaggio delle opere d'arte, è bene rammentare che quello fu il viaggio più pericolante che i capolavori italiani abbiano mai durato. L'entusiastico commissario italiano Modigliani me lo descriveva al Park Lane Hotel, bene rammento, con un tono di sfida spavalda, come un Sir Francis Drake che abbia portato a Elisabetta i tesori dell'Invincible Armada.

La prevalenza dei tesori — lasciando stare l'idea dell'Ogetti di accompagnarli con le modeste confezioni del nostro Ottocento — era infatti e davvero schiacciante. Ma che cosa venisse a guadagnarsene per la conoscenza dell'arte italiana resta in forse. Ne risultò e ne sopravvisse piuttosto un senso di melanconico stupore.

Voglio subito soggiungere, però, che nel decennio seguente, dal '30 al '40, molti italiani (e qui occorrerebbe citare i nomi di tanti valorosi soprintendenti e direttori di musei statali e civici) preferirono assegnarsi, nel campo delle mostre, un compito magari meno ambizioso, ma più efficiente.

Chi non ricorda che, ad onta dei tempi, e anche lasciando stare la discutibile e discussa Mostra leonardesca di Milano, quello fu il decennio delle prime grandi « personali » del Correggio, di Tiziano, del Tintoretto, di Melozzo, del Pordenone, del Veronese? O che, per le ricapitolazioni di altissime culture regionali, quello fu pure il decennio della Mostra ferrarese (1933) a Ferrara (Barbantini), dei Riminesi a Rimini (Brandi), dei Settecentisti bolognesi a Bologna, delle due Mostre bresciane del 1935 e del 1939, delle due grandi Mostre piemontesi (Viale), della Mostra del '600 e '700 genovese a Genova, della Mostra degli stessi due secoli a Napoli (purtroppo con un'inutile appendice di '800), e persino della Mostra giottesca a Firenze, che, proprio per indugiarsi troppo sopra la parte dugentesca (che non è per nulla un'anticamera di Giotto), non mancò di essere un'indimenticabile ricognizione di un centennio di pittura toscana meno nota, e sulla quale era utile formare un nuovo e diverso giudizio?

Per quanto diversamente meditate, di vario esito, di gusto alterno, nessuna di quelle mostre fu, dunque, oziosa; tutte furono dotate di cataloghi servibili e, qualche volta, eccellenti; e tutti ce ne avvantaggiammo. Oso dire che non si saprebbe quale altra serie di imprese abbia, in pieno fascismo, dimostrato la persistenza di un'alta e libera cultura italiana.

Sicché più spiace rammentare, ma non si può tacerlo, che il corso di quel buon lavoro venisse, sulla metà del decennio (1935), male interrotto dalla nuova ostentazione di « grandezza » che l'Ojetti, assillato dal ricordo della tonante Mostra londinese del '30, volle trascinare a Parigi: « De Cimabue à Tiepolo » ne fu il titolo e si sarebbe dovuto dire da Cimabue a Carena, visto che al Jeu de Paume v'era anche la sezione italiana moderna guidata dal Maraini.

Ma anche qui, per l'antico, quanti capolavori a spasso; e con che contribuzioni, persino dalla Russia (Leonardo e Giorgione). L'Italia splendea come un faro e l'esposizione fu chiamata una « féerie », un « conte de fées »; la storia per altro non si pasce di favole.

Risento ancora la malinconia grande del giorno di chiusura, ché già volavano i trucioli degli imballatori, e i primi quadri, il grande Piero di Perugia e il grande Giottino degli Uffizi — ma chi si ricorda più di queste follie — discendevano barcollando i gradini del Petit Palais. L'Ojetti se ne stava ritto nell'atrio. — Oh, Longhi, ebbene? — Eccellenza (Ojetti era già Accademico d'Italia), Eccellenza, non Le dico nulla... — E questa fu la mia modesta partecipazione alla parata parigina.

Alla quale non so perché mai Parigi si prestasse, mentre pure svolgeva da anni nel campo delle mostre un'azione ben più seria, di cui preme ricordare del 1931 la bella « Mostra bizantina » al Pavillon de Marsan, ben diretta dal famoso polemista Duthuit e cui anche l'Italia contribuì seriamente sotto la guida del Ricci e del Toesca; e quella dei « Pittori francesi della realtà », all'Orangerie (1934), come a dire i Caravaggeschi francesi del Seicento, che mise in luce i buoni studi del giovane conservatore del Louvre, Charles Sterling.

Tornati in Italia c'è da ricordare un altro sfallo del 1938, le cui ragioni si nascosero sotto il velame di una saggezza politica da non si dire, e fu

la « Mostra del Ritratto italiano » che trascinò parecchie carrettate di unicissimi capolavori — un centinaio —, dove mai? A Belgrado. C'erano, per non dire altro, i due busti di Ravello, il dittico di Piero agli Uffizi, il Pollajolo Poldi-Pezzoli, Donatello, Mino, Desiderio, Mantegna, Antonello, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, il Clemente VII di Sebastiano del Piombo divenuto per l'occasione Adriano VI, il Lotto, il Moroni e perfino la « non Beatrice Cenci » di « non Guido Reni »; ma tutti proprio loro, vivi e verdi, originali e non copie, tutti a Belgrado; una mostra « che incomincia — trascrivo anche qui dal catalogo — con un marmo di Roma repubblicana ed è conclusa dall'immagine bronzea... » beh, indovinate chi fosse...

Dopo una tale insania, i tempi inevitabilmente precipitavano e si era daccapo alle porte co' sassi. La guerra tronca dopo pochi giorni la vita di una mostra ben concepita, quella del '500 toscano a Palazzo Strozzi, di cui sopravvive un buon catalogo. Poi tutto si rimbuca e segue quel che segue, anche la « optata morte » da parte delle nazioni che han fretta di resuscitare. Peccato che ci andassero di mezzo anche parecchie opere d'arte: le sciagure di Padova e di Pisa nessuno le dimentica.

Che compito si offrisse agli ideatori di mostre, appena finita la guerra, fu subito chiaro. Il patrimonio d'arte mobile sbalestrato qua e là, in parte riacchiappato mentre stava svicolando alla frontiera austro-germanica, in parte rientrato dai rifugi marchigiani, si trovava a Roma; ma l'andirivieni delle opere era stato tale, che dipinti romani della Borghese io ricordo di aver visto persino nei rifugi sotterranei del Castello Sforzesco a Milano.

Era dunque decante che prima di procedere alla reintegrazione delle opere d'arte ai musei in parte sinistrati e « pro tempore » inservibili — Brera, Castello Sforzesco, Parma, ecc. — si ripresentassero con qualche mostra al pubblico le prove tangibili di ciò che era salvo. E furono le primissime Mostre di Palazzo Venezia a Roma, mentre a Venezia stessa, fortunatamente indenne, già nel '45 il Pallucchini riesciva a mettere in piedi la « Mostra dei Cinque Secoli », che fu per quei tempi un bel miracolo; e a Brescia il Panazza ripresentava nel '46 le opere salvate dalla regione; il Morassi faceva lo stesso a Genova in due mostre successive degli stessi anni; nel '48 il

Puerari conduceva una buona ricognizione cremonese; nel '50 lo Zampetti radunava ad Ancona la bella messe della pittura veneta nelle Marche.

Vi fu negli stessi anni anche un intermezzo di necessità, e mi spiego subito. Nel primissimo dopoguerra, a tasche vuote, e nell'impossibilità materiale di rimettere rapidamente in piedi i musei, era logico che le nazioni più sciagurate e bisognose pensassero a provvedersi, all'uopo, di valuta pregiata facendo mostre di una parte del materiale salvato in paesi più favoriti e indenni; e furono la Mostra dell'Ambrosiana a Lucerna già nel '46, nel '47 la Mostra veneziana a Losanna, mentre, del resto, anche i quadri di Vienna si esponevano a Parigi, quelli di Monaco a Bruxelles e a Berna, dove, nel '49, erano pure bellissime miniature tedesche del Medio Evo. La Svizzera fu, così, premurosa infermiera dell'Europa artistica sinistrata e non possiamo dimenticare che anche le prime mostre dei quadri superstiti di Berlino, dopo l'orrendo disastro del Flackturn, si videro a Sciaffusa. L'ultima di codeste iniziative fu quando, nel '49, la compianta Fernanda Wittgens accompagnò a Zurigo i «Kunstschaetze der Lombardei», che fu un'ambasceria memorabile.

Ma già si era sentito il bisogno di operare in casa con mezzi propri. Dappertutto infatti o quasi i funzionari tecnici insistevano in un meritorio, accanito lavoro che durò all'incirca quattro o cinque anni.

E da ogni aspetto di quel lavoro sorsero «mostre» spesso indimenticabili come quelle di Pisa e di Siena per le sculture smontate e protette (Sanpaolesi e Carli); come la Mostra parmense che il Quintavalle allestì dopo aver ricostruito a tempo di primato il palazzo sventrato della Pilotta; ed altre minori.

Un altro e nuovo aspetto del lavoro emergeva dall'esigenza di restauro di cui quasi tutti i dipinti, sinistrati o no, parevano ormai abbisognare, a non dire di quelli che, addirittura sbriciolati, si trattava di ricomporre per quanto si poteva; e di lì sboccarono le Mostre (Lorenzo da Viterbo, Mantegna) dell'Istituto centrale del Restauro, ad opera del Brandi; e quelle di Firenze che si intensificarono nel decennio seguente per merito principale del Procacci, che ce ne ha date di bellissime; e rammento soprattutto

quelle, tanto importanti e recentissime, degli affreschi staccati, e così salvati dalla morte già imminente.

Ben vero che su questa sacrosanta attività del restauro che è diventata quasi la principale degli uffici in Italia e all'estero, e che pure si muove in una selva di pericoli tecnici, sono sorti dispareri — si pensi alle gravi polemiche per le puliture della National Gallery — che occorrerebbe dirimere attraverso una maggiore pubblicità dei metodi di lavoro, non solo a festa finita, a cose fatte, ma anche prima di farle, o almeno nel corso dei lavori, perché le opere d'arte appartengono a tutti, sono bene comune di tutti i cittadini, non proprietà dei funzionari di museo, né dei restauratori. Non credo con questo di andar fuori tema, perché, come ho già detto, altra volta la disparità dei metodi potrebbe chiarirsi, giudicarsi e forse sanarsi con una mostra, ormai retrospettiva — e all'incirca trentennale — dei vari metodi usati dai vari restauratori, ognuno dei quali avrebbe a sua disposizione una o più sale personali: sala Pelliccioli e sala Coeremans, sala Suhr e sala Arrigoni, sala Lovullo, sala Vermehren e sala Tintori, sala Ruhemann e sala Isep, e chissà quante altre. Sarebbe, io credo, una mostra utile, ma che soltanto un'organizzazione internazionale — come ha già notato il Meiss — potrebbe realizzare in modo efficiente; e io ne giro intanto l'idea all'Ente Manifestazioni Milanesi che potrebbe farsene autorevole iniziatore appellandosi a organizzazioni di rango sopranazionale. Né mi parrebbe fuori luogo se la Mostra avvenisse in Lombardia ove tutte le principali istituzioni tecniche del restauro ebbero la culla e le tappe fondamentali.

Ma per tornare alla vicenda più recente delle mostre d'antico — e siamo restati alle soglie dell'ultimo decennio — mi si consentirà di procedere per sommi capi e di soffermarmi soprattutto sull'Italia che della vicenda è stata, del resto, la vivace protagonista.

Si pensi che ancora nello stesso anno 1949 il Pallucchini riesce a riconquistarsi l'appoggio degli stranieri per realizzare la grande «personale» di Giovanni Bellini a Palazzo Ducale, una delle più complete rappresentazioni che mai si siano viste di un solo artista.

Si riaffacciava così l'esigenza culturale tipicamente italiana delle mostre a base monografica, di un artista da solo, o con la sua cerchia più diretta;

nel '49 Bazzani era ben presentato a Mantova, il Sodoma a Vercelli e a Siena; nel '50, Bologna, che già nel '48, con mezzi locali, aveva atteso a una piccola buona presentazione di G. M. Crespi, allestiva con l'aiuto italiano e straniero quella Mostra di Vitale e del Trecento bolognese che, svolta in un campo fin allora meno coltivato, fu, per unanime consentimento, una schietta rivelazione culturale.

Firenze che si era appartata per quel suo compito, forse troppo ambizioso, di rinnovare « museograficamente » gli Uffizi — che pure avevano un certo diritto di conservare per quanto si poteva il modulo di antico museo — aveva, nei primi anni del dopoguerra, soggiaciuto alla improvvisazione di mostre emanate da un ente impreciso — tra storico e turistico — che, dopo una pur non inutile ricognizione (compiuta dal prof. Ragghianti) di dipinti fiamminghi e olandesi in Italia (1947), rasentò quasi tratti umoristici con la « Mostra della Casa italiana nei secoli » (1948) e non fu più felice in quella di Lorenzo il Magnifico (1949).

Ma riprese poi quota nel nostro decennio, quando le redini delle mostre fiorentine furono di nuovo nelle mani del Vice Presidente del Consiglio Superiore, il professor Salmi, che guidò la Mostra del Signorelli ('53) e quella dei Quattro Maestri ('54), anche più importante perché in gran parte emersa dall'opera assai bene assolta di restauri a dipinti e a vetrate famose, e di importanti « distacchi » degli affreschi di Andrea del Castagno. E vennero ancora, nel '55, la personale dell'Angelico, che si fece quasi senza uscir di casa, voglio dire di convento, a San Marco, e nel '56 la Mostra dei primi manieristi, che rievocò utilmente il tema rimasto interrotto nel '50.

Ma altre città non furono da meno.

Ancora Bologna, sotto la giudiziosa spinta dello Gnudi, ordì esposizioni ormai periodiche di raggio non certo provinciale: e furono la bella Mostra del Reni, nel '54, dei Carracci nel 1956, e quest'anno del gruppo di validi artisti che dalla cultura carracesca defluirono; venendone la chiara rappresentazione di quell'atteggiamento di « tradizionalismo vivo », e della sua importanza per due secoli di cultura europea, dal Poussin al David. Fu dunque un buon lavoro dove molti giovani si distinsero per serio impegno critico dall'Arcangeli al Volpe al Cavalli all'Emiliani.

A Napoli, dove uno dei più acuti funzionari della nostra conservazione artistica, il Molajoli, già stendeva in ogni particolare il piano che doveva condurre alla creazione, in un'antica sede, d'uno dei più moderni musei del mondo, la Galleria di Capodimonte — che all'apertura io ebbi intenzionalmente a salutare come « la mostra finalmente di un Museo » —, si trovò tuttavia il tempo di attendere — con uno « staff » di giovani valenti come il Bologna e il Causa — a una bella ricognizione, già nel 1950, della « Scultura lignea della Campania » e, nel 1952, alla originalissima presentazione intitolata a « Fontainebleau e la maniera italiana », e cioè alle propaggini, in breve europee, dei primi manieristi di Toscana e di Emilia; un tema che servì di traccia, non sempre ben intesa, a quello svolto tre anni dopo ad Amsterdam con intenzioni, ormai, europeistiche. La Sicilia stessa ebbe a Messina la sua grande ricognizione di Antonello e del '400 siciliano.

Torino, che col Viale, durante il « ventennio nero », aveva tenuto fede alla serietà della tradizione culturale piemontese, nelle mostre del Medio Evo e del Seicento locali, dopo la guerra si svagò per un istante nella « Mostra della Moda attraverso cinque secoli di pittura », dove forse non occorre scomodare gli originali e ci si poteva restringere, per usare un termine che è proprio della moda, ai « patrons »; ma oltre a importanti manifestazioni moderne, ospitò anche piccole mostre, intense e precise, di cui ebbe a occuparsi il nostro Testori, su « persone » antiche e poco note, come il casalese Gualla e gli ultimi manieristi lombardo-piemontesi dal Moncalvo al Cairo; ed anche oggi, sotto la stessa guida, ne presenta una tutta devoluta al bellissimo varallese Tanzio, apertasi assieme al modernissimo Museo d'Arte Moderna.

Genova, dopo le prime e belle ricognizioni già citate, fece pur essa la sua parte sotto lo stimolo di Caterina Marcenaro, con le personali del grande amico di Genova, van Dyck, e del cubista, o cubettista, avanti lettera Cambiaso.

Più difficile, il destino delle mostre romane. Per la sua posizione ufficiale, Roma era predestinata a subire direttamente e a smistare le continue richieste di scambio internazionale di opere d'arte, e fu attraverso i più o meno meditati accordi culturali, che si videro improvvisare la Mostra itinerante dei « Fiamminghi e l'Italia », quella dei « Tesori delle Biblioteche d'Italia »

a Parigi, nella Sala Mazarino; quella che parve troppo pericolosa per la incolumità delle opere, che fu la parata del « Medio Evo italiano » al Petit Palais; la Mostra « dal Caravaggio al Tiepolo », inviata senza perché fino al Brasile e giunta in porto mentre il Presidente brasiliano aveva appena finito di suicidarsi; poi fu sede della gigantesca « Mostra storica nazionale della Miniatura » di vastissimo raggio certamente, ma immediatamente meno produttiva di cultura, data l'esigenza ben nota di serrare a doppia mandata nelle vetrine i tesori librari che restarono quasi lettera morta per tutti, fuori che per gli ordinatori; uno dei quali, infatti, fu il solo a poterne cavare un bel libro; per altro, fuori commercio. Più tardi ancora, nel '56, Roma accettò di ospitare, col Seicento europeo, una delle imprese del Consiglio d'Europa di cui potrà parlarsi unitamente; per ultimo diede l'ampia Mostra del « Settecento a Roma », che fu meglio pensata e più seriamente condotta sotto la guida del Lavagnino.

Piace anche ricordare che, oltre alle utili mostre periodiche tenute dal Brandi dei lavori dell'Istituto Centrale del Restauro, anche altri uffici della circoscrizione romana svolsero un utile lavoro. La « Mostra didattica leonardesca » diretta dal Castelfranco ebbe il merito di affermare esplicitamente e di dimostrare che si può allestire una mostra anche con sole riproduzioni, senza cioè scomodare gli originali. La Mostra di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini fu cosa discretamente studiata anche se depressa dall'ambiente e dalla presentazione modesta, e perciò inadatta allo sfoggio di quel vero principe del « barocco »; assai buona anche la Mostra venutaci recentemente dal Nord, di Michiel Sweerts, l'ultimo dei caravaggeschi nordici a passo ridotto prima del Vermeer; mentre il direttore Di Carpegna, per meglio dimostrare l'urgenza di conquistar per intero Palazzo Barberini agli usi e alle esigenze dell'enorme materiale della Galleria nazionale d'Arte Antica, si valeva abilmente di piccole mostre-stralcio, assi bene concepite, dai Caravaggeschi, ai napoletani, ai vedutisti, e via di seguito.

E utili mostre furono anche — nella regione — quelle del nuovo Museo di Viterbo e l'altra ricognitoria di Rieti e della Sabina, condotte da buoni studiosi come il Faldi e la Mortari sotto la spinta del soprintendente romano Lavagnino.

Ma le due città che primeggiarono nel decennio furono, certamente, Venezia e Milano.

Già nel '49, con la Mostra del Bellini, Venezia, sotto la guida del Pallucchini, aveva ripreso la serie delle grandi « personali » di vecchi maestri e continuò, memorabilmente (e qui si citano i nomi del Lorenzetti e dello Zampetti), col Tiepolo del 1951 (55 anni dopo il primo abbozzo del Molmenti, che ho rammentato a suo luogo), col Lotto nel 1953, con Giorgione nel 1955, con Jacopo Bassano del 1957 e infine con la odierna Mostra del « Seicento a Venezia », sempre utile per formarsi un'idea della curiosa impuntatura culturale in una città, per l'addietro, così « dominante » nell'arte. Anche l'attività della Fondazione Cini in pro di piccole mostre, condotte dal Fiocco, soprattutto di disegni anche di provenienza straniera (coll. Scholz, Wallraf, materiale di Varsavia, ecc.); oppure, nella regione, le piccole Mostre di Feltre e di Belluno (e qui va citato il Valcanover) vogliono essere ricordate a indicare la vivacità culturale dell'ambiente veneto, dove opera anche un soprintendente come il Moschini, attivissimo nella sorveglianza di restauri fondamentali e da servir d'esempio per tutti.

Milano lamenta amaramente di aver perso con la Wittgens e col Baroni due elementi altamente propulsivi anche nel campo delle mostre. Essi erano ancor vivi quando la sede di Palazzo Reale, nel cuore della città, si dimostrò particolarmente adatta ad ospitare esposizioni anche di vasto respiro.

E furono, nel 1951, il « Caravaggio » e la sua cerchia italiana e internazionale, il cui successo è ancora nel ricordo di tutti; nel 1953 la Mostra dei « Pittori della realtà in Lombardia », che intese a dimostrare, nella regione, una certa costante di intenzioni realistiche dal Moroni al Ceruti; poi, oltre a mostre moderne di alto prestigio e quella quasi preistorica della « Civiltà etrusca » (che io non potei astenermi dal chiamare una mostra « friabile », ma soltanto in ordine alla materia prevalente, particolarmente deperibile), ha dato lo scorso anno la mirabile rassegna dell'« Arte lombarda dai Visconti agli Sforza », donde sono emersi per un più vasto pubblico, e cioè con innegabile propagazione culturale, valori creativi ch'erano ancora in margine alla coscienza comune.

L'Ente Manifestazioni Milanesi trarrà certamente da un'inizio così efficace nuovi lumi per il seguito del suo lavoro in questo campo. Ma qui vorrà soccorrerci l'intervento dei colleghi d'altre nazioni che, se non nella misura dell'Italia, che è la nazione più « mostraiola » del mondo, anch'esse svolsero un'attività importante.

Se dovessi ricordarla nei particolari, non finirei in breve, come pur desidero. Ma per limitarmi alle cose di maggior rilievo dopo la guerra, e cioè alle esposizioni a soggetto storicamente chiaro e preciso, come non rammentare, per la Francia, la Mostra dell'Oreficeria mosana del '51, la « Nature morte » raccolta dallo Sterling all'Orangerie (1952), la grande « Mostra messicana » al Musée d'Art Moderne, la bellissima ricognizione nei musei francesi di provincia dei primitivi italiani « da Giotto a Bellini », allestita dal giovane italianista Laclotte, e soprattutto (e fu ancora uno studio risultante dalle salvazioni della guerra) la « Mostra delle Vetrate francesi » (1953), guidata dal Grodecki e donde quella mirabile istituzione tecnica, per eccellenza francese, entrò definitivamente nella Storia dell'Arte con la maiuscola? O le splendide e ben ripartite presentazioni di miniature della Bibliothèque Nationale, gran merito del Cain e del Porcher? O la intelligentissima Mostra dell'Arte Antica cecoslovacca, quanto mai adatta a dimostrare che, per le buone esposizioni, è possibile attingere anche oltre i confini del Consiglio d'Europa?

Non vorrei neppure omettere le mostre dedicate in Francia a una formula particolare, quella cioè di presentare per intero raccolte private di pregio, e così fu fatto per quelle dell'olandese Van Beuningen e dello statunitense Lehman. È un principio sul quale sarebbe bene discutere, ma sul quale io non mi sentirei di fermarmi a una opposizione di principio troppo comune in Italia; ma, io sospetto, come prodotto di pavidezza incompetente, quando non è d'ipocrisia.

Ancora per la Francia, mi si rimprovererà forse, da qualche parte, di dimenticare la serie delle curiose esposizioni di Bordeaux, dai « Pittori mediterranei », al « Goya », al « Greco de Crète à Tolède à travers Venise », all'« Age d'Or espagnol », a quella che spaziò da Bosch a Leonor Fini passando per l'Arcimboldi e il noto jellatore secentista Monsù Desiderio.

Non è che le dimentichi. Le ricordo benissimo, ma, per servirmi, forse immodestamente, della frase del nostro umanista Alberti, « non le lodo ». Dall'ultima del '59 dedicata alla stupefacente impresa della « Découverte de la lumière des primitifs aux impressionnistes », non è ormai che un passo all'area depressa di folclore turistico degli spettacoli di « Son et Lumière » che purtroppo si sono affacciati anche in Italia, e speriamo presto decedano per il prestigio della cultura europea.

Per l'Inghilterra trovo da citare, dopo il conflitto, gli argomenti, forse fin troppo maestosi, dell'« Arte olandese » e dell'« Arte fiamminga » dal 1300 al 1700, ospitati dalla Royal Academy tra il 1952 e il 1954; di maggior profitto quello dell'« Arte portoghese », perché di raggio più definito e, agli inizi, eccelso.

Per i Paesi Bassi, già citato lo scambio con noi nella Mostra « I Fiamminghi e l'Italia », ricordo « I Caravaggeschi nordici » scambiati fra Utrecht e Gand che fu riflesso bene ampliato della nostra Mostra milanese, e, nel 1956, le indimenticabili esposizioni del Rembrandt. Rammento che questo soggetto venne trattato nello stesso anno anche a Varsavia e l'occasione è buona per rammentare che gli studiosi polacchi hanno saputo intrattenere utili relazioni con l'Occidente, e anche con l'Italia, portando fin qui (Venezia e Roma) la mirabile Mostra di Bernardo Bellotto e allestendo, d'accordo con Venezia, una esposizione di pittura italiana nelle collezioni polacche e una mostra di ritratti veneziani.

È vero che il maggior lavoro svolto in questo campo dalle nazioni nordiche (in confronto alla più scarsa partecipazione della Francia e dell'Italia) si è svolto sotto le ali del Consiglio di Europa, entità sopranazionale, ma riguardante un gruppo ristretto di nazioni, invece che liberamente internazionale com'è privilegio della vera cultura e dell'arte figurativa in particolar modo. Non sta a me discutere la validità politica di quell'ente, che sarà indubbiamente grandissima, ma è lecito analizzarne il riflesso culturale.

Il tentativo di riscoprire a ritroso, risalendo forse dalle esigenze del mercato comune, un'unità ideologica europea che nel campo artistico sarebbe dimostrabile (e si è cercato infatti di dimostrare) con la partecipazione solidale prima all'« Umanismo », poi al « Manierismo », poi al « Barocco »,

poi al « Rococò », poi al « Romanticismo » — ché queste furono le intitolazioni delle mostre atlantiche di Bruxelles, di Amsterdam, di Roma, di Monaco e di Londra — non è approdato a nulla, salvo che a svuotare completamente di senso e ridurre a « slogans » quegli pseudo-concetti già di per sé estremamente vagolanti ed estensibili, o restringibili, « ad libitum ». Così, ad esempio, la Mostra dell'« Umanismo », fatta a Bruxelles, si rivelò completamente ignara della radice italiana del movimento, tanto vero che né Masaccio, né Alberti, né Brunelleschi, né Donatello vi ebbero alcuna parte. Sicché, visti da occhi italiani, gli autori presenti alla mostra sembravano invece umanisti a scoppio ritardato; o così intensamente neo-goticizzanti, da potersi magari riversare al secondo turno che fu quello dei « manieristi »; tanto vero che alcuni dei nomi ricorsero in entrambe le occasioni. Ma anche per la « maniera », quanto più chiaro era stato, nel '52, il breve discorso della Mostra di Napoli!

Nel terzo caso ch'era partito dalla parola magica e inconsistente di « barocco » fui io purtroppo — prima di ritirarmi in buon ordine da una collaborazione che sentivo impossibile — a far risparmiare la ridicolaggine di uno stemma che avrebbe preteso ricoverare sotto la stessa impresa tutto quanto avvenne in un secolo lacerato anzi da antinomie insuperabili. Ma a mostra aperta, risultava ugualmente insopportabile vedere avvicinati con presunzioni unitarie Caravaggio accanto a Poussin, Rubens accanto a Ver Meer. Perché le opere, e quanto solenni, di quei grandi uomini convennero purtroppo, ampiamente e pericolosamente, per una dimostrazione che non si poteva dare.

Nel quarto che fu la Mostra del « Rococò », altra parola scoppiettante, ma elusiva, gli esperti tedeschi invitati ad allestire la mostra a Monaco procedettero su fondamenti assai più solidi e scientifici e con una ripartizione meglio studiata; però anche qui c'era da chiedersi in partenza perché il compito non fosse affidato piuttosto alla Francia, magari con un'anticamera di Borromini, di Guarini o del torinese-francese Meissonier.

Dietro a tutto questo « gachis » di mostre stavano da tempo gli « Schirmherren » del Consiglio d'Europa, gli esperti culturali del Consiglio d'Europa, [compresi i turchi e gli islandesi. I « Sachverständige » venivano

dopo, subalterni. E se si salvarono l'anima fu piuttosto per una certa renitenza a concedere.

Che cosa avvenne infatti nel corso dei lavori? Le mostre erano ormai giunte alla saturazione di se stesse. I Ministeri degli Esteri e le Ambasciate premevano sui Ministeri dell'Istruzione, che si piegavano in omaggio al motto «politique d'abord»; e la resistenza cominciava semmai dai soprintendenti e dai direttori di musei che erano arcistufi di mandar quadri in trasferta, fosse pure per ragioni di richiamo in servizio umanistico o che altro mai si dicesse. Ho avuto fra mano le prime liste delle richieste all'Italia per la Mostra dell'«Umanismo». Erano terrificanti. Furono decurtate, spuntate, ma una volta accettato di partecipare, qualcosa si dovè pur concedere; e allora col bel risultato che proprio gli iniziatori e i «patres» della tendenza che si presumeva rappresentare venissero a far la figura dei parenti poveri. Ma in tal caso non era meglio puntare i piedi fin da principio e rifiutarsi di nulla concedere a mostre così astrattamente concepite e così scarse di sostanza storica?

Di fronte alla renitenza dei funzionari competenti, specialmente italiani, gli ordinatori non si perdettero d'animo. E citerò un fatto. Uno dei nostri soprintendenti si sentì chiedere uno dei dipinti più belli del mondo, il Paolo III di Tiziano, che tutti conoscono. Il soprintendente, pari pari, ne manda un surrogato, una variante, certo da non compararsi, dello stesso museo. Ora che fa il catalogo? Esalta il quadro ricevuto alle spese del sublime originale saviamente trattenuto a Napoli. Questa è la strana deferenza per le opere d'arte da parte del Consiglio d'Europa, che strappando nella stessa occasione alla Galleria Borghese il ritratto (forse raffigurante il Perugino) di mano di Raffaello giovine, lo riproduce da una fotografia anteriore al restauro del 1911, e cioè quando il modello indossava ancora un pellicciotto aggiunto ai tempi di Gogol...

Se queste furono dunque le esposizioni più maestose degli ultimi anni, non per questo vorremmo dirle le più accettabili; e neppure augurarne un seguito.

Ma chi voglia ora fare il punto anche statisticamente sulla diffusione delle mostre in Europa rammenterà la sorpresa già espressa al principio

rilevando che in confronto alle *trenta* mostre all'incirca, del ventennio tra le due grandi guerre, nel quindicennio che segue la seconda le mostre d'arte antica siano state più di *trecento*.

Non saranno troppe? Non occorrerà sfoltrirle per l'avvenire? E su quale fondamento di scienza e di propagazione (non dico propaganda) culturale?

Rifacciamo il punto andando per argomenti.

Ai primi posti stanno e resteranno sicuramente le grandi mostre « personali » che si fanno una volta per sempre e che sole consentono di seguire in carne e sangue il cammino di un grande spirito. Caravaggio, Bellini e Rembrandt hanno, per quella via, detto qualcosa di nuovo a tutto il mondo civile, più che non riescisse a comunicarlo anche il migliore libro in proposito.

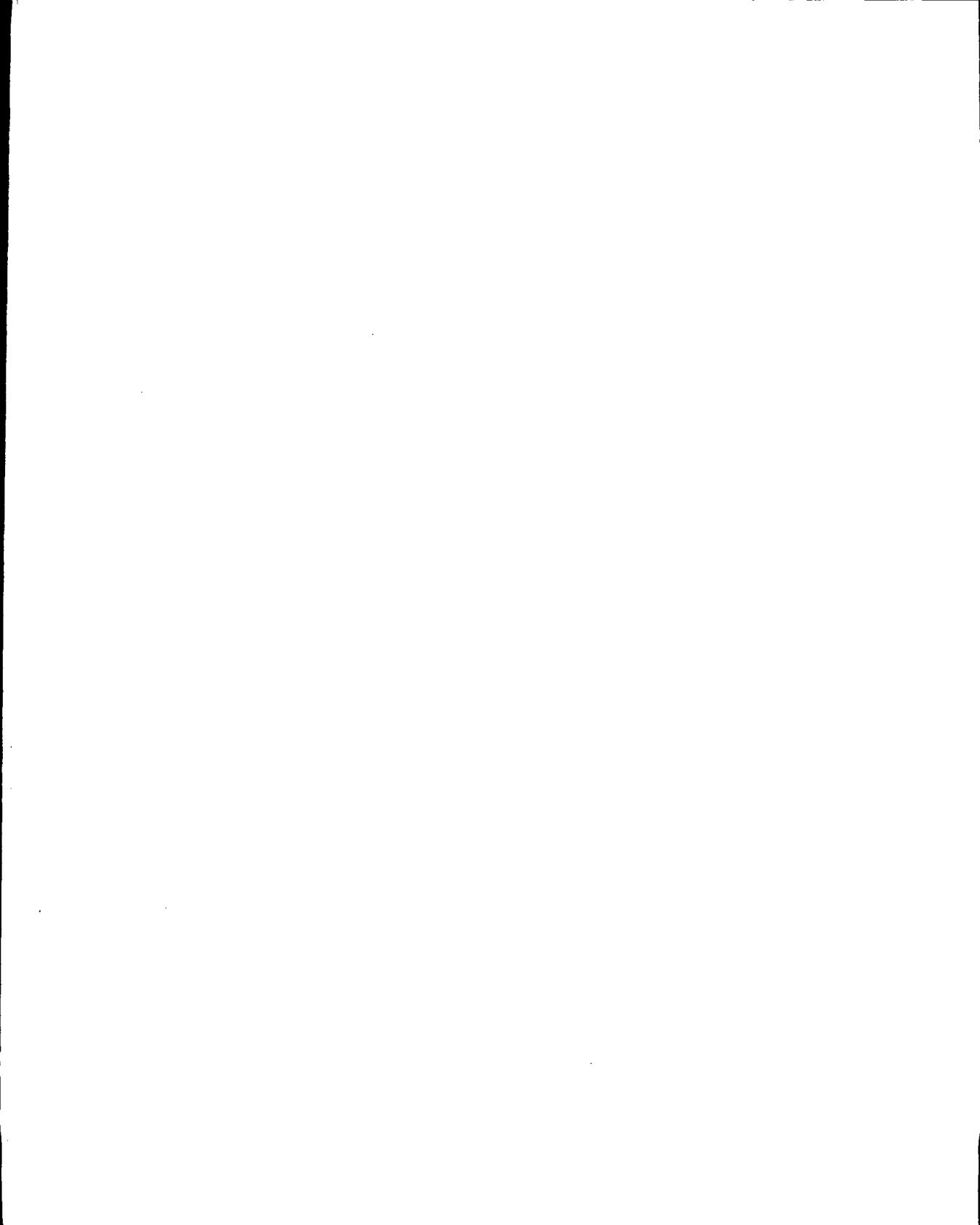
Vengono subito dopo le mostre di « ricognizione » regionale, che sono già debito sacrosanto degli uffici di governo dell'arte, perché rivelano opere sconosciute spesso quasi irraggiungibili, e che, nell'occasione, vengono medicate e sanate.

Qui è il punto in cui le « mostre di ricognizione » si saldano con le « mostre dei restauri », anch'esse santissime ed estremamente istruenti e su cui ho già esposto un abbozzo di proposta particolare: la esposizione retrospettiva dei restauri divisa secondo le persone e i metodi dei grandi restauratori che vi avranno così le loro mostre metodologiche particolari.

Tutte le altre manifestazioni, da quelle recenti di presunzione europeistica, fondate sull'illusione di un'immanente unità spirituale in un'Europa sempre divisa, a quelle cresciute su ideuzze pretestuali, « luce ed ombra », il « fantastico », il « diabolico » e chi più ne ha più ne metta, non sono che ozi mondani e diplomatici o svaghi municipali a scopo turistico che tanto varrebbe risolvere nel succedaneo ridicolo di « Son et Lumière ». La cetra di Nerone alle Terme... di Caracalla e i latrati dei cani di Bernabò Visconti nel cortile del Castello di Milano. Pure sono codeste ultime le mostre che, data la scarsezza della cultura di base, ma la potenza del riflesso politico, fanno più indiscretamente appello ai musei, dove sono i quadri « di fondo », i quadri « famosi », che da soli assicurano il successo non tanto degli esposti quanto degli ordinatori. Dai tempi delle Mostre italiane di Londra e Parigi, che pure erano ben più ricche e circostanziate di codeste ultime, quante



Mostra de « La pittura del '600 a Venezia » - Venezia  
Girolamo Forabosco: *Il salvataggio miracoloso* (part.).  
(Malamocco, Chiesa parrocchiale)



volte non sono state richieste a viaggiare la « Flora », la « Bella » e la « Madonna del Granduca », la « Trasfigurazione » del Bellini e la « Donna Velata », o l'« Antea »? Non dico che siano state sempre concesse, ma chieste lo furono di sicuro.

Sarebbe ormai tempo, a me sembra, che gli apparatori delle mostre « di prestigio » abbandonassero il loro pensiero dominante che cioè i musei, cadaveri più o meno squisiti, siano nient'altro che « réservoirs » o, peggio, fosse biologiche cui attingere a piacere per i loro periodici « masterworks displays », per le loro inutili parate di capolavori.

Ma non sarà soprattutto dovere dei musei convincerli di questo, inalberando subito, da parte loro, lo slogan: « Le esposizioni? Ma le esposizioni siamo noi! ».

Mi rammento che nei primi anni del dopoguerra l'amico Filippo Rossi, soprintendente di Firenze, dopo aver riaperto con lodevole impegno il Museo del Bargello, tesoro impareggiabile della scultura italiana, si lamentava con me della scarsa affluenza del pubblico. Ebbi scherzosamente a rispondergli: — Aggiornati, adèguati, ridimensionati. Stendi un bello striscione dal Bargello a Badia e su scrivici: « Mostra della scultura fiorentina dal Tre al Cinquecento »: vedrai la ressa...

A parte lo scherzo, non v'è dubbio che anche la Direzione Generale che regge i musei qualcosa debba trovare perché essi ridiventino sempre più cose vive, mostre permanenti e dunque con molti punti di vantaggio sulle mostre improvvisate che non durano che « l'espace d'un matin », o tutt'al più « d'une saison ».

Un piccolo tentativo è stato fatto in questo senso ordinando dall'alto piccole mostre regionali nella cosiddetta Settimana dei Musei, una sola per tutti i musei italiani. Io vorrei sapere in che modo, posto che l'ubiquità non è che di Sant'Antonio, uno riuscirebbe a vederle tutte, codeste manifestazioni, da Siracusa a Udine. Se le settimane dell'anno sono cinquantadue, e i nostri musei principali ammontano su per giù alla stessa cifra, non era meglio distribuire le settimane nelle varie regioni secondo le opportunità stagionali?

Sembra insomma ragionevole che uno dei punti principali di discussione possa esser questo del rapporto di necessità e di convivenza tra mostre e musei e del modo in cui il rapporto possa ridursi, aristotelicamente, ad unità di luogo e di tempo. Il Viale che nel suo novissimo Museo d'Arte Moderna a Torino, ha saputo riservarsi lo spazio necessario per l'allestimento di ampie mostre periodiche ci ha già detto e mostrato qualcosa di utile a questo fine.

L'inimicizia ormai insopportabile fra i musei e le mostre deve finire, siamo d'accordo, ma purché ciò torni a vantaggio dei musei, divenuti essi stessi mostre viventi e in continuo accrescimento.

Per adesso il dover loro è di resistere alle mostre inconsiderate, alle richieste importune. E in che modo? Mi spiegherò, per finire, con un episodio ingenuo, ma, inconsciamente, colmo di saviezza. Lo scorso anno, mentre si preparava a Milano la grande Mostra lombarda, un comune dell'Alta Italia venne richiesto del prestito di un prezioso manoscritto miniato, e, dopo una apposita riunione della giunta municipale, ebbe a telegrafare candidamente: « Spiacenti non poter concedere prestito oggetto in parola perché ne abbiamo uno solo ». Sapienza dei popoli.

Ecco la formula di cui anche i nostri soprintendenti e direttori di galleria potranno servirsi quando, periodicamente, si sentano richiedere per le mostre « ad pompam » vuoi « l'Amor Sacro e Profano », vuoi la « Pietà » del Bellini, vuoi il « Gentiluomo Inglese » o consimili capolavori. « Ci dispiace, impossibile perché non ne abbiamo che un solo esemplare ».