

I disegni esposti a Bergamo sono straordinari: la linea vi guizza, si anima, si attorciglia, ricade, risale, segna l'ombra, apre la luce, si infittisce o si isola, si fa tenue, leggera, unica, diventa un sospiro sul foglio, una palpazione delicata come ala di farfalla. In certi fogli poi, che son tutti di passaggio, il Piccio fa prova della capacità di creare con brevi, solitari tratti, un grande spazio, una grande aria e luce, una distesa di pianura interminata, da ricordare certi olandesi e anche Rembrandt.

L'impressionismo e gli impressionisti al Gran Palais di Parigi

Il successo popolare dell'Impressionismo ha raggiunto ormai il suo culmine e trova ora consacrazione nella folla che ogni giorno passa attraverso le sale del Grand Palais di Parigi, dove si commemora il centenario con un gruppo di quarantadue opere, quasi tutti capolavori. Così comincia a diffondersi in Francia, e già se ne ha qualche accenno anche in Italia, una reazione che si basa su posizioni critiche, ma si colora quasi sempre di snobismo. Giovani e intrepidi studiosi lanciano accuse che sono simili, ma di segno opposto, a quelle di cento anni fa; allora gli impressionisti erano gli «intransigenti», ora si pensa che abbiano troppo accondisceso al gusto comune; allora i borghesi schiamazzavano di indignazione, ora sembra chiaro che Monet e compagni abbiano rappresentato solo il gusto della borghesia; eversori allora, conservatori adesso. Quanto poi alla scoperta di un nuovo spazio, nuovo rispetto a quello rinascimentale, non è neanche da parlarne; la vera modernità comincerebbe dal *Talismano* di Serusier, una modesta tavoletta dipinta da un pittore mediocre sotto dettatura di un pittore non grandissimo.

L'accusa più sicura agli impressionisti, quella su cui tutti tendono a convergere, è di essersi tenuti alle apparenze delle cose, di aver vagato, splendidamente, lo si ammette, sulle superfici, di aver dipinto la pelle iridata del mondo. E in questo si son trovati poi, stranamente, d'accordo anche molto dei sostenitori, e degli entusiasti, che hanno

spesso capito e spiegato l'Impressionismo su questa bellezza e facilità ottica. Si giustifica in tal modo il grande successo e la continua citazione di una delle battute più sbagliate, e forse malevole, di Cézanne, quella che diceva di Monet «non è che un occhio, ma che occhio». Che Cézanne sottintendesse, senza darlo del tutto a vedere, un giudizio quasi negativo, risulta subito se a quella facciamo seguire un'altra frase di Cézanne, sia pure detta in occasione e in tempo diversi, «la natura è più in profondità che in superficie». E si sa che pressoché tutto l'Impressionismo sta nel rapporto con la natura, nel nuovo modo di parlo e nelle complicazioni di poetica che ne derivano.

Gli impressionisti erano certamente dei «visivi»; i loro occhi scorrevano avidi e acuti sugli oggetti, sulle luci, sui colori e certo «vedevano» più di ogni altro, isolavano motivi, accordi, movimenti e armonie; il loro tempo di posa era veloce. Una delle prime novità dell'Impressionismo era stata di insegnare a distinguere «ciò che si vede da ciò che si sa», di eliminare cioè nella formazione dell'immagine l'integrazione intellettuale; nella precedente pittura era questo intervento della ragione a permettere di completare una immagine che gli occhi, sotto l'effetto della luce o d'altro, vedevano deformata, gli impressionisti trattengono invece questa apparente deformazione. Solo in questo senso, se si vuole, la frase di Cézanne può essere accettata.

Ma bisogna poi intendere cosa c'è sotto questa preminenza della visione, e della sensazione, sotto questo occhio dilatato e sensibile; e come dal solo vedere e solo sentire nasca un nuovo conoscere. Gli impressionisti hanno gettato una sonda dentro il flusso profondissimo del reale; così, spesso, nelle loro opere hanno fissato il senso terrestre e cosmico di quel flusso; e non sempre è gioia quella che scorre nelle loro luci, ma sottile malinconia, dolore della fugacità e, a volta, angoscia.

Gli impressionisti, aiutati agli inizi da quel grande liberatore che era Courbet, non tengono più nessun conto dei modi di visione che avevano diretto e costruito le immagini pittoriche fino al-

lora, abbandonano ogni aggiustamento, ogni regola di poetica, sono proprio, ma tutti, non solo Cézanne, i « primitivi di una nuova sensibilità »; riprodurre la natura come si vede, con le deformazioni che la luce, l'ora e le stagioni provocano ininterrottamente, è l'opposto che riprodurla come si sa che è, con la completezza plastica delle forme, la precisione dei loro margini, con la giusta distanza di spazio tra una cosa e l'altra, tra il vicino e il lontano; ma gli impressionisti mescolano tutto secondo i dettami della sensazione, le invenzioni create dalla luce, e l'incapacità dell'occhio di percepire lo spazio reale. Giustapponendo le forme, abolendo lo spazio che le divide, sfruttando la grande capacità di deformazione poetica dell'impressione, non creano un nuovo spazio; non sta qui la loro novità, ma creano una nuova verità, riescono a gettare nuova luce sulla sostanza delle cose naturali, a trapassare la superficie e a giungere al centro della materia, al cuore della natura, al mistero che fluttua dietro le apparenze.

Ma questa sostanza è appunto un flusso, è fugace, dura un attimo e già corre verso la sua corruzione, la sua morte. Gli impressionisti non sono i pittori della durata, ma dell'istante e Monet è il grande poeta della fugacità delle cose; per questo lato vicino a Proust, la cui opera è tutta percorsa dal sentimento del fuggitivo, del fugace e della bellezza suprema e subito spenta che da questo deriva agli esseri, alle cose e ai piaceri. E in accordo, a distanza, con Freud che un giorno, inaspettatamente, contesta a un suo interlocutore poeta, che lo affermava, « che la caducità del bello comporti un suo svilimento. Al contrario un aumento di valore ». Uno dei significati delle famose serie di Monet, delle « cattedrali », dei « pioppi », dei « covoni », che danno immagini varie di sostanze, di significato e di intensità a seconda dell'incidenza della luce e del movimento dell'aria, è propria in questo senso della fugacità, del trascorrere, e variare e corrompersi delle cose, della bellezza che brilla per un attimo nella « intuizione dell'istante ». Ne nasce una profonda malinconia, lo strazio di sentire che la morte abita già gli esseri nel momento del loro splendore, della loro pienezza; ed ecco l'accompagnamento dell'angoscia. Altro che « solo un occhio »!

ROBERTO TASSI

Vasari e il suo Libro de' disegni

Nel quadricentenario della morte di Giorgio Vasari la Vallecchi di Firenze pubblica due grossi volumi nei quali è ricostruito *Il Libro de' disegni del Vasari*.

La lunga fatica dell'Autrice, Licia Ragghianti Collobi, se è, pensiamo, una complessa lettura per gli specialisti, è anche una lettura stimolante e intrigante per la categoria dei lettori comuni, alla quale ci accade di appartenere.

Racconta il Vasari parlando di Lorenzo Ghiberti e dei suoi disegni « eccellentissimi », « fatti con gran rilievo », che alcuni di questi fogli dell'artista, insieme ad « alcuni di Giotto e d'altri », li aveva avuti in dono da un suo discendente, Vettorino Ghiberti, nell'anno 1528. Cioè quando il Vasari, nato nel 1511, aveva 17 anni.

È questo il primo nucleo e insieme l'idea di quel « libro de' disegni » — « il nostro libro » — che il Vasari ordinerà e arricchirà per il resto dei suoi anni; e chiamerà continuamente in causa, nelle *Vite*, per documentare e chiarire quanto scrive.

Alla sua morte il *Libro* era composto di almeno otto « tomi », ma forse erano dodici, contenenti ciascuno non meno di cento disegni. Restarono in balia degli eredi, che ne fecero un uso più privato che politico.

Ricostruire la vicenda dell'esplosione per l'Europa di quei volumi, e del riaffiorare qua e là dei loro frammenti, è una specie di *detective-story*, che non ci sogniamo di riassumere.

La Ragghianti Collobi ha rintracciato 526 disegni, circa un terzo di quelli che suppone formassero il *Libro* del Vasari; e di questi ogni disegno, o quasi, è un problema, oltre che di attribuzione, di *ascrizione*, alla raccolta vasariana, che non mancherà di appassionare gli addetti ai lavori.

Com'era il Vasari « collezionista di grafica »? Davanti alla mole del materiale rintracciato, e integralmente riprodotto, il lettore non sfugge a qualche perplessità, del resto già prevista dall'Autrice, dato che nel ricupero « accanto a pezzi eccezionali », c'è una vastissima documentazione di cose secondarie », Vasari, in altre parole, già