

ARTI FIGURATIVE

La mostra del Barocci al Museo Civico di Bologna

Raramente una mostra, come quella di Federico Barocci a Bologna, è apparsa appoggiarsi su basi scientifiche e filologiche di così diramata minuzia e precisione; distendersi in un dilettevole ed emozionante percorso di opere ora sorprendenti, ora sublimi, ora rivelatrici, sempre fiorita di colore e luce; il merito spetta ad Andrea Emiliani e la mostra diventa l'ultimo episodio, splendido, di una vicenda che fu messa in moto in quella città da Roberto Longhi, anche se ne è protagonista un pittore a lui non caro, e che fu sostenuta nei suoi fatti maggiori da uomini come Gnudi e Arcangeli.

Erano anni che Emiliani andava lentamente riscoprendo, opera dopo opera, restauro dopo restauro, la personalità del Barocci, che lo inseguiva e incalzava quasi come si fa con una preda e che ne andava tentando il segreto; perché un segreto era certo custodito nelle chiese un po' neglette del marchigiano, dove le opere del Barocci nascostamente, nella penombra e nel silenzio, continuavano a bruciare del loro fuoco incorruttibile, se quasi nessuno, e fin dal momento in cui vi furono poste, dimostrava di prestar molta attenzione a quelle fiamme, che non erano solo di fede, come ai più sembrava. Emiliani forzò quelle chiusure, chiari quel segreto e ora ne fa partecipi tutti con il bel saggio propedeutico alla mostra, dal quale ormai sembra impossibile che possa prescindere una corretta interpretazione dell'artista.

Segreto di due ordini, uno pertinente all'uomo, l'altro alle opere. L'uomo era il più complicato che si possa immaginare e la sua modestia, timidezza e scontentezza, ad un tempo alimentavano e nascondevano tale complicazione. Era certo malato, e fin dagli anni del suo soggiorno a Roma cioè dalla giovinezza; lo testimoniano, ad ogni passo, tutte le fonti; ma di quale malattia? Nessuno sa precisarlo, e l'avvelenamento di cui sarebbe stato vittima a Roma e che, a detta del Bel-

lori, provocò la sua fuga dalla città, resta niente più che un aneddoto. Proprio questa incapacità a precisare fa pensare che non si trattasse di una malattia organica, del corpo; Emiliani accenna a una possibile nevrosi; infatti doveva trattarsi di un grave squilibrio della psiche, più grave di quello che solitamente affligge, e arricchisce, i «nati sotto Saturno».

Il Barocci era tutto introverso, aveva grandi difficoltà nei rapporti, grandissima poi nelle relazioni di convenienza, quelle che servono a farsi conoscere, ad acquistare fama, né la sua opera era tale, e per la novità che portava e per il suo intrinseco rispecchiamento di quella introversione, da rendere il suo nome popolare e celebrato. Dopo essere stato qualche anno a Roma e aver avuto un inizio di gloria, frenata però da tali remore e dalla situazione caotica della città in quegli anni 1563 e '64, il suo improvviso ritorno a Urbino, dove era nato e dove aveva avuto educazione artistica e intellettuale, si spiega proprio, e forse solo, con questi dati della sua complessione psicologica.

Ed eccoci all'opera, alla summa del segreto. Molte sono le ragioni della sua mancata fortuna; oltre quelle dipendenti dall'Autore, quelle insite nella sua stessa sostanza. La pittura del Barocci è pittura di devozione, con tutta la leziosaggine, la retorica, l'estenuata dolcezza e quindi il fastidio, che questa comporta; pittura di controriforma; pittura di ideologia, e di propaganda, cattolica, buona a commuovere i fedeli, le anime timorate. Questo, più o meno, si è, nel comune, sempre pensato e detto. Ma ora si vien scoprendo, o meglio, se alcuni l'avevano già scoperto, si vien divulgando, tutt'altra cosa.

La costruzione dell'opera del Barocci è strabiliante, supera di colpo lo spazio prospettico chiaroscurale del Rinascimento, e crea uno spazio allucinatorio, precisissimo ma folle, conseguente, cioè naturale, ma all'interno di una non naturalità; uno spazio fatto dai gesti dei personaggi e dalle loro rispondenze, circolare per lo più, o chiasma-

tico o in inversione prospettica, cioè al di fuori di ogni regola. I personaggi sono tutti fissati, bloccati per l'eterno, in posizioni e gesticolazioni sempre eccedenti, spinte oltre il limite del necessario; sono gesti di affetto, di commozioni, ma portati a questi eccessi, e soprattutto fissati in questa eccedenza, diventano astratti, impossibili, quasi surreali. È come un teatro senza parole, una rappresentazione di automi perfettissimi, una scena concitata ma ossessivamente immobile. Il dinamismo si attua solo attraverso le risposdenze, attraverso l'intreccio di fili invisibili che legano un gesto all'altro, uno sguardo all'altro, l'una all'altra movenza. Al di là della devozione quindi, che è solo un'apparenza ingannevole, c'è come una vertigine, e un'angoscia, cristallizzate.

E non si è detto ancora del colore, che è certo l'invenzione, la novità più straordinaria del Barocchi. L'incastro, l'accordo, l'armonia e la dissonanza, la fusione e la qualità dei colori del Barocchi son quasi impossibili da capire se non si vedono. Vediamo così fiorire sulla tela del Barocchi toni, luci, accordi, trapassi, sottigliezze ed arie che non han riscontro nella pittura prima e dopo di lui; colori che stanno tra il raggelato e il vibrante, tra la dolcezza e l'astrazione, tra l'acidità e lo splendore; le vesti e i panneggi sono ovunque fluenti cascate di rossi, di gialli, di violetti, di celesti, ora puri, ora cangianti, ora fatti solo di luce. È da questo linguaggio cromatico e dal suo rapporto con le risposdenze dei gesti, è insomma dal complesso intrico della luce-croma con lo spazio allucinato, che nasce tutta la poesia del Barocchi.

Pensiamo adesso ad opere così difficili relegate in chiese secondarie, della provincia e del contado; la loro conoscenza e diffusione affidata, nei tempi passati, alle riproduzioni ad incisione, nei nostri tempi, molto spesso, a fotografie in nero o di scarso e falso colore; ma anche la visione diretta ostacolata dallo sporco e dalle vernici ingiallite; perché, si sarà capito, basta poco a turbare, a rendere quindi incomprensibile, quella complicata mistura dei più strani ingredienti che abbiamo cercato di descrivere. Tutte ragioni ancora che spiegano la scarsa fortuna del Barocchi, quello che abbiamo chiamato il suo segreto.

La mostra di Millet a Parigi

Dice Kenneth Clark: « Sono d'accordo con Van Gogh, Daumier, Seurat, Tolstoj e Berenson nel ritenere Millet uno dei più grandi pittori della metà del diciannovesimo secolo ». La dichiarazione è necessaria, poiché condivisa quasi da nessuno; vi potrei aggiungere Rilke e Focillon; resta sempre un drappello sparuto di pochi grandi spiriti. Ma forse è venuto il momento di prestar loro maggior fede, di accogliere finalmente il loro giudizio; con l'aiuto di questa mostra del Grand Palais, che è tra le più belle da anni apparse a Parigi.

Mai probabilmente Millet era stato visto in questo modo, con tutti i suoi quadri più significativi raccolti insieme, con tanti disegni e molti sublimi pastelli. Perché fin dall'Ottocento, vivente ancora l'artista, e per il tramite dei suoi amici, allievi e ammiratori americani, molte sue opere avevano passato l'Atlantico né più erano tornate; molte anche si erano lentamente ricoperte di polvere e di sporchi spessori e velate per l'ingiallimento delle vernici; una addirittura, « Le vanneur », non trascurabile anzi di valore fondamentale per essere la prima a mostrare nel 1848 il nuovo grande stile realistico di Millet, dimenticata nel solaio di una casa americana, dove veniva scoperta solo tre anni fa.

Ed ecco un centinaio di opere « americane », quasi metà della mostra, tornate in Francia e ripulite per l'occasione, risplendere sulle pareti del Grand Palais, vivacissime di colore, intoccabili e chiuse nel loro silenzio, come se vi fossero appena arrivate dall'*atelier* di Barbizon. Ed ecco apparirci uno dei grandi uomini di quel secolo ricco di grandi uomini. Non si può certo più dubitarne. I giudizi negativi dei conservatori di tutti i tipi, degli accademici e dei borghesi, di Baudelaire, di Pissarro e di tanti altri, vengono dispersi dalla potenza di poesia che circola per ogni lato nelle sale della mostra. La volgarità dei contenuti e del linguaggio, che erano le accuse più comuni, si scoprono per quel che veramente sono, verità umana e grandezza di stile.

Si può cominciare dall'« Angelus », al quale è quasi unicamente affidata per i più la conoscenza