

s'avvertiva un gusto assai vicino a Michelino da Besozzo, il quale per il Duomo lavorò assai come pittore, ma anche come disegnatore e perito. Una delle rivelazioni della mostra è stata la 'S. Lucia': il catalogo la scinde dal 'S. Sigismondo' e dal 'S. Raffaele' (fig. 4), ponendo quest'ultimo addirittura al seguito dei Mantegazza, circa il 1480. Ritengo tutte e tre le statue del medesimo scultore e prossime di tempo: non oltre, e piuttosto prima, il '70, non al seguito, ma alle origini, dei Mantegazza e dell'Amadeo, con un impeto nativo più diretto e un vigore che fa insistentemente pensare, come del resto è stato già accennato, al Rizzo. Un nodo di interesse capitale. Ma nemmeno più innanzi, in tema di Mantegazza e Amadeo, che parrebbe terreno più cognito, le distinzioni e le ricostruzioni son del tutto chiare e convincenti.

Conclusione quindi di un ciclo di studi questa mostra d'arte lombarda, ma anche punto di partenza e stimolo a nuove ricerche.

A. M. BRIZIO

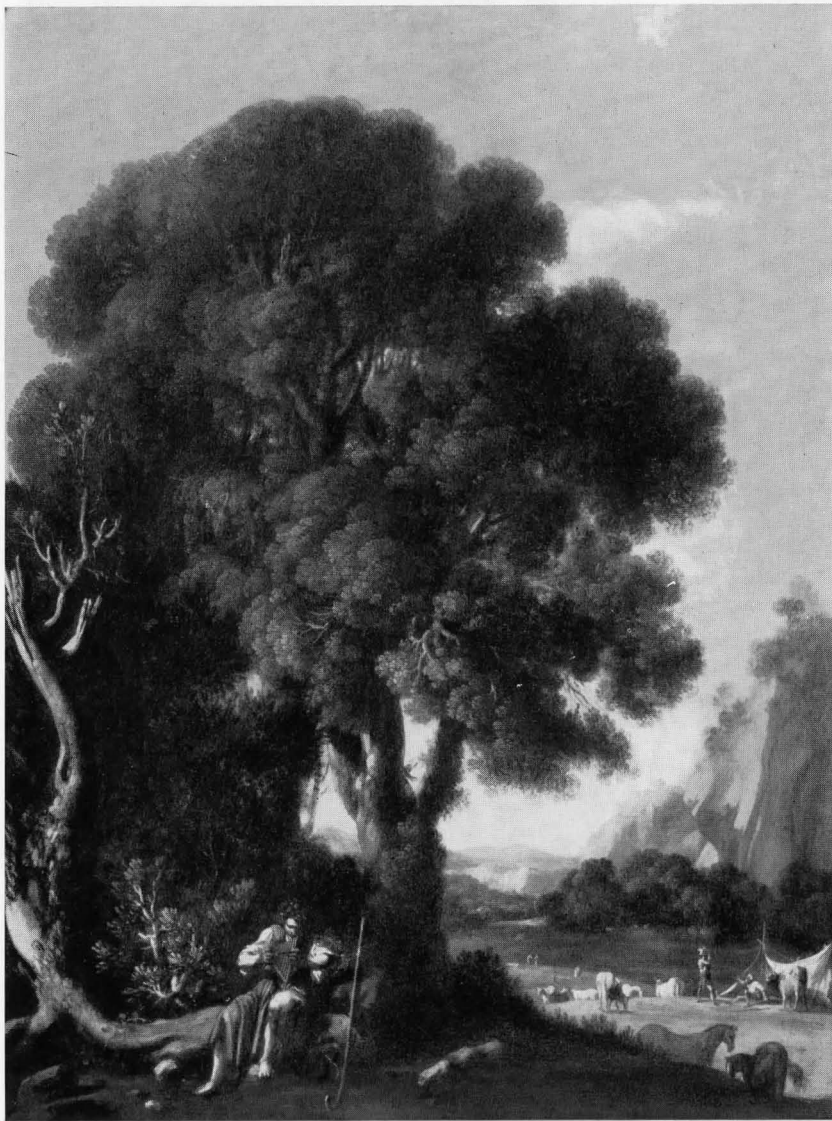


FIG. I - A. ELSHEIMER: PASTORE CHE SUONA LA ZAMPOGNA

LA "MOSTRA DEL SEICENTO FIAMMINGO E OLANDESE", AGLI UFFIZI

LA MOSTRA di dipinti del Seicento fiammingo e olandese che, inaugurata in occasione della Settimana dei Musei italiani, resterà aperta per alcuni mesi agli Uffizi, vuole essere la prima di una serie dedicata a quelle opere che la ristrettezza dello spazio non consente di tenere permanentemente esposte nella galleria. Nei riordinamenti del dopoguerra, l'intento di una presentazione più consona alle attuali esigenze dell'indagine e del gusto impose di diradare i dipinti, talvolta affollati su intere pareti, attraverso una più rigorosa selezione qualitativa. Opere pregevoli, ma che non raggiungevano il livello del capolavoro, sono rimaste da allora relegate nei depositi, in attesa che il trasferimento dell'Archivio di Stato e il conseguente estendersi della Galleria a tutto l'edificio degli Uffizi ci diano lo spazio occorrente per una nuova esposizione in sezioni speciali. Nel frattempo non ci resta che distribuirle nel tempo, attraverso piccole mostre periodiche. E se ci siamo rivolti per primi ai dipinti secenteschi di Fiandra e d'Olanda, è stato perchè essi costituiscono un gruppo omogeneo, significativo per la storia delle nostre gallerie. Era stato infatti adunato con particolare cura dagli ultimi Granduchi medicei, e specialmente da quel Cosimo III che, pur non essendo tra i maggiori della sua casata, ne aveva ereditata la passione per l'arte.

I resoconti dei suoi viaggi in Olanda, pubblicati dall'Hoogewerff, ci dicono come egli, sottraendosi il più possibile alla dispersiva ufficialità dei ricevimenti, amasse percorrere da semplice e attento viaggiatore le operose città, e visitare gli studi degli artisti, acquistare opere, dare commissioni. E specie dal suo incremento, come dalle opere portate a Firenze da sua figlia Anna Maria Luisa, quando tornò a dimorarvi, vedova dell'Elettore Palatino, si formò quella cospicua raccolta, della quale solo la parte migliore figura permanentemente nelle sale delle due gallerie medicee di Palazzo Pitti e degli Uffizi.

L'attuale rassegna non la supera in qualità. Vuole solo affiancarla di una più vasta dimostrazione antologica. Mostrare nelle sue varie articolazioni quel linguaggio comune che nei maggiori artisti giunse ad alti accenti di poesia. Restituire agli episodi isolati il senso di una complessa continuità storica.

E per questo l'abbiamo iniziata, per quanto ce lo consentiva la consistenza della nostra raccolta, con un'allusione

a quei decenni tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento che videro intensificarsi a Roma la migrazione di artisti fiamminghi e olandesi e la loro azione non esser solo di attenti discepoli, ma di consapevoli attori nella grande evoluzione allora in atto che aveva i suoi poli nei Carracci e nel Caravaggio.

Quel nuovo attingere alla vivente realtà, nel quale l'arte italiana cercava svincolarsi da uno stanco accademismo, significò per quegli artisti nordici un ritorno alle fonti più genuine della loro tradizione pittorica, per la quale l'idealismo formale del Rinascimento era stato sempre faticosa e spesso deviante conquista. E ne risultarono espressioni nuove dove la ricca esperienza italiana rifluiva nella lucida evocazione di minimi episodi, in piena antitesi dei drammatici effetti barocchi, anche se ne avevano comune l'origine nel rinnovamento romano.

Se all'inizio della mostra si è posto il 'Suonatore di zampogna' attribuito da secoli ad Adamo Elsheimer (fig. 1), è stato perchè quest'opera, se anche oggi se ne discute l'attribuzione, resta comunque dimostrativa della decisiva azione del grande artista tedesco ad avviare i paesisti fiamminghi irretiti in tradizionali convenzioni, verso la risoluzione totalmente pittorica del paesaggio carraccesco. Ne testimoniano i due 'Paesi' di Paolo Brill, il primo dei quali (Inv. 1190) ancora indugia nel trito grafismo delle fronde, nei fondali azzurrastrati in vacua allusione atmosferica, mentre l'altro, già attribuito allo stesso Elsheimer prima che se ne fosse notata la poco leggibile firma, ne deriva il rapporto tutto pittorico tra le cupe masse degli alberi e la diffusa luminosità del cielo. E sicura costruzione cromatica di rupi, di rovine, di lontananti pianure appaiono i tre 'Paesaggi classici' del Poelenburgh che attinge ormai la tersa chiarezza dei toni e l'attica eleganza delle figure, direttamente, a Guido Reni.

Ma il Van Laer, il "Bamboccio", della scapigliatura nordica, accampata a Roma come una turbolenta colonia, si dimentica, nelle due bellissime 'Scene campestri' (Inv. 1202 e 1229) (fig. 2) di ogni cultura classica per agire nel nuovo campo d'esperienza additato dal Caravaggio. I suoi personaggi sono mendicanti, villani, pescatori tra le capanne e gli acquitrini dell'agro romano. Ma quella miseria che nel Caravaggio diveniva tragica epopea nel persistente sostegno d'un grandioso idealismo formale, resta per lui grottesco non sofferto, scoperta di occasioni pittoriche nella stessa miseria degradata degli stracci, degli assiti infraciditi e sconnessi, degli arbusti scarmigliati. E saranno questi i temi a tutto un capitolo della pittura

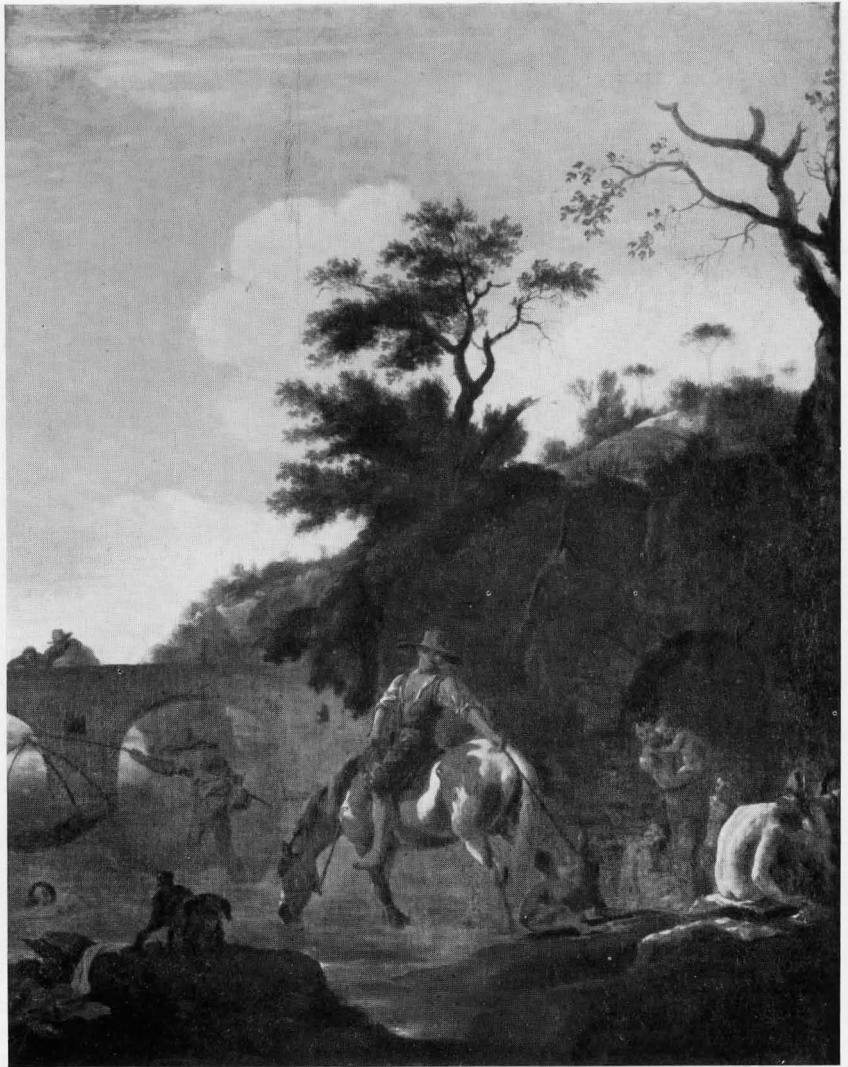


FIG. 2 - P. VAN LAER: SCENA CAMPESTRE

secentesca, al quale appartengono nella mostra quella 'Zingara chiromante' che porta provvisoriamente il nome del Bega, in attesa che studi in corso ne diano una più fondata attribuzione, e, in aspetti tardi, ormai manierati, i 'Cacciatori' di Pietro Wouwerman.

Anche gli artisti che si lasciavano trascinare dagli stilismi accademici li avvivavano talvolta di vivide, marginali intuizioni pittoriche. La 'Natività' che l'Honthorst, il celebrato Gherardo delle Notti, dipinse nel 1620 per il Granduca di Toscana, vale figurativamente, al di là della studiata leziosità delle forme, per il rapido apparire, nel riverbero luminoso, del sorriso bonario del San Giuseppe, o di quello, rusticamente arguto, di un selvatico angioletto. Ma nei quadretti che affiancano, nella mostra, questa sola opera di grande composizione, quegli sparsi episodi divengono essi stessi tema figurativo. E saranno queste, in margine alla grande pittura di Rubens e di Rembrandt, le più originali creazioni del Seicento fiammingo e olandese.

Se fosse esistita nelle nostre raccolte qualche opera certa del Brouwer, vi avremmo visto la stessa spavalda



FIG. 3 - G. TER BORCH: DONNA CHE BEVE

pennellata rubensiana farsi sottile e arguta a scoprire meraviglie pittoriche nella più cruda volgarità di situazioni e di aspetti. Il suo seguace, David Teniers il giovane, in quella quasi tragica scenetta, impropriamente battezzata 'I vecchi amanti', indugia con crudele insistenza di pennello sulla devastazione del volto inebetito della vecchia costretta a bere dal bravaccio ghignante. E il Van Ostade riduce anche il sogno luminoso di Rembrandt all'affacciarsi, nei riverberi rossastri d'una lanterna, del quasi animalesco 'Villano che ride'.

Disse il Fromentin che la pittura olandese, "la scuola che si è più esclusivamente occupata del mondo reale sembra, tra tutte, quella che ne ha più misconosciuto l'interesse morale". Invano lo si cercherebbe in un'espressione dove l'uomo non s'arresta a giudicare, nell'insaziabile scoperta di un mondo minore che sino allora era stato lo sfondo all'azione di eroici protagonisti. Ma la moralità di quest'arte è la profondità di questa scoperta. Il dar valore di poesia ai "momenti inutili", dell'esistenza. L'afferrare nell'immagine la grazia di un istante sul punto di perdersi nella trascinante vicenda del tempo. Sorgevano dall'imponderabile, dall'effimero incanto che penetra, non avvertito, tutta la vita, nuove, genuine fonti di ispirazione. Ne vivono le più belle tra le opere da noi esposte: quella 'Dama' del Metsu, che pigramente accorda il suo liuto, ignara dei meravigliosi valori che la luce rivela, improvvisa, dai bianchi della sua cuffia e della sua pelliccia, o dal rosso vivo del pesante tappeto di lana, o quella 'Donna che beve' del Ter Borch (fig. 3), forse una cortigiana agghindata, tutta assorta nel suo atto volgare anche se la sua veste di seta, il vetro del bicchiere riempiano di indicibili luminosità la penombra della stanza. E si nutrivano di queste estreme, incantate rivelazioni la



FIG. 4 - C. BEGA: SUONATRICE DI MANDOLA

grande poesia dei maestri di Delft, disgraziatamente assenti dalle nostre raccolte: di Pieter de Hooch, di Vermeer.

Per essa l'abusata definizione della pittura olandese come illustrazione, "genere", appare insufficiente e misera. Ma era facile trascorrervi quando la genuina scoperta pittorica si cristallizzava in voluta, artificiosa orchestrazione di effetti, tradita dalla stessa consumata esperienza che tutti, artefici o artisti, possedevano.

La 'Suonatrice' del Bega (fig. 4), pur nel suo stupendo accordo cromatico, resta la musa romantica atteggiata a malinconia negli straricchi paludamenti, tra inverosimili cascate di tendaggi, di libri troppo gualciti dietro i quali s'intuisce la presenza d'innumeri puntelli. Nel 'Maestro di scuola' o nella 'Venditrice di frittelle' di Gerard Dou, al quale appartiene, secondo l'Hoo-gewerff, anche la celeberrima 'Merenda di due vecchi', già attribuita al Van Mieris, le tende sembrano accomodate da un abile tappezziere teatrale, e gli alberi contorti, come le rusticane verdure in primo piano, non sono che le quinte di piccoli proscenii dove vecchi e ragazzi recitano coscienziosamente la loro parte. L'estrema abilità pittorica si esercita a freddo su emozioni scontate, su reminiscenze culturali annotate nella memoria anche se, nella 'Cortigiana ebba' del Van Mieris, riaffiorri nella spiegata sensualità della materia la saldezza formale del caravaggismo italiano. E forse egli voleva racchiudere nei pochi centimetri della 'Famiglia' dipinta per Cosimo III nel 1675 il grande effetto di una pala barocca quando circondava di lucenti sete, di preziosi oggetti e perfino di un grande arco classico le figure borghesi di se stesso e dei suoi familiari.

Qui veramente, tentando cose nate da un più complesso impegno intellettuale, quest'arte scopre i propri limiti,



FIG. 5 - I. VAN DER HEYDEN: LA PIAZZA DEL MUNICIPIO DI AMSTERDAM (PARTICOLARE)

nei quali doveva finire per irretirsi, verso la fine del secolo. Vediamo nella così detta ' Conversazione di fanciulli ' del Van der Werff, l'incapacità a risolvere nella fantasia le appariscenti eleganze delle vesti dei giovinetti, quasi attori d'una commedia, nello scenario d'un parco sontuoso come la Versailles del Re Sole. E non l'Olanda, realistica e borghese, ma la coltissima Francia di Watteau e di Fragonard saprà distillare, da questo affinarsi di sensazioni, quintessenziali ispirazioni liriche.

L'operosa " provincia ,, fiamminga e olandese non poteva ormai che trasmettere il suo profondo retaggio pittorico al rinnovarsi illuministico e romantico dell'arte europea. Ma aveva insegnato a trarre nuove fonti d'ispirazione da quella multiforme realtà sensibile che il Rinascimento aveva ansiosamente indagata nelle sue estreme ragioni. Aveva rivelato la fugace bellezza di tutto ciò che circonda, senza esserne dominato, l'agire dell'uomo: ciò che per il nostro persistente umanesimo poteva esser solo " natura morta ,, ma per l'ingenuo lirismo del Nord fu la " Stilleben ,, la nascosta " vita silenziosa ,, delle cose.

Ne era nata quella pittura di fiori, di frutti, di preziosi oggetti, ma anche di campagne, di paesi, di angoli cittadini della quale si sono dati, nella presente mostra, solo

accenni, rimandandone a quelle che seguiranno più speciali dimostrazioni. Ci è bastata, ad indicarne l'alto valore di poesia, quella mirabile ' Piazza del Municipio di Amsterdam ' del Van der Heyden, (fig. 5) dove tutto, la pace astratta delle architetture, e la stessa attività umana che brulica al loro piede, sembra sostare nelle estreme luci di un tramonto che scoprono meravigliosi valori dai rossi mattoni, dalle pietre rigate da innumeri piogge, dalla stessa bianchezza dei manifesti strappati, per effondersi in alto nell'azzurro riverberato di gialli sulfurei, di accesi rossastri, d'un gran cielo corso di nuvole.

È il " lucido incanto ,, di un istante arrestato nella contemplazione lirica. Il suggerimento che Venezia, che l'aveva presentato fin dal Quattrocento dei Bellini e del Carpaccio, saprà di nuovo raccogliere nella grande poesia del Canaletto e del Bellotto.

Questi fatti abbiamo voluto indicare nella nostra breve antologia di un glorioso secolo di pittura. Fatti sottili, ai quali avrebbe nuociuto ogni clamorosa messa in scena. Pochi pannelli tesi di stoffa color oro vecchio sono stati sufficienti a dare un queto fondale ai dipinti e un ritmo all'ingrata proporzione della sala, stretta e lunga come un corridoio. La sequenza cronologica, che era coerente

evoluzione pittorica, è stata sufficiente ad evitare dissonanze nell'accostamento delle opere. E per agevolare la lettura e lo studio si sono riuniti in un brevissimo "pieghevole", illustrato, diligentemente compilato dall'ispettrice dott. Emma Micheletti, i dati di fatto essenziali, specie quelli risultanti dagli antichi inventari del nostro archivio. E per la scelta delle opere, e per la loro catalogazione, siamo lieti di esprimere la nostra profonda gratitudine al prof. G. Hoogewerff, fondatore dell'Istituto Olandese di Storia dell'Arte di Firenze, che ci è stato largo di cortesi e autorevolissimi aiuti.

L. BECHERUCCI

LA MOSTRA DI SEGANTINI

GLI ANNI di questo dopoguerra hanno già visto parecchie rievocazioni dell'opera e della personalità di Giovanni Segantini: una mostra commemorativa a St. Moritz nel 1949; la presenza di un gruppo di quattro opere nella Biennale del 1952 (sezione dedicata al divisionismo) e di un'opera di prim'ordine (la 'Ragazza che fa la calza', del Kunsthhaus di Zurigo) nella mostra dei pittori italiani del secondo Ottocento a Roma (1952); sette opere importanti nella mostra dei pittori lombardi del secondo Ottocento (Como, 1954); una mostra commemorativa nel Kunstmuseum di S. Gallo, nel 1956; e infine, ora, questa di Arco, aperta tra i primi di luglio e i primi di settembre del corrente 1958, che ha voluto essere antologica e limitata a poco più che una trentina di opere, tra dipinti e disegni. Non si può dire dunque che Segantini sia un dimenticato, nel quadro della vita artistico-culturale contemporanea. Nemmeno si può dire che la sua opera non eserciti tuttora una considerevole suggestione, a giudicare almeno dalla fila interminabile (di villeggianti, ma anche di valligiani) che attendeva il suo turno d'ingresso alla mostra nel palazzotto dei Marchetti in Arco, allorché mi sono recato a vederla, e a giudicare infine dall'interesse che mi assicurava tuttora ben vivo nel suo paese il pittore Manfredo di Innsbruck, incontrato da me per via mentre appositamente si recava ad Arco per vedere le opere (molte a lui già ben note) colà esposte. Ciò non significa naturalmente che la pittura di Segantini sia stata proprio capita, e, mentre occorre rendere atto agli ordinatori della mostra di Arco (il cav. Giulio de Carli ha il maggior merito dell'ordinamento e ha scritto la nota introduttiva del catalogo) di aver assolto con scrupolosa coscienza il compito di rappresentare tutte le varie "fasi", dell'attività del Segantini, occorre anche dire che sia la mostra che la introduzione al catalogo hanno continuato a non intendere — almeno così a me pare — alcuni aspetti importanti dell'opera di Segantini. Non il senso acuto, anche se talvolta letterario, del colore, e la scrittura più intima, così fitta e quasi caparbia, del pennelleggiare di Segantini, perché altrimenti non si sarebbe esposto, perlomeno in una mostra antologica, un quadro invadente e sordo come il 'Paesaggio d'alta montagna' (propr. privata) dipinto con troppo esatta e sbiancata freddezza per non lasciare perplessi. Non l'intellettualismo paganeggiante e sensuale, e al tempo stesso il suo vago umanitarismo e socialismo, perché altrimenti

non si sarebbe dimenticata l'attenzione del primo Segantini per l'olandese Mauve, maestro di Van Gogh, nè si sarebbero avallati o ventilati precorriti nei confronti di Van Gogh o Gauguin, che non esistono, perchè 'Le due madri' di Segantini, che pure si dice influissero nel determinare la Secessione viennese nell'esposizione del 1906, sono, è vero, del 1889, ma non hanno alcun sentore del linearismo ritorto e drammatico (ma già sulla soglia dell' "Art Nouveau") della 'Notte stellata' di Van Gogh, che è dello stesso anno (Metropolitan Museum di New York), e tanto meno dei contemporanei esperimenti sintetisti di Gauguin.

Se sono da respingere simili eventuali patenti di priorità che si volessero anettere alla pittura segantiniana, è tuttavia certo — e bisognerà proprio per questo sottolinearlo convenientemente — che Segantini si inserì prontamente nella corrente di idee e di forme che investì tutta l'Europa e l'America tra il 1889 e il 1909. Egli infatti non solo manifestava ideali da preraffaellita e da Art Nouveau quando vagheggiava un "convito", di artisti, una specie di cenobio dove "si troveranno uniti artisti di ogni età, che avranno abbandonato famiglia e ricchezze per consacrare la loro vita al culto della bellezza e d'ogni virtù dello spirito", ma anche quando descriveva (e si avvicinava così alquanto alle idee di W. Morris) il campo di attività dei confratelli: "Dall'abitazione privata agli edifici comunali e ai pubblici ritrovi, dal mobile al cucchiaino, dall'affresco figurativo al semplice bordo decorativo, dal monumento statuario al semplice capitello, dal vetro al ferro, tutti i metalli, tutti i legni essi dovranno modellare, incidere; in cambio del loro lavoro gli uomini daranno al convito il necessario per vivere e vestirsi. Il primo maestro del convito mangerà alla medesima mensa dell'ultimo allievo, col tempo vi sarà gara di santa emulazione",¹⁾

Segantini scriveva queste cose (e intanto faceva egli stesso esperimenti di applicazioni decorative) non a caso ma in polemica con gli scritti sull'arte del Tolstoj, centrati sull'idea religiosa. Intendeva creare una "religione", dell'arte in sostituzione delle vecchie religioni ormai tramontate, e raffigurandosi ingenuamente una condizione sociale che sta tra la corporazione medievale e la Città del Sole dimostrava di essere in certo senso assai meno realista del grande romanziere russo. Tuttavia le idee di progresso non mancavano al Segantini e in queste idee e in quella sua preoccupazione per l'attività artigianale egli apparteneva in pieno al nuovo momento della cultura artistica europea, momento che mescolava il socialismo scientifico al socialismo umanitario, l'orgoglio per le conquiste della scienza e un idealismo che finiva per esserne la negazione, la disincantata apprensione delle realtà e l'abbandono ai sentimenti più romantici. La corrispondenza tra Segantini e Pellizza da Volpedo tra il '94 e il '99 è il documento vivido di un siffatto ibridismo. Sta di fatto che forse il vero tratto costante e comune a tutti i divisionisti era l'ostilità alle posizioni ufficiali, il disprezzo per l'accademismo e l'intonazione di "avanguardia", che il loro atteggiamento assumeva appunto per via di questo disprezzo congiunto all'idea di progresso nella tecnica e nella società.²⁾ Dal punto di vista delle forme se la pittura di Segantini aveva preso le prime mosse culturalmente consapevoli da Millet e poi dall'olandese