



FIG. 1 - VIENNA, KUNSTHIST. MUS. - DOMENICO FETTI: TRIONFO DI GALATEA (N. 49, PARTIC.)

NOTE ALLA MOSTRA DE "LA PITTURA DEL '600 A VENEZIA,,

IL 27 GIUGNO di quest'anno, con puntuale ricorso biennale, ha aperto i 'battenti a Ca' Pesaro la decima delle grandi mostre promosse dal Comune di Venezia e dedicate all'antica arte veneta; quest'anno il tema era "La pittura del '600 a Venezia,, e gli ambienti del palazzo seicentesco si presentavano a vista i più adatti ad ospitare la rassegna.

La scelta del tema, determinata da un logico criterio di stretta sequenza storica — la mostra del 1957 essendo stata dedicata a Jacopo Bassano, l'ultima forte personalità del '500, scomparsa allo scadere del secolo dopo aver poste molte premesse per i tempi nuovi —, si imponeva anche su di un piano di attualità, per gli studi e le indagini condotti sull'arte del Seicento con ritmo sempre più serrato in questo ultimo volgere di anni. Studi, ricerche che hanno dato vita a numerose mostre in campo nazionale, internazionale e regionale, nelle quali alla pittura veneta fu riservato al più un affrettato e limitato settore a carattere pressoché accessorio: mi riferisco, ad es., alla mostra del '600 europeo (tenutasi a Roma nel 1957 al Palazzo dell'Esposizione), ove la rappresentanza era limitata a 6 nomi (la tradizionale triade Fetti-Lys-Strozzi; più il Maffei, il Mazzoni e il Carne) ed anche questi documentati con estrema avarizia.

Una rassegna dedicata alla pittura veneziana del '600, condotta su di una ricerca capillare ed una esatta messa a fuoco degli avvenimenti pittorici sulla laguna e nel retroterra, era dunque auspicabile e poteva alimentare la speranza di dover rivedere a fondo quel giudizio nel complesso poco lusinghiero che da lungo tempo è nell'aria.



FIG. 2 - BRESCIA, DUOMO - FR. MAFFEI: PROCESSIONE (N. 142, PART.)

Dopo aver percorse le numerose sale — assai bene allestite —, dopo aver visto sfilare davanti agli occhi tanti dipinti, molti dei quali in effetti di pittori pressoché ignoti o mal noti a larga parte dei visitatori, si era portati tuttavia a concludere che sostanziali spostamenti, rispetto al sopra ricordato giudizio, non si potessero nel complesso operare. Ci si vuol naturalmente riferire ai pittori veneziani o veneti se non per nascita per educazione e lunga attività, e non a quegli artisti che a Venezia approdarono come a patria ideale nel corso di un romantico “viaggio di istruzione”, alle capitali dell'arte italiana, o a compimento delle loro esperienze artistiche. Ché la pittura di Venezia, dopo i grandi del '500, era divenuta una componente imprescindibile della “pittura”, *tout court*, non soltanto in sede italiana ma europea, ed è proprio in questo più vasto campo che essa continuava ad essere attuale e a vivere in espressioni le più alte dell'arte europea del '600: Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Velasquez, Bernini assumono

in tal senso un semplice valore di paradigma, di altissimo paradigma.

Non meraviglia per ciò se, per trovare voci nuove nel concerto in sordina tenuto dalla pittura a Venezia nei primi anni del nuovo secolo — e neppure il Peranda si alzò di molto sul coro — occorre giungere al terzo decennio, all'arrivo cioè del Fetti, del Lys, dello Strozzi: non aggiungo il Saraceni — rappresentato assai bene alla mostra con 8 opere raccolte in una sala che faceva allargare i polmoni in un gran respiro, ma di cui un solo dipinto, in quanto uno ne fece, apparteneva al breve soggiorno veneziano conclusosi troppo rapidamente con la morte — poiché, nel suo caso, mi sembra si tratti più che di “pittura a Venezia”, di pittore veneziano a Roma, e si entri cioè in tutt'altro discorso. In effetti qualche sua importanza per la pittura veneta giunge piuttosto di rimbalzo da Roma, attraverso le esperienze condotte con i caravaggeschi del secondo decennio dai tre veronesi Bassetti, Turchi ed Ottino, restando il riconosciuto “saracenisimo”, del Vecchia nella ‘Crocifissione’ di S. Lio episodico in quella medesima opera.

Si torni dunque alla triade, formata da un romano, un tedesco e un genovese: approdati a Venezia in piena maturità artistica ed accomunati dall'indubbio preminente interesse per il colore. Colore veneto all'origine, senza dubbio, ma giunto ai tre — e ciascuno di essi ne colse e sviluppò particolari variazioni — attraverso molteplici mediazioni di artisti non veneziani: Rubens sovra tutti, e accanto a lui sembra potersi porre anche il Jordaens per il Lys (cfr. la ‘Venere allo specchio’) e lo Strozzi; la consorteria tedesco-olandese operosa a Roma con i caravaggeschi del primo decennio per il Fetti. Non saprei infatti come intendere le piccole composizioni fettiane de ‘La perla’, ‘La parabola dei ciechi’ (intervenne forse nella scelta e nella risoluzione del tema l'acquisto avvenuto da parte dei Farnese di Parma nel 1611 del più celebre quadro del Brueghel?), ‘Elia e i sacerdoti di Bal’, ‘La fuga in Egitto’, senza tener conto di un diretto operante contatto soprattutto col Lastman, accanto allo Elsheimer e ai due fratelli Pynas: quei pittori cioè che ebbero tanta parte nella definizione della prima attività del Saraceni e che accedevano al colore e alla luce veneziani con un nordico senso di realtà e di fiaba insieme, tale da renderli inclini a particolari effetti romantici. E su questa strada, per il carattere spiccatamente pre-rembrandtiano, potremmo spiegarci anche l'attribuzione al

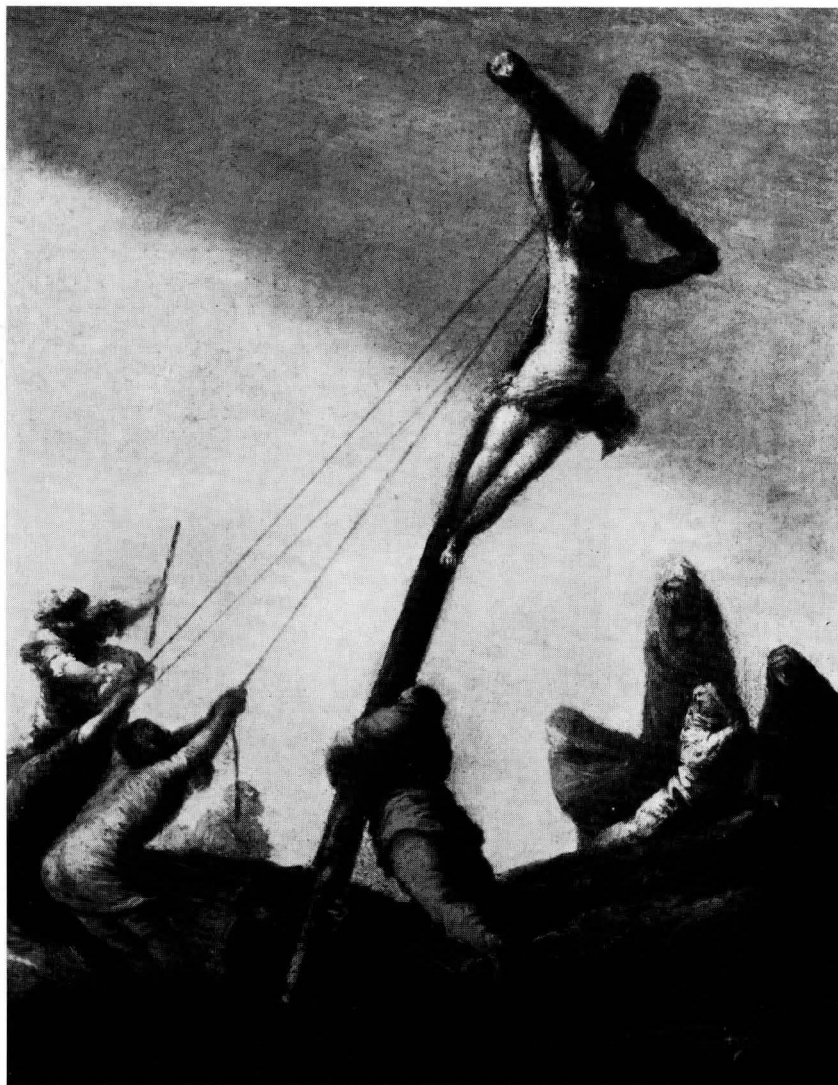


FIG. 3 - VENEZIA, COLL. PRIVATA - SEB. MAZZONI: INNALZAMENTO DELLA CROCE (N. 174)

Fetti della inedita 'Adorazione dei Magi' (n. 55), se la firma di Claude Vignon in un'acquaforte del quadro, alla data 1619, non soccorresse a risolvere qualunque perplessità (cfr. anche Nicolson in *Burl. Mag.*, 1959, p. 287). Da questi componenti non sembra ancora si possa far del tutto astrazione nelle tre affascinanti favole mitologiche di Vienna, nelle quali è riscontrabile pur qualche ricorso alla educazione toscana (la Psiche addormentata del Cigoli nella loggetta Rospigliosi è rammentata nell'abbandono di Andromeda, n. 47), e che giungono a trasparenze e luminosità di madreperla, ad effetti di complementarismo — specie il 'Trionfo di Galatea', n. 49 — da far presentare il Maulpertsch.

La pittura del Fetti, così densa di possibilità, non si può dire abbia avuto un grande seguito nella Venezia del '600: più ne ebbe quella del Lys e dello Strozzi (nella vasta rassegna del genovese alcune opere lasciavano increduli: così l'inedito 'Esaù e Giacobbe', n. 82, che faceva pensare piuttosto a pittore toscano) per le qualità vistose del pennellare, degli impasti rubesti, della imposizione aggressiva e violenta dell'immagine. Qualità che bene si accordavano con il roteare barocco, già presente in pittori come il Ferrari, Pietro Liberi, il Ruschi, e cui darà nuovo avvio l'arrivo da Roma e da Napoli di Luca Giordano, del Solimena, del Coli e del Gherardi

dopo la metà del secolo (si ritroveranno allora a Venezia motivi e "invenzioni", di marca prettamente romana: vedi i puntuali riscontri col Gaulli nella 'Sacra Famiglia' del Loth, n. 187, o nella 'Natività della Vergine' di Niccolò Bambini in Santo Stefano; e la grande macchina decorativa del Fumiani in San Pantalon); e vi si adeguerà anche il caravaggismo adulterato dei "tenebrosi", Langetti, Zanchi e Loth, che sono del resto essi pure veneziani di adozione.

Veneto, e più propriamente vicentino, è invece il Maffei, pittore di cui da un trentennio a questa parte (e per merito specialmente del Fiocco e dello Ivanoff) si è parlato molto, in una giusta rivalutazione che ha culminato con la mostra di Vicenza del 1956. In questa rivista fu data a suo tempo notizia della mostra e della perplessità che essa generava in chi vi accorreva entusiasta di quanto aveva visto in quella rassegna dei "Cinque secoli di pittura veneziana", che si tenne non ancora spenta l'eco degli ultimi eventi bellici. Perplessità che si rinnova a questa mostra del '600 a Venezia, ove il Maffei, con 12 opere tra cui la grande tela della 'Processione' (n. 142, forse l'opera più alta dell'artista), ci ripropone il problema di quanto sia genuina e valida quella ricerca di libertà



FIG. 4 - RAVENNA, PINACOTECA - SEB. MAZZONI: APOLLO E DAFNE (N. 180)

espressiva che vorrebbe significarci attraverso il tocco velocissimo, il dileguare delle forme senza corpo o bizzarramente assottigliate in suggestivi guizzi formali. Poi che, a soffermarsi un momento, è individuabilissimo un sottofondo ricorrente di modi e cadenze propri della "maniera", cinquecentesca (oltre che veneta, parmense soprattutto — cfr. nn. 139, 140 —; ed emiliana: la 'Conversione di S. Paolo' sembra ripensata sulla analoga composizione di Ludovico Carracci) senza che il pittore ne cerchi un effettivo superamento. Piuttosto egli si compiace di impreciosire quei modi, quelle cadenze di brillii di luce, di aeree trasparenze, di splendenti impasti di colore, con particolari "di bravura", che lasciano comunque ammirati.

Di altra tempra direi il Mazzoni, col quale — fiorentino ma da considerarsi veneziano per aver pressoché tutta la vita operato in Venezia — veramente si può parlare di una fortissima personalità. Ché in lui la tradizione della grande pittura di Venezia non grava come entità immobile e conclusa, ma rivive come fermento operante in accordo con una visione necessariamente diversa degli uomini e delle cose. Drammatica, talvolta tragica ma di una tragedia composta in altissima dignità (si veda la



FIG. 5 - BERLINO-DAHLEM, MUSEI DI STATO
GIULIO CARPIONI: RITRATTO DI SIGNORA (N. 130)

piccola 'Crocifissione', n. 174, che anche per ciò induce ad analogie con Rembrandt), la pittura del Mazzoni a Venezia sembra affondare solide radici su di un diretto approfondito colloquio con Tiziano tardo — e non saprei vedervi la opportunità di una mediazione, ben altrimenti dispersiva, di Luca Giordano.

Se la pala di 'S. Benedetto che raccomanda alla Vergine il parroco della chiesa' (n. 169) è tramata ancora sullo schema di linee oblique e parallele della pala di Ca' Pesaro ai Frari, è il moto stravolto della Maddalena nell'ultima 'Pietà' dell'Accademia quello che piega sulle reni l'assistente al miracolo del 'S. Benedetto in gloria' (n. 170): sino a spezzare la barriera dello spazio suggerito nella tela per entrare nello spazio-ambiente. Un effetto reso più impressionante dal manto gonfio d'aria, fatto di luce bianca che sembra avvolgere un ectoplasma piuttosto che una materia salda di ossa e muscoli e carne. E le premesse del Tiziano più tardo, questa volta riconoscibili quasi puntualmente anche in sede iconografica, si rinven- gono nello 'Apollo e Dafne' di Ravenna (n. 180), ove il contrapposto intreccio delle figure è risolto al modo del 'Tarquinio e Lucrezia' di Vienna. Con un dramma più sfogato e in un certo senso più umano, ove il convulso accendersi del colore-luce sui bruni che invadono di penombra i fondi e le figure è nel percorso segnato dal 'Martirio di S. Lorenzo' dei Gesuiti, dalla 'Annuncia- zione' di S. Salvador: per quella realtà che si fa fanta- smica e che ha pochi riscontri con effetti in apparenza

non troppo difforni nel Tintoretto, sempre più attento alla realtà delle cose.

Delle 18 tele del Mazzoni esposte alla mostra, che vale- vano a documentarlo in modo efficacissimo, mi sembra senz'altro da espungere — come del resto suggerisce anche lo Zampetti nella scheda del *Catalogo* — la 'Scena di mar- tirio' di collezione privata genovese (n. 182); per la quale un allineamento nei ranghi secondari di Andrea Celesti appare ben giustificato dalla modesta qualità e da certe referenze tipologiche. E, a proposito del Celesti, è curioso osservare in alcuni suoi dipinti la presenza di modi nel gusto rembrandtiano (cfr. il Cristo nella 'Probatica piscina' di Stoccarda, n. 209; il 'Cristo davanti a Caifa' di Terzo d'Aquileia, n. 213), scoperti ed episodici, così da assumere quasi un carattere di bizzarria, e per ciò ben lontani da quanto suggerivano alcune opere del suo maestro Mazzoni: forse dovuti alla diffusione di incisioni dell'olandese? o non piuttosto, nel Mazzoni, a risultati da conformi premesse?

Della generazione nata sul principio del secolo occorre ancora ricordare Pietro Vecchia, il Forabosco, il Carpioni: il primo almeno per la sua prestigiosa e disinvolta capacità di trascorrere da una maniera all'altra, e le più varie; il secondo soprattutto per quel 'Salvataggio miracoloso' di Malamocco che si impone indubbiamente per una vigo- ria insolita, anche se non scevra di certo ingenuo provin- cialismo; infine il Carpioni per quella sua curiosa posizione di neo-pussiniano, che si riscatta a volte in presentimenti settecenteschi, e del '700 francese: come nel 'Trionfo di Sileno' (n. 133) e nel 'Ritratto di signora' di Berlino (n. 130), di una sostanza così luminosa viva e pulsante da farlo giudicare non soltanto non inferiore ad uno Chardin ma il più bello e "moderno", ritratto di tutta la mostra. Non certo alla sua altezza i ritratti del Bombelli, cui resta tuttavia il gran merito di aver dato l'avvio al Ghislandi; come a Paolo Pagani e al Bellucci resta quello — e spe- cialmente al primo — di aver operato la congiuntura con il '700 del Pittoni, del Piazzetta, di Sebastiano Ricci e del Pellegrini: nei quali tuttavia le linfe concorsero da più e maggiori sorgenti, venete e non venete. Discorso, e problemi, che non interessano logicamente più la mostra della pittura del '600 a Venezia: che faceva il punto pro- prio su due tele di Sebastiano Ricci, una delle quali — 'Il trasporto della statua della Vergine' di S. Marziale, n. 234 — particolarmente legata ancora agli effetti sonanti e prestigiosi del grande barocco: romano piuttosto che veneziano.

Alla rassegna dei dipinti faceva seguito una ben nutrita scelta di disegni (102 in tutto), curata e catalogata da Terisio Pignatti: validamente affiancava la informazione e la conoscenza che dei pittori operosi a Venezia ci ha permesso la mostra, con qualche nome in più e molti "pezzi", di grande interesse. Desidererei soltanto anno- tare come il bellissimo 'Giudizio di Paride' del Fogg Art Museum di Cambridge vi compaia con la attribuzione, del Suida, al Lys: riconosciuto dal Volpe, in *Paragone*, 115, p. 53, del luglio di quest'anno come Annibale Car- racci, le analogie abbastanza esplicite con la 'Allegoria' di Hampton Court avrebbero forse potuto già prima di allora indurre in sospetto.

M. V. BRUGNOLI



FIG. 1 - GALLARATE, MUSEO DELLA SOCIETÀ DI STORIA E ARTE
G. DE ALBERTIS: DUE SIGNORE



FIG. 2 - GALLARATE, MUSEO DELLA SOCIETÀ DI STORIA E ARTE
G. DE ALBERTIS: RITRATTO DELLA FAMIGLIA DEL PITTORE

L'ETÀ NEOCLASSICA IN LOMBARDIA

IN UNA CULTURA ARTISTICA che, nelle migliori delle ipotesi, è vagamente europeistica, e dove i più si attardano ancora senza volerlo (o saperlo) in una posizione da estenuati paladini della tradizione romantica o, viceversa, da estremi epigoni della tradizione classicista, può far molto bene tentare di ripercorrere daccapo e con mente sgombra da pregiudizi la grande vicenda del neoclassicismo. Perciò l'iniziativa dell'Ente Villa Olmo (e cioè del Comune) di Como di esporre nella deliziosa villa neoclassica di Simone Cantoni dipinti, disegni, stampe, sculture, miniature, libri, e anche qualche mobile, atti a illustrare lo svolgimento dell'arte di quel periodo, sia pure nella sola Lombardia, merita — crediamo — la più schietta e calorosa approvazione. E per lo stesso motivo un bel plauso meritano il Comitato esecutivo (presieduto dall'avv. Lino Gelpi sindaco di Como) dove studiosi e funzionari e amministratori hanno concordemente collaborato, e la giunta esecutiva (G. Sfardini, A. Ottino, S. Alberio, C. Ponci, L. Zuccoli, C. Piatti), in cui è da supporre che l'onere maggiore sia toccato ad Angela Ottino Della Chiesa, cui si deve in ogni caso la lunga e impegnata introduzione al catalogo (vero manuale di 179 pagine e parecchie decine di illustrazioni), densa di dati, di giudizi e di cose che piacerebbe discutere e a lungo e una per una, se qui potessimo dar conto della mostra non soltanto per sommi capi.

Veramente il titolo ambizioso ("L'età neoclassica in Lombardia „) consentiva e anzi suggeriva (per non dire imponeva) un raggio d'azione più vasto di quello adottato dagli espositori: a parte letteratura, musica e teatro, le testimonianze della storia politico-sociale, scientifica, tecnologica e persino (perchè no?) economica potevano trovar posto nella nostra. L'esposizione di Monaco dello scorso anno, "Il secolo del rococò „, dove il microscopio stava accanto allo strumento musicale, è infatti, crediamo, il prodotto significativo e autorevole di una tendenza ormai diffusa. Invece a Como si è creduto bene limitarsi alle arti figurative e attenersi a una interpretazione del tema puramente in chiave estetica e di "gusto „. Una concessione — forse — a una antica tradizione estetizzante. Ma non è certo il caso di prendere troppo alla lettera un titolo. Interessa invece sottolineare quanto appaia rinnovato per effetto (o in occasione) della mostra il panorama che siamo soliti farci dell'arte neoclassica in Lombardia.

A questo proposito dirò subito che una discreta "novità „ della mostra è costituita dalle opere di Giuseppe De Albertis. Nato ad Arona nel 1763 e morto a Gallarate nel 1845 questo pittore è stato solo di recente riesumato mediante una mostra tenuta a Gallarate nel 1952. Soffocato probabilmente dalla personalità dell'Appiani, di cui si tramanda che fosse "aiuto „, sembra che solo dopo la fine di questi (1817) riuscisse a figurare con maggior risalto nelle esposizioni. Il richiamo al Longhi o al Ceruti è dichiarato "quasi doveroso „, dal catalogo e in realtà