

Murillo e il mendicante



Alla Royal Academy di Londra i capolavori del pittore sivigliano

di GIULIANO BRIGANTI



Sotto: Murillo: San Diego dà da mangiare ai poveri
A fianco: Bambino che si spulcia

LONDRA — E' un po' come la storia delle anitre selvatiche e degli uccelli di passo che facevano un brusco scarto appena in vista del campanile di Tarascona e giravano al largo, ben conoscendo l'occhio infallibile dei suoi cacciatori. Allo stesso modo le rotte delle grandi mostre internazionali passano al largo dell'Italia senza nemmeno sfiorarla, e non certo per timore dell'occhio infallibile dei suoi esperti ministeriali. Non sono poche, infatti, le occasioni che ci si offrono di constatare, e deplorare, che noi siamo completamente al di fuori del giro delle più importanti mostre itineranti e rischiamo di restarci per chissà quanto tempo ancora. Intendo, naturalmente, fuori del giro di quelle serie, pazientemente e intelligentemente preparate, che rispondono veramente al fine di promuovere cultura. Come questa, per esempio, dedicata a Murillo, che da Madrid è arrivata ora qui a Londra (alla Royal Academy fino al 27 marzo) con circa ottanta dipinti e una ventina di disegni: quanto basta cioè, data la scelta ben calibrata e intelligente, per rendersi conto — per chi non lo sapesse — che il pittore sivigliano ben merita di restare nel novero più ristretto dei grandissimi artisti del Seicento europeo.

Quelle Sante gitane

Ho detto «restare» perché in realtà Murillo non è mai disceso diciamo così ufficialmente da quel Parnaso, o piuttosto da quell'Accademia Celeste dove era stato elevato subito dopo la sua morte e dove rimase, immagine venerata, anzi veneratissima, per tutto il Settecento e l'Ottocento. E non discese da quelle altezze nemmeno quando Parnasi e Accademie Celesti, in tempi più recenti e mercantili, si tramutarono in una sorta di Fort Knox, sempre celeste, custode dei «sommi capolavori».

Resta però il fatto che gravava, e in qualche modo grava ancora su di lui come una pregiudiziale: voglio dire l'alone un po' sbiadito e pietistico dell'antica fama, il peso di un giudizio incondizionatamente positivo espresso da un gusto e da una cultura che noi moderni abbiamo da tempo rifiutato, vuoi per andare in caccia di un non sempre ben inteso «bel dipingere», vuoi per partigiana passione caravaggesca, vuoi per un mal applicato laicismo.

Certo la sua fama, soprattutto nel Settecento, superò ogni confine; e Murillo, nelle corti come nelle Accademie, negli studi degli artisti come nei gabinetti degli amatori o nelle quadriere dei collezionisti, era consi-

derato alla pari di Raffaello e di Tiziano, di Van Dyck e di Rubens. Ma quella fama, per non essersi mai rinnovata con l'avvicinarsi del gusto e il mutare delle esperienze, apriva fatalmente il varco ad un giudizio limitativo, che anche se non era mai esplicitamente e criticamente espresso, era pur sempre latente dentro di noi. Come se ci avvicinassimo a questo Andrea del Sarto andaluso e alle sue Sante brune come gitane, con una segreta sensazione di noia; come se faticassimo ad aderire a quel suo cattolicesimo lievemente arcadico e pastorale, a dimenticare che il ricordo delle sue *Immacolate* si sovrappone a quello delle nostre tristissime prime comunioni. Tanto che — è inutile nascondere — nonostante avessi avuto molte volte modo di ricredermi su Murillo e non avessi mancato di farlo (per esempio davanti alla *Probatica piscina* della National Gallery qui a Londra, o alle due *Ragazze di Galizia alla finestra* di Washington) avevo dimenticato quelle vere emozioni; e sopraffatto dalle immagini pie moltiplicate all'infinito dai «santini» e magari con una prima comunione, particolarmente angosciata, di una mia antipatica cugina che lavorava chissà da quali profondi strati dell'inconscio, non sono salito con molto entusiasmo sull'aereo per andare a vedere questa mostra. E avevo torto.

Perché nel grigio e freddo febbraio londinese Murillo si rivela nella luce piena e vivificante di una straordinaria pittura, dimostra di essere un artista che ha più di una corda al suo arco (altro che il «pittore delle Immacolate») e che può serbare infinite sorprese mostrandosi capace di imprevedibili soluzioni; un pittore gloriosamente spagnolo e andaluso, appassionatamente e direi teneramente cattolico, profondamente radicato cioè nella propria terra e nel proprio tempo, ma nello stesso tempo così ricco di sottigliezze e di raffinatezze, così libero nel giungere al cuore della realtà per vie del tutto diverse da quelle dei suoi contemporanei, che si capisce come dovesse commuovere anche gli amatori più viziati e libertini, francesi e inglesi, del secolo seguente. Insomma, un pittore europeo.

E non è difficile capire perché questa bellissima mostra si trovi così a casa sua qui a Londra, dove spero piacerà sinceramente agli inglesi che, almeno fino a Bacon, non hanno mai tradito i gusti ideali di Reynolds che sembra aver stabilito una volta per tutte l'«englishness» della loro pittura in quella gentile raffinatezza di accordi cromatici, fatta di «understatement» e di sicurezza nella scelta, in quel fermarsi a tempo, in quelle sottigliezze che sembrano rispecchiarsi in certe soluzioni del Murillo più evan-

scente e sfumato nei sentimenti. E non è neanche difficile capire perché questa mostra piaccia agli inglesi più di quella, troppo gesticolante ed urlante, dei napoletani del Seicento, o spitata precedentemente in queste stesse sale: una mostra dedicata ad artisti la cui cultura pittorica affondava le radici in un terreno non dissimile, anzi legato da strette parentele, ma che rivelano un cattolicesimo certo meno intenso e appassionato, indubbiamente più esteriore.

Poveri per mestiere

Murillo era nato a Siviglia nel 1617, diciotto anni dopo Velazquez, sivigliano anche lui. Ma mentre Velazquez già agli inizi degli anni Venti, cioè poco dopo la nascita di Murillo, si trasferì a Madrid, dove trascorse la vita come pittore di corte, Murillo, se si esclude un breve viaggio a Madrid nel 1658, non abbandonò quasi mai la sua città. Non è facile dire quanto peso si debba conferire a questa circostanza e a quei diciotto anni che lo dividono da Velazquez, o ai diciannove che lo dividono da Zurbaran, altro grande sivigliano (sebbene solo d'adozione), per darci ragione dell'enorme differenza espressiva che allontana Murillo dai suoi due più anziani e gloriosi connazionali.

Un peso certo quei due fatti lo ebbero, perché compiere la propria formazione artistica in Siviglia prima degli anni Venti, come accadde a Diego Velazquez, e compierla invece poco prima degli anni Quaranta, come accadde al Murillo, comportava notevoli differenze. E' vero che un vago naturalismo di origine caravaggesca perdurava ancora quando Murillo cominciò a dipingere e che erano a portata di mano opere del Roelas e del Ribera, ma Juan de Castillo, maestro di Murillo, non era certo un caravaggesco, cercava piuttosto di esser qualcosa di mezzo fra Passignano e Palma il giovane, mentre nuovi astri spuntavano all'orizzonte.

Siviglia era la terza capitale della Spagna: dopo Madrid che era la capitale politica, dopo Toledo che era la capitale religiosa. Era la capitale economica: una città ricca e popolosa con una «élite» colta, di interessi umanistici ma soprattutto umanitari, insidiata da tutte le inquietudini dottrinali e pratiche che caratterizzano il cattolicesimo controriformista. La società religiosa vi aveva, naturalmente, una funzione di primo piano, occupando la parte più consistente della vita culturale sivigliana; e in quella società si distinguevano, come a Toledo, i canonici della Cattedrale che appartenevano alle famiglie più ricche e nobili della città.

E' certo difficile capire bene Murillo senza conoscere l'ambiente religioso nel quale visse e per il quale operò. Come intendere appieno, infatti, il senso di quei suoi mendicanti giovanetti, tutt'altro che infelici, poveri ma non miserabili, senza conoscere quanto peso avessero nella politica degli ordini religiosi di quegli anni (specialmente la politica degli scolopi di Giovanni Calasanzio), e quindi nella cultura sivigliana, le preoccupazioni per i mendicanti fanciulli, e in particolare per la giovinezza, nell'ambito di una rinnovata ideologia dell'innocenza? O come capire, senza conoscere quale fosse la condizione del povero nella Spagna del Seicento (un vero mestiere) o quali fossero almeno le intenzioni della società ricca e degli ordini religiosi nel favorire quel «mestiere»; come capire lo spirito che anima la stupenda verità dei ritratti di quei poveri inginocchiati davanti alla grande mastella piena di zuppa nella stupenda tela giovanile con *San Diego che fa l'elemosina* eseguita fra il 1645 e il 1648?

Siviglia, come tutte le grandi città commerciali, come Anversa per esempio, era una città aperta alle più diverse influenze. Particolarmente italiane e fiamminghe. Così la descrive, nel Settecento, il Ponz nel suo *Viaggio in Spagna*: «V'erano in Siviglia molte case ricche, particolarmente di Genova e di Firenze, attratte dalla ricchezza del commercio con le Indie... e per lo stesso motivo delle italiane si avvicinavano in Siviglia molte case fiamminghe, di sorta che per le pitture che portavano e facevano venire dai loro paesi, si riempì Siviglia di bei quadri italiani e fiamminghi fin dall'anno 1560 fino all'anno 1660, potendosi chiamare quello spazio di tempo il secolo d'oro delle belle arti...».

Ma se il rapporto fra arte italiana e arte spagnola era particolarmente intenso nei primi decenni del secolo, la cultura artistica italiana non serve molto per spiegare la pittura di Murillo. Se il suo assimilare da Rubens e da Van Dyck presenta un singolare parallelo con il contemporaneo sviluppo di artisti napoletani e siciliani come Vaccaro o Novelli, le vie di assimilazione e lo spirito erano diversi. La sua è una pittura tenera e cavalleresca, a un tempo serafica e realista, intensa e delicata, solare e nebulosa, corposa e trasparente. Da velature cupe e profonde traluce la trama d'oro del fondo luminoso quasi come in un Rembrandt. Il misticismo si manifesta in amore struggente, quasi di una sensualità non tradita ma appena nascosta, nell'infinita tenerezza di un abbraccio, come in quel lento scioglimento del Crocefisso fra le ruvide maniche del saio di San Francesco, nel quadro stupendo del museo di Siviglia.