

È una mostra sbagliata, quella che Venezia dedica al pittore nel terzo centenario della nascita

A fianco, da sinistra: Giambattista Piazzetta: Estasi di San Francesco; Autoritratto; Madonna col Bambino e Santi (particolare). Sotto: San Giuseppe col Bambino



# Spiazzato Piazzetta

di GIULIANO BRIGANTI



VENEZIA — Pochi sono gli artisti che resistono alla difficile prova di una «grande» mostra personale; pochi escono indenni da quelle macchinose rassegne che intendono (o presumono) render conto di tutto l'arco di una sola vita, dal tirocinio alle prove estreme, e si adoperano ad esporre, per giungere a questo scopo, quante più opere è possibile raccogliere, fra le disponibili. E guai se sono meno di cento. Pochi superano un così difficile esame, se non addirittura pochissimi: ma fra questi, devo dire, non vedo Giovanni Battista Piazzetta, accademico dell'estremo Barocco e «pittore d'aula sacra e profana», a giudicare almeno dalla mostra che si è da poco aperta a Palazzo Vendramin Calergi (fino a settembre) per celebrare il terzo centenario della sua nascita.

«Un appuntamento cui non si poteva mancare»: così chiamano sempre i giornalisti le mostre per i centenari, per i cinquantenari, per i venticinquantenni o per ancora più frazionate ricorrenze pronte a soddisfare l'inesausta sete celebrativa della nazione, delle regioni e dei comuni. Si dice celebrare; ma non vorrei che questo «appuntamento» si risolvesse in un rito funebre e noi dovessimo ricordarci di questa mostra come dell'occasione in cui fu sepolta una volta per tutte la buona fama di un artista che, anche se non regge la prova di una grande rassegna tutta per lui (e tanto meno per la sua noiosissima scuola), merita pur sempre rispetto e considerazione. Sarebbe davvero troppo.

Penso, insomma, che volendo dedicare per forza una mostra al Piazzetta si poteva fare di meglio. Meno quadri, forse, con severa esclusione dei mediocri per non dire dei pessimi, e soprattutto esporre i migliori con più respiro, non così incombenti uno a fianco dell'altro; soprattutto le grandi pale d'altare, che sembrano molto a disagio così appese ai fragili pannelli nelle stanze, troppo piccole per loro, del Casinò Municipale.

Il fatto è che le mostre, tutte le mostre, hanno i loro pericoli e nascondono le loro insidie sotto un'onesta apparenza di propositi tranquilli (mostrare le cose come sono); e queste insidie affiorano sempre di più ora che le mostre sono diventate, come ama dire qualche soprintendente, un modo di essere del museo e si moltiplicano all'infinito. È vero che per l'arte contemporanea la mostra può essere l'ambiente naturale e che artisti come Burri, per fare un solo esempio, sembrano concepire ed eseguire i loro «prodotti finiti» esclusivamente in vista di un determinato spazio espositivo; ma non è così per l'arte antica, le cui opere appaiono, molto spesso, estrapolate dal giusto contesto, innaturalmente isolate, divelte dall'am-

biente, sbattute in luoghi che non le riguardano, costrette a contiguità non previste. E' anche vero che una mostra può costituire la prova estrema e infallibile, dal punto di vista del giudizio, come il più difficile degli esami: sappiamo per esperienza che vi sono artisti il cui messaggio attraverso lo spessore del tempo con tanta intensità da vincere ogni ostacolo, anche quello dell'estraniamento. Così è stato per Claudio Lorenese, se vogliamo attenerci ad un caso recentissimo (ma nata a Washington) non era priva di difetti, soprattutto nel mediocre catalogo.

Ma non è così per il Piazzetta. Voglio fare un esempio: tutte le volte che a Venezia passavo per le Zattere, mi affacciavo sempre dentro la chiesa dei Gesuati e non solo per vedere il bellissimo Tiepolo, o il Sebastiano Ricci, ma anche, direi anzi soprattutto, per fermarmi qualche minuto davanti alla pala del Piazzetta, in omaggio forse ad una mia giovanile e folgorante impressione. Sull'altare, inserito nella chiara e tranquilla cornice contemporanea dell'architettura del Massari, quel dipinto, sinfonia ben accordata di bianchi, di grigi, di neri e di avana, mi sembrava molto bello. Un felice «cimentone di armonia e dell'invenzione». L'angelo giovanetto, roteante fra le scarse e sfocate nuvole nel cielo turchino, mi sembrava addirittura commovente. E lo era davvero, nella luce giusta, nella modestia intellettuale cattolica, è la chiesa dei domenicani delle Zattere.

## La lucertola nel bicchiere

Ma a rivederlo ora, alla mostra, in una luce più spietata, quel dipinto non mi ha fatto più lo stesso effetto. Ne ho avvertito subito, quasi con violenza, l'enorme vuoto di contenuti, vorrei dire il vuoto d'anima, che si spalana sotto quell'abilissima ricerca di «effetti», sotto la solida sicurezza accademica che dà corpo alle forme, sotto la eccezionale abilità di maneggiare il pennello. Un vuoto che non è segno di crisi o del prevalere di uno spirito laico che toglie credibilità al soggetto sacro, che non è nemmeno coscienza del vuoto di una classe, di una società o di una nazione inesorabilmente volta al tramonto; ma un vuoto che è soltanto vuoto. Vuoto di pensieri, di idee, di sentimenti.

Il San Luigi Bertrando, dei tre santi quello in tonaca nera, era un domenicano spagnolo che gli indigeni dei Caraibi tentarono di avvelenare: ecco il perché del calice e del serpente. Ma noi lo vediamo soltanto come un

modello di professione (che ci sembra riconoscere in altre opere del Piazzetta) vestito con una tonaca presa in prestito, che guarda, sconsolato e rassegnato, con una punta di disuglio, dentro il fondo del calice dal quale spunta il serpente. Nella completa assenza di drammaticità o di ogni «santa» suggestione, nell'accademica aderenza al vero e nel vuoto di pensiero, il modello (modello è il modello) non rivela nel volto che quella strana e inverosimile espressione. Sembra pensare: cos'altro c'è da aspettarsi in un locale come questo, se non una lucertola nel bicchiere? Ma anche il San Vincenzo Ferreri e il San Giacinto, il Santo bianco e il Santo

caffè e latte, sono soltanto modelli, modelli in posa, la cui corposa evidenza realistica resta indiscutibilmente una grande prova di abilità accademica, di padronanza del disegno. Un compendio di verismo, denso, materico, che sembra, se vogliamo, già ottocentesco. Quasi un Morelli. E non credo ci sia da trarne van-

to. Ma ho anticipato i tempi. Con la pala dei Gesuati siamo al 1738, quando Piazzetta aveva già cinquantacinque anni ed era pienamente lanciato e padrone di uno stile. Era anzi nel pieno di quel suo fare che è stato definito «solivo», per distinguerlo dal fare «macchia» o, se si vuole, «tenebro-

so», del suo primo tempo. E del suo ultimo. Tenebroso: quasi come dire caravaggesco. Ma che cosa significava quell'apparente caravaggismo così spiazzato? Cosa significavano quelle ostinate forzature del chiaroscuro, quei superbi squarci di evidenze anatomiche, quei contrasti violenti di luce e di ombra in anni così tardi, quando il Seicento aveva esalato il suo ultimo spirito e la luce del Settecento si diffondeva per l'Europa?

Erano, in fondo, un residuo di naturalismo «ad effetto», tipicamente tardo-barocco, di verismo, se vogliamo. Ma un «effetto» che resta tale e gioca sul sottofondo di una straordinaria padronanza del «buon dise-

gno». Di una sicurezza accademica che era nuova per Venezia, esercitata in tal modo in chiave «tenebrosa» e con un così dichiarato impegno di conferire alle cose rappresentate il senso di una tangibile solidità. Per Piazzetta fu quello il modo di uscire dal traballante edificio di una cultura indubbiamente retrograda come era quella del tardo Seicento locale, di ripudiare la sua totale mancanza di credibilità. Infatti, la sua formazione culturale fu tesa, e con intelligenza, all'aggiornamento, ed egli si rivolse così ai bolognesi, e in particolare al cordiale e casalingo realismo del Crespi, rievocò la «macchia» del Guercino, indagò i modi del solido «barocchetto» dei napoletani attraverso il Solimena.

Le opere giovanili del Piazzetta, come il *Martirio di San Jacopo* di San Stae del 1722 ci piacquero molto, un tempo, quando ci si estasiava incondizionatamente per la «bella pittura», per i liberi virtuosismi della pennellata, per i pezzi di bravura dal vero, per le sprezzature, per i sapienti contrasti. E ci piacciono ancora; ma con molti limiti. È chiaro: tutte le cose fatte «ad effetto», se condotte con tanta padronanza del mestiere e con intelligenza della pittura, non mancano mai di «fare effetto» davvero. E il San Jacopo lo fa. Eccome. Ma la forzatura melodrammatica non ci sfugge, e con essa la retorica e una conseguente illogicità. Cosa vuol dire il gesto del carnefice che lega il santo quasi fosse un sacco, e dove va il santo con quella sua lunga falcata? Sembra un gioco di forze fra facchini; ma non si capisce neanche che gioco sia. Un dramma sacro intendeva dipingere il Piazzetta; ma il dramma non c'è, c'è solo la retorica di un gestire drammatico che ci riporta al clima del tardo barocco e al solito vuoto di contenuti.

È stata un'ottima idea quella di affiancare al *Martirio di San Jacopo* altre quattro delle tele di egual misura di San Stae, commesse negli stessi anni a dodici artisti veneziani con storie dei dodici apostoli. È un confronto interessante. Per non parlare del giovanotto Tiepolo, in pieno fervore, qui, di «tenebrismo» piazzettesco, il San Pietro di Sebastiano Ricci e il Sant'Andrea del Pellegrini, più vecchi del Piazzetta, si mostrano più di lui inseriti nella cultura europea del primo Settecento, nel pennellare danzante e arioso del musicale Rococò.

Nella sua ricerca continua di «effetti» Piazzetta sembra sempre teso a strappare l'applauso. Ma ciononostante la mostra (perché non dirlo?) è noiosa. Anche se non scarsa di buona cucina pittorica, anche se l'artista sempre, sia al principio che alla fine della sua carriera, si mostra incline al «gusto per un'umana e carnosa pienezza, sana e popolare», come scrisse il Longhi, che aggiunse però

come dal «buon disegno» non potessero uscire che classi di bellezza tipica e perciò un po' meno sincera. Vedi per esempio la *Rebecca ed Eleazaro* o la tanto famosa (e in qualche modo misteriosa) *Indovina*.

Ho detto come certa forzatura melodrammatica, appoggiata al violento sbattimento delle luci e al rilevato turgore delle forme, all'amore congiunto per l'effetto teatrale e per il vero, abbia portato certa pittura del Piazzetta a risultati quasi ottocenteschi. Ben lo si vede in uno dei quadri più singolari qui esposti: l'enorme tela di Cà Rezzonico, *Alessandro davanti al cadavere di Dario*, databile verso il 1745. Il tono, indubbiamente più operistico che melodrammatico, di questa macchinosa composizione è riscattato dal crudo realismo del cadavere. Una vera «bevuta» storica; non c'è dubbio che mai, se non forse frugando tra il più assurdo ciarpame da «historia» seicentesca, troveremo un Dario fornito di un tal paio di mustacchi. Ma è proprio questo aspetto attuale, da «morgue» parigina ottocentesca, che ci fa amare questo straordinario pezzo di bravura (accademica, certo) sul motivo anatomico. Un cadavere molto cadavere: quasi sublime.

## Errore imperdonabile

Delle sale dedicate agli allievi e alle loro pietistiche o arcadiche varianti del piazzettismo in lilla, in rosa o in «tané» è meglio non parlare. Potevano proprio risparmiarle, a noi e al Piazzetta. In quanto al catalogo, un bel saggio del Pallucchini riassume e aggiorna i suoi studi sull'artista (numerosi articoli e varie monografie) dal 1981 a oggi. E ne fa con garbo la storia. Come dire: «La mia vita col Piazzetta».

In quanto al saggio di Ugo Ruggeri, comincia con un errore così grave (rilevato anche dalla stampa locale) che sembra inconcepibile in un esperto di storie veriezioni. Immagina una parentela per via femminile fra il Piazzetta e la sua prediletta allieva Giulia Lama, figlio del primo di un'Angela Zugali e la seconda di una Valentina Zugali, come risulterebbe dai rispettivi atti di nascita; senza sapere che «zugali», o «giugali» o «jogali» a seguito del nome dei due coniugi era solo una traduzione in dialetto del latino «jugales» che voleva dire «sposati».

Il catalogo del resto è assai mal stampato. In quanto all'allestimento, la brava Daniela Ferretti ha fatto del suo meglio in una situazione molto difficile. Una mostra sbagliata, insomma. Credo che lo stesso Pallucchini si aspettasse qualcosa di più.

## Pietro Citati, la scuola e i verbi greci

di BENIAMINO PLACIDO

BUONE notizie dal mondo della scuola. O meglio (perché farsi troppe illusioni?) buone notizie da quel mondo intellettuale che della scuola si preoccupa, che sulla scuola riflette.

Nel «Corriere della Sera» di martedì 7 giugno, Pietro Citati ha scritto uno scandaloso «Elogio del Pechenino». Per capire quanto sia scandaloso elogiare il «Pechenino» e promuoverne — come fa Citati — il libero uso in tutti i Ginnasi, in tutti i Licei classici d'Italia, bisogna aver fatto le nostre buone scuole di una volta. Che erano così serie, come dicono quelli che ne parlano per sentito dire. Che erano così stupide, a volte, come ricordiamo noi che le abbiamo pazientemente frequentate.

In quelle scuole del buon tempo antico, il «Pechenino» (ovvero: «Verbi e forme verbali difficili o irregolari della lingua greca» di Mario Pechenino e Armando Sorrentino, edito dalla Sei) era severamente proibito. Perché esso consente di capire subito a quale «tema» vada ricondotta una forma verbale a prima vista irriconoscibile. E in quelle scuole del buon tempo andato bisognava far finta di credere che ragazzi quindicenni potessero sgravigliare — a vista — i geroglifici verbali e testuali che imbarazzano anche gli onesti grecisti maturi. Un'ipocrisia, vissuta con seriosa compunzione.

Proprio nello stesso giorno in cui Citati faceva questa sua scandalosa, ma onesta proposta, sul «Giornale» Manlio Cancogni annunciava dall'America la prossima pubblicazione della traduzione in lingua inglese dell'«Eneide», ad opera di Robert Fitzgerald. E rammentava che questo poeta si appassionò ai testi dell'antichità perché ebbe la fortuna di imbattersi in un professore che gli mise davanti l'«Antigone» di Sofocle, appena poté. Se questo professore «avesse dedicato i suoi corsi all'insegnamento della grammatica, forse Fitzgerald si sarebbe allontanato subito dallo studio dei classici».

E ancora: spero di non essere il solo ad aver notato che di recente sia Edoardo Sanguineti che Um-

## Passato, presente, futuro

berto Eco hanno riconosciuto l'utilità e l'onestà dei vecchi sunti del Bignami (proibiti, ai nostri tempi almeno, anche quelli).

Credo che prese di posizione così diverse, e tuttavia così coerenti, abbiano un senso: il senso — fortemente positivo — di un salutare avvertimento (e perciò fanno buona notizia).

La nostra scuola sta tornando ad essere seria, si dice. E questo non può che farci piacere. Ma a volte si ha l'impressione che essa stia solo «tornando»: all'indietro, passivamente, meccanicamente, per ricongiungersi a quel vecchio modello di scuola che bandiva i «traduttori», proibiva il «Pechenino», spregiava i Bignami. Che era severa, ma non sempre seria.

Perché non c'è nessuna serietà nel convertire il Liceo-Ginnasio in una universal caserma prussiana e insegnare i verbi greci (o qualsiasi altra cosa) con piglio militare: uno-due.

Certo che bisogna impararli, quei benedetti verbi; ma con paziente gradualità. E soprattutto, caricandoli di senso. Imparando a spiare la civiltà che sta loro dietro. Posso mandare a memoria dieci volte di seguito le forme verbali che fanno capo al tema della persuasione (peitho) e rompermi la testa per tenerle distinte dalle altre forme — identiche o limitrofe — che fanno capo ai tempi della sofferenza e della passione (pascho), o del cadere (pipto) o dell'informarsi (puntanomai). Sarà tutto doloroso e inutile, finché qualcuno non mi avrà raccontato che la persuasione è una categoria portante della tragedia greca (si scrivono libri sull'argomento). Allora, d'improvviso, imparerò a distinguere.

E' con la persuasione, con la passione intellettuale — non con l'intimidazione — che si convincono i ragazzi ad imparare i verbi greci, e tante altre cose. Altrimenti, il rapporto dei giovani con l'antichità riprenderà ad essere vissuto come una commedia scolastica, a parti prefissate, in cui professori e alunni si prendono in giro: rispettosamente, reciprocamente.