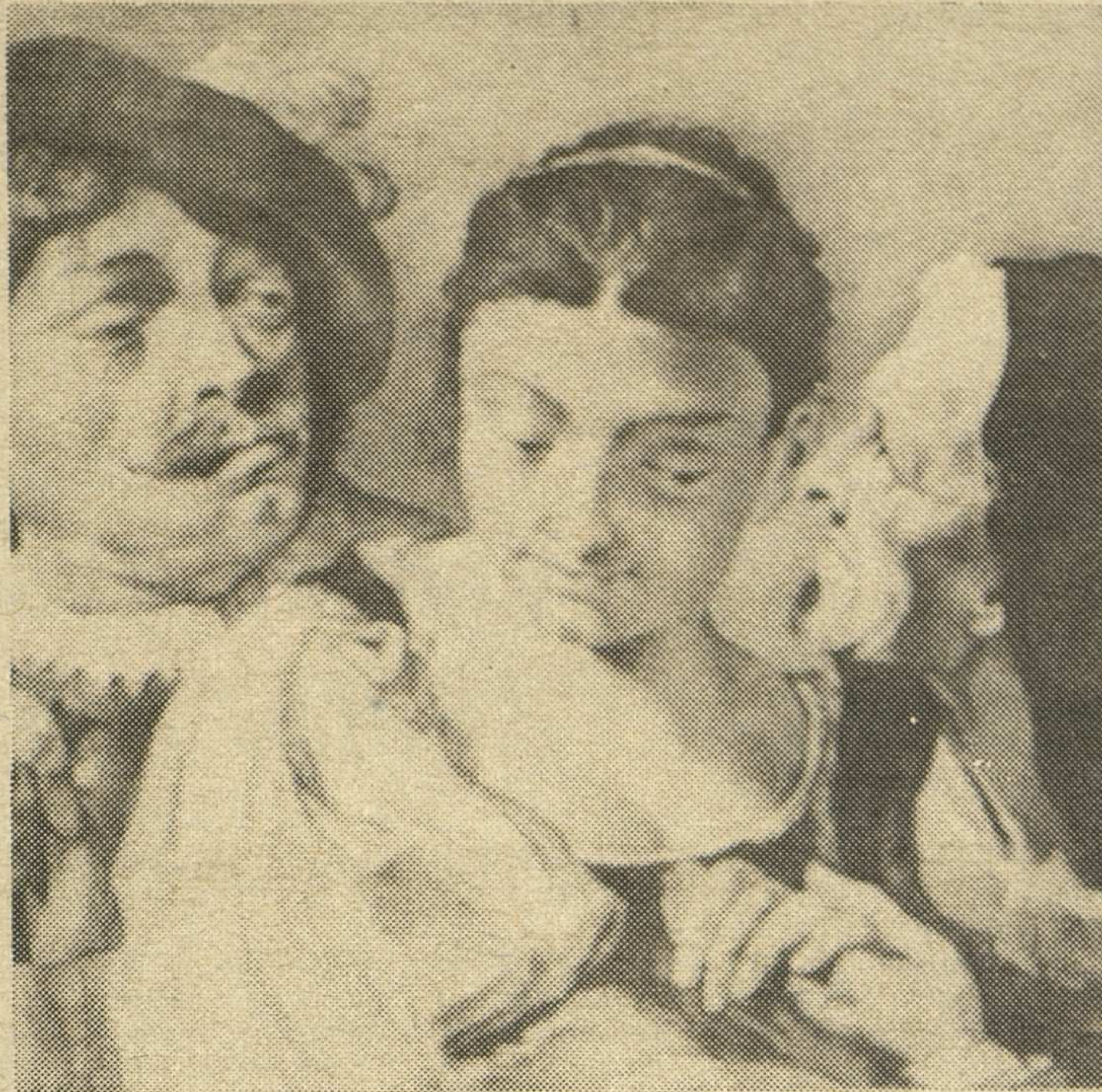


VENEZIA — Può accadere che un critico, per smantellare certe posizioni di privilegio nella scala dei valori riconosciuti che a lui non sembrano adeguate alla verità, meni qualche colpo spropositato che rischia di domolare oltre il giusto, creando così una situazione di squilibrio di segno opposto. Ma anche se il risultato sarà quello di un'eccessiva e, diciamo pure, ingiusta svalutazione, bisogna pur sempre lodare la forza generosa, il coraggio e l'intenzione spregiudicata da cui è scaturito quel gran fendente: perché in realtà chi ne scapita è una catena di luoghi comuni, un castello di giudizi acquisiti e acritici, un accumulo di residui di antiche retoriche, eliminati i quali l'artista colpito, se è il caso, potrà essere rivisto in una luce rinnovata; tanto che, alla fine, di quel fiero colpo non potrà che giovare. Sempre che esso sia stato inferto dalla mano sicura di chi si attiene ad un rigoroso sistema di riferimento e che il movente sia stato la fedeltà ad un pensiero, in un vivo contesto culturale.

E' questo il caso, per fare un esempio ormai storico, degli attacchi sferrati, poco meno di quarant'anni fa, da Roberto Longhi contro il Tintoretto e contro il Tiepolo nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Ricordo ancora lo scandalo: ma come! Tintoretto cattivo teatrante, pittore generico, genio soffocato dalla facilità, non realizzato per difetto di meditazione morale? Tiepolo come Cecil B. De Mille? Professore, ma che va dicendo?

Diceva «una» verità, e una verità importante. Soprattutto, una verità necessaria. D'accordo, oggi si può essere certi — e io ne sono più che certo — che sia il Tintoretto, sia il Tiepolo furono dei grandi, anzi dei grandissimi artisti; ma resta il fatto che la coraggiosa rimessa in gioco longhiana, nata da un preciso punto di riferimento e proposta nell'ambito di una revisione dei valori e di un riesame delle componenti storiche della pittura veneziana dal Trecento alla fine del Settecento, si appoggiava ad osservazioni così giuste e incontrovertibili che non possono tutt'ora essere ignorate, anche se vogliamo servirci di un nuovo metro per misurare la loro grandezza.

Era insomma, quella bonifica, un compito necessario per la nostra cultura; e quindi non credo proprio che si debba piangere se, in quella stessa occasione, anche l'eminente posizione di Giovanni Battista Piazzetta nella «nomenclatura» della pittura veneziana del Settecento subiva un violento scossone per il motivato riconoscimento dei suoi limiti. Eppure c'è ancora chi considera quell'intelligente intervento critico quasi come una cattiva azione suggerita da non so quale malevolenza. E' per questo che ho dovuto fare questa premessa. Perché quando, cinque mesi orsono, mi toccò di recensire su queste stesse pagine la grande mostra



A fianco: G.B. Piazzetta:
La mezzana
A sinistra: Nudo
femminile

*In mostra a Venezia,
alla Fondazione Cini,
i disegni
di Giovanni Battista Piazzetta*

Largo al popolo!

di GIULIANO BRIGANTI

dei dipinti del Piazzetta a Palazzo Vendramin Calergi, mi venne estremamente naturale riprendermi proprio da quel «riproporzionamento» longhiano. Ma non lo feci certo per cieca fedeltà al giudizio di Longhi o addirittura per partito preso, o per cattiveria, come mi è stato rimproverato (e me ne dispiace) dall'amico Pallucchini; ma perché la mostra stessa, devo dire persino oltre la mia aspettativa, confermava, a mio vedere, pienamente quel giudizio, tanto che tirava fuori quegli stessi argomenti, uno per uno, dal fondo della mia mente dove, dopo tutto, erano da molti anni sepolti. Quasi come se fossero miei, se posso dirlo, o piuttosto come fossero nati in quell'occasione, in tutta la loro freschezza. Cosa che non mi accadde invece quando fui acceso da inatteso entusiasmo, nel 1973, visitando la mostra del Tiepolo a Passiriano; che non mi accadde quando entro nella Scuola di San Rocco.

Un velo di calura

Sono contento quindi di ritornare ora sull'argomento per precisare e rinnovare quella mia impressione, prendendo occasione da un'altra mostra che Venezia dedica al Piazzetta per celebrare il terzo centenario della sua nascita: la bella mostra dei suoi disegni, delle sue incisioni, dei libri da lui illustrati e di documenti che lo riguardano, organizzata e diretta, con la competenza, la precisione e l'eleganza

di sempre, da Sandro Bettagno alla Fondazione Cini nell'Isola di San Giorgio (e che, dopo Venezia, passerà alla Galleria Nazionale di Washington).

Piazzetta fu certo un grande, impeccabile disegnatore. Né deve meravigliare che lui, veneziano, concedesse tanta importanza al disegno se si considera come egli si inserì autorevolmente, fin dai suoi inizi, nel corso di quella generale tendenza di «accademizzazione del Barocco» che già negli ultimi decenni del Seicento si era manifestata in tutta Italia, da Napoli a Bologna, da Roma a Venezia; ma che non coinvolge, nella stessa Venezia, l'elegante, elegiaco e arioso rococò di Giovanni Antonio Pellegrini o di Sebastiano Ricci, né la squisita e vaporosa grazia di Rosalba Carriera, né la illuministica certezza ottica del Canaletto, né la luce volante, fuggitiva di Francesco Guardi, adepti tutti di una cultura più laica, più «moderna», più aperta verso l'Europa.

Fu un grande disegnatore; ma nelle pale d'altare o nelle composizioni di storia di vaste dimensioni (che prevalevano a palazzo Vendramin Calergi non tanto per numero, quanto per incombere quasi fisicamente sul visitatore negli ambienti disadatti ad accoglierle) quella sua straordinaria padronanza del disegno si manifesta in virtuosa sicurezza accademica, in «bravura», accordandosi appunto a quella tendenza accademizzatrice tardo barocca; oppure si sposa, non del tutto legittimamente, a quel violento chiaroscuro che non

se debba intendersi come tardivo omaggio caravaggesco.

E' con questi mezzi, del resto, che Piazzetta reagì ai plagi retrogradi dei suoi predecessori seicenteschi. Ma resta il fatto che in molti suoi disegni, soprattutto nei disegni fine a se stessi, in certi nudi, in certe «teste di carattere», quei violenti e retorici contrasti luminosi si stemperano in un bagno di luce più tenera e vera, evocano atmosfere meno drammatiche, più quotidiane e familiari. Penso al «nudo femminile» della Collezione Alverà (N. 2 del catalogo) che fu eseguito molto probabilmente prima del 1720 e che è fra i suoi primi disegni conosciuti. Nei punti di maggior lume il segno quasi sparisce: la spalla piennotta, il fianco, si bagnano dolcemente nella luce e nell'aria, il seno compresso fra le braccia raccolte fiorisce in una penombra così tenera e leggera quasi trasparisse dietro un velo di immobile calura che sale dallo stagno invisibile sul quale si affaccia la contadinella nuda che guarda senza pensare.

E' noto, e lo ribadisce George Knox nella premessa al catalogo, che verso il 1720 si verificò a Venezia una vera e propria rivoluzione nello stile della vita. Era la chiara luce del nuovo secolo che, uscita dai nuvoloni barocchi, si affacciava sulla laguna. Se si continuava ancora ad apprezzare la pittura di storia e a commissionare enormi dipinti con significati glorificanti ed esortativi, se continuava l'esaltazione in termini barocchi delle glorie civili e militari delle antiche famiglie patrizie (sullo scendere del

secolo la facciata di Santa Maria del Giglio può considerarsi la più assurda e iperbolica esaltazione di fasti familiari che sia mai stata concepita al mondo), è certo che proprio intorno al 1720 il nuovo gusto si orientava decisamente verso esiti meno grandiosi, verso espressioni più elegiache che epiche, più sentimentali che eroiche, verso affetti più familiari, più privati. E' così che il nuovo corso preferiva ai grandi saloni affrescati ambienti raccolti, caratterizzati dalla grazia, dall'eleganza, dall'intimità. E' così che i personaggi delle grandi famiglie discendevano dalle nicchie delle facciate delle chiese, dove usurpavano il posto ai santi e ai profeti, per avviarsi verso casa dove, deposto in anticamera lo scettro di capitano del mare o la toga del procuratore, si sedevano sul canapè nel salotto tappezzato di tenui colori, fra tende e specchiere, e sorbivano il cioccolato caldo in compagnia del curato, circondati da figli e da nuore e da nipotini; come nei quadri di Pietro Longhi.

Bellezza tipica

Questo nuovo corso della moda, che tendeva verso il privato, verso il particolare, verso il quotidiano, mise certo in crisi quei pittori come il Piazzetta, o come lo stesso giovane Tiepolo che al Piazzetta si appoggiava, che erano impegnati in committenze legate al gusto che andava ormai tramontando. Il Tie-

polo andò a Milano dove lavorò nelle ville di campagna dell'aristocrazia lombarda; e quando tornò a Venezia, negli anni Quaranta, aveva elaborato quel suo nuovo stile aereo e luminoso che dominerà il secolo. Anche il Piazzetta si adeguò rapidamente, e segno di questo adeguamento sono le sue scene di genere, dove si manifesta quel suo semplice gusto nel cogliere il breve istante di un gesto, di un atteggiamento, la tenera inespessività di un volto giovanile, la fugacità distratta di uno sguardo. Sono le *Teste di carattere*: e quelle disegnate superano certamente, in finezza e in leggerezza, quelle dipinte. Perché, in questo nuovo corso, i disegni non sono soltanto opere da conservare nelle grandi cartelle dei «cabinets d'amateurs», ma opere da mettere in cornice e sotto vetro, da appendere al muro.

Traspare da quelle teste il gusto per un'umana e semplice naturalezza, per la misura quotidiana, per una gioventù bene in carne, sana e popolare. Un gusto che il Piazzetta aveva mediato dalle semplici elegie familiari e contadinesche del bolognese Crespi. Per Roberto Longhi, in quelle teste il «buon disegno» non poteva portare che a esprimere classi previste di bellezza tipica e perciò un po' meno sincera. Molto sottilmente Starobinski suppone che il Piazzetta abbia cercato di dare rilievo al «tipo», scegliendo di rappresentare mendicanti, contadini, soldati, fantesche perché la determinazione formale del loro stato costituisce un vero e proprio invito per l'occhio del pittore. Ma in realtà è nel loro silenzio, nella loro indeterminatezza che quei volti chini, quei profili perduti, quelle presenze umane diventando familiarmente espressive. E questa virtù comunicativa sono i disegni a trasmettercela, soprattutto alcuni disegni, più che le grandi macchine chiesastiche dove l'impero della sicumera accademica così raramente rimane fuori dall'uscio dello studio.

Per questo si esce gratificati da questa mostra, che fra l'altro insegna molte cose relative alle vicende dell'attività grafica del Piazzetta, al rapporto fra disegni e incisioni, alla storia dei suoi libri illustrati. Il catalogo, curato da Sandro Bettagno, è ricco di interventi e di saggi e si apre con una pagina bellissima di Jean Starobinski sulla «Bellezza della natura comune» che coglie con molta finezza il carattere di certi disegni piazzetteschi. Si chiude con un utilissimo resoconto dei rapporti fra Piazzetta e Schulenburg. Sono esposti, fra l'altro, gli inventari della famosa collezione del maresciallo, conservati a Hannover e nei quali è possibile rinvenire molte inedite e interessanti notizie sulle opere di Piazzetta così come di altri artisti veneziani. Una rassegna, insomma, interessante, utile e preparata con grande cura e rigoroso senso storico. Dobbiamo essere grati ancora una volta alla Fondazione Cini.