

A destra: Francesco Cairo:
Autoritratto
A sinistra: Erodiade

Il Gran Perverso

di GIULIANO BRIGANTI



A Varese una rassegna dedicata a Francesco Cairo, il pittore che operò tra due eventi terribili - la peste del 1575 e quella del 1630 - che segnarono profondamente la cultura lombarda del tempo

VARESE — L'incontro con il suo ritratto, all'ingresso della mostra, è già di per sé sufficiente a farci presentare a cosa si sta andando incontro. E' un superbo autoritratto, questo di Francesco Cairo, certo uno dei più significativi, dei più veri e rivelatori fra quanti ne annovera la ricca collezione di autoritratti degli Uffizi; ma qui a Varese, nell'atrio della villa Mirabello dove ha luogo la tanto attesa rassegna dedicata al grande pittore lombardo, esso ci appare come un preoccupante avviso di tempesta. Anzi, nemmeno di tempesta (che tutto sarebbe «romanticamente» dichiarato o urlato e quindi alla fine più intelligibile), ma piuttosto come un vago segnale di pericolo, come una sconosciuta vibrazione di allarme, e quindi tanto più inquietante quanto più allusiva a qualcosa di segreto, di latente; ad una storia oscura.

Come era appunto la sua. Una storia di grandezza cupa ed anarchica che partiva forse da quel «crimine da lui commesso» di cui parla il Brambilla nella sua descrizione di Varese. Ci fa presentare, insomma, quel ritratto, che il percorso lungo la sequenza delle opere qui esposte non sarà privo di pericoli, che sarà un percorso difficile, per usare parole più adatte al mio semplice compito di recensore della mostra.

Perché difficile? Non è facile dirlo senza cominciare da lui, il Cairo; non dalla sua pittura, ma proprio da lui, come l'autoritratto ce lo mostra. Testori ha ragione: in quel viso domina una storia di intellettuale perfidia. Dagli occhi

troppo ravvicinati, nascosti nell'ombra fonda delle orbite, sotto la fronte proterva, scatta la forza di una aggressività perversa sul filo di uno sguardo così acuto che colpisce come il lampo di una spada, o piuttosto come il guizzo inatteso di un pugnale.

La citazione manzoniana di Egidio, l'infame e famoso Egidio della Signora di Monza, il reale Giampaolo Osio, è qui più che legittima; è anzi geniale. Ma io non posso non scorgere, in quel sorriso cattivo che aleggia appena intorno alle labbra nell'ombra di quel volto, una sorta di ironica sfida che rende appunto difficile il mio compito. Come se mi dicesse: attento a non farti sfuggire la vera sostanza della mia cupa diversità, del mio contorto e involuto cammino di diversione, della mia non conformità al tessuto sociale del mio tempo, della mia sinistra eleganza; attento a non farti sfuggire il filo che unisce fra loro la mia attrazione per i temi funesti, per il pallore livido della morte, per l'ambiguo chiarore lunare, per la macerazione della carne, per il doloroso Eros della mortificazione dell'asceti. Ma pensa anche (e di qui il sorriso cattivo) che ti affidi ad acque molto pericolose, torbide e profonde, rese più infide da illusori riflessi, dove è continuo il rischio di proiettare l'ombra della tua angoscia sulla mia immagine sfuggente, dove è continua la tentazione dei piaceri letterari o di altre militanze.

Le so, queste cose; d'accordo. Ma esiste poi un modo di far critica d'arte senza proiezioni, senza personali coinvolgimenti, estraneo ai piaceri letterari o ad altre militanze

(non alludo qui alla «interdisciplinarietà», che è fra l'altro una detestabile parola) a meno che non sia semplice trascrizione notarile di fatti e di date, o semplice, se pur lo devolissima, esibizione attribuzionistica, resoconto di rapporti o di influenze o accurato ed erudito catalogo di opere? No, non esiste, se vogliamo considerare le opere d'arte come frammenti di vita che vivono ancora immersi nella nostra vita e non reperti di archivio oppure soltanto oggetti di committenza, documenti o segnali di qualcos'altro: sia esso il sociale, il culturale o la storia delle idee. Dico questo pensando al lungo saggio che Giovanni Testori ha premesso al bel catalogo di questa mostra e dove ha immesso tanto della sua vita e della sua passione come se Francesco del Cairo, suo primo, antico e tenace amore, ora lo richiedesse.

I seguaci di Caravaggio

Testori ed io siamo diversi, molto diversi; forse non è facile esserlo di più. Ma abbiamo in comune uno stesso amore: la pittura. E così ci intendiamo. Ma non è solo per questo che ho amato moltissimo il suo saggio; non è solo per quel vitale, appassionato e individualissimo coinvolgimento con il suo oggetto per quel rimettere tutto in questione, sconfinando sin dove è possibile le sconfinare, chiamando in causa tutto, anche i Quattro Novissimi (che sono morte, giudizio, inferno e paradiso) ma senza mai lasciare la presa, senza mai allontanarsi di

un centimetro da colui che è l'oggetto della sua sconvolta e invilupante indagine, cioè il Cairo. Quel saggio l'ho amato perché sono, e da tempo, d'accordo con la sua sostanza, quella che è espressa già dal titolo e che tanto bene si accorda al problema dell'artista lombardo: «se la realtà non è solo un fotogramma».

Certo, la realtà non è solo un fotogramma. L'affermazione (tolto quel «se») sembra addirittura ovvia, se non trovasse, nei nostri studi, un preciso riferimento nella parola «fotogramma» usata in funzione di metafora da Roberto Longhi nella sua complessa sistemazione critica dei testi caravaggeschi. Testori vuol dire che la metafora fotogramma, con quel che longhianamente significa, cioè, per dirla in breve, presa diretta sulla realtà (ma è possibile dirlo in quattro parole?) non può abbracciarla tutta, la realtà diciamo pure la realtà scientifica. La quale non è solo esterna realtà visiva, vista e restituita immediatamente dentro l'opera, non è solo fenomeno rilevabile privilegiando il senso della vista, quasi dissociandolo da ogni altra sensibilità; aderire alla realtà non è un fatto visivo, è un fatto morale. Longhi del resto lo sapeva benissimo per quel che riguarda Caravaggio e il suo altissimo impegno.

Quello che qui mi importa rilevare è che si è forse troppo insistito nel conferire un valore in senso «realista» al caravaggismo, cioè agli stilemi caravaggeschi di alcuni almeno degli immediati seguaci del Merisi che intesero l'avvicinamento alla realtà, o meglio l'abbraccio totalizzante con la realtà del ma-

stro come possibile fonte di un metodo, come procedimento stilistico. E' il caso del Manfredi, per esempio, o di molti altri caravaggeschi francesi, olandesi, o fiamminghi che più si avvalsero della «manfrediana methodus». Perché non dirlo? Ci siamo estasiati più del dovuto di fronte a ripetitive raffigurazioni di corpi di guardia con negazioni di San Pietro, davanti ad allegorie dei cinque sensi impersonati da allegri contubernali, a concerti di mezze figure intorno a un tavolo, abbiamo investito troppo entusiasmo realistico per un paio d'ali di colombo adoperate come ali d'angelo, per un saio di cappuccino o per un teschio, per un cespo di salvia preso nell'orto e portato nello studio, per un arnese soldatesco fatto indossare ad un modello.

Sta di fatto che la violenza dirompente della meditazione esistenziale del Caravaggio, nutrita dai succhi più profondi dell'antica cultura realista lombarda, quel suo essere nel cuore della realtà con le sue idee, i suoi amori e i suoi odi, difficilmente può ricondursi all'unica dimensione del visivo, del «fotogramma». A quel modo di essere, o meglio di esistere di fronte agli uomini, alla storia, al sacro e al profano, molto di più che i primi caravaggeschi manfrediani, più che lo stesso grandissimo, serico e luminoso Gentileschi, si avvicina un caravaggesco «divergente» come il Serodine, oppure Tanzio da Varallo o il Cerano, che caravaggeschi, almeno in senso diretto, non furono. E' una distinzione che andava fatta e della quale non può che giovare una lettura, in senso realistico esistenziale, aggiungiamo pure

lombardo, del Cairo.

Francesco Cairo fu l'ultimo, in ordine di tempo, dei grandi artisti lombardi (intendo il Cerano, il Morazzone, Giulio Cesare Procaccini e Daniele Crespi) che vissero e operarono fra la nera parentesi di due eventi terribili, di due prove inesorabili e decisive: le due pesti che devastarono il milanese, quella del 1576, famosa per San Carlo, e quella del 1630, ancor più famosa per il Manzoni; oppure durante e subito dopo quest'ultima, come appunto il Cairo che era nato a Milano nel 1607.

I suoi inizi, e tutto il suo primo tempo, fino al 1638, anno in cui è documentato a Roma, sono strettamente legati a quel momento alto e drammatico della cultura lombarda che per il suo impegno appassionato ad esprimere il senso di una realtà interiore (ma realtà, non sogno) il senso cioè dell'«inesorabilmente esistente» che così bene si legge nei quadroni con le storie di San Carlo del Duomo di Milano, per la sua «alterità» da ogni altro tipo di realismo, merita una collocazione a parte, e una collocazione di primo piano, nel quadro della cultura europea dei primi decenni del Seicento. E' fino ai suoi trent'anni, e nell'ambito di quella cultura, se pur percorsa attraverso un involuto e contorto sentiero, in altre parole fino al suo viaggio a Roma, che Francesco Cairo dà il meglio di sé. E lo dà operando fra Milano e Torino dove, dal 1633, è al servizio del Duca Vittorio Amedeo I.

E' il suo grande momento. E' il tempo della sconvolgente, macerata e quasi mostruosa *Estasi di San Francesco* della Pinacoteca del Ca-

stello Sforzesco di Milano; il tempo del *Cristo nell'Orto* della stessa Pinacoteca, un Cristo dal volto plebeo, stravolto, come da colpevole illuminato dalla grazia del perdono, nel lume ambiguo della luna; il tempo delle tanto famose *Erodiadi*, quella di Vicenza, quella di Torino, quella, meno conosciuta ma altrettanto bella (anche se frammentaria) già di Paul Ganz e ora al Metropolitan Museum di New York. Manca alla mostra, purtroppo, la più bella, quella di Boston.

La lingua del Battista

Non è un segreto che la fama del Cairo, presso i più, è affidata prevalentemente al turbamento che provocano queste immagini di Erodiade che sta venendo meno, soffermata da un pallore mortale, mentre sta per trafiggere (o ha già trafitto) con uno spillo la lingua del capo mozzo del Battista, per punirla di averla chiamata grande concubina e di averle lanciato nell'anatema. Più di una volta si era voluto leggere in quel gesto, in quel doloroso atteggiamento della regina riversa nella sua cupa follia, il senso di un odio che sconfinava nell'amore, quasi il tentativo, sconfitto dal terrore, di un abominevole contatto. La realtà, quella iconografica, è diversa. Cosa significhi quell'atteggiamento lo spiega Francesco Cattaneo (in uno dei saggi del catalogo), il quale ha letto nella *Leggenda Aurea* come dalla testa decapitata del Battista, dalla sua lingua trafitta, si dipartisse un «soffio mortale»

che «la Regina fece morta all'istante». Questo è certo il significato: un lugubre significato di morte, un cupo dramma degno di una tragedia di Federigo della Valle. Ma ciò nulla toglie a quel tanto di perverso, di sottilmente morboso che emana da quelle immagini.

Dopo il 1638, dopo il viaggio a Roma, vorrei quasi dire nella atmosfera laica di Roma, dopo un'immersione fra immagini di una cultura barocca e classicista, la pittura del Cairo cambia notevolmente, perde d'intensità. L'influenza di Pietro da Cortona, di Rubens, di Van Dyck è decisiva per il suo mutamento di rotta e porta a nuovi esiti, talora sempre alti, qualche volta altissimi, qualche volta mediocri. Il discorso si fa più complesso, la trama culturale più ricca di aperture, ma il risultato non è favorevole alla vera immagine del Cairo: si delinea una vicenda comune ad altri episodi della storia della pittura italiana verso la metà del secolo.

E' solo in merito di quel suo primo percorso sui sentieri della cultura lombarda, della cultura dei «pestanti», come li chiama Testori, che questa mostra è in qualche modo diversa e più coinvolgente delle altre (penso per esempio a quella dei pittori napoletani, ora a Torino in edizione ridotta) che si sono dedicate ad episodi di questo secolo, il Seicento: così lontano e così vicino, regale e miserabile, soddisfatto di sé e disperato, straziato da ogni genere di strazi, soffocato da oscuri poteri, avvolto in vincoli odiosi, illuminato da ceneri e nere speranze di immortalità.