

Si è aperta nella città lombarda una mostra dedicata ai Campi, famiglia di pittori del Cinquecento

Cremona e i suoi fratelli

di GIULIANO BRIGANTI

CREMONA — Non so se anche questa diventerà una di quelle mostre «che bisogna vedere» e metterne il catalogo in vista sul tavolo del soggiorno, vicino al libretto dell'ultima opera di successo al San Carlo o alla Scala; come per dire: «ci siamo stati». Forse sì, forse no. Imperscrutabili sono le ragioni che fanno il successo (in numero di visitatori) di una mostra allestita fuori dei grandi centri. Alla base c'è l'occasione di una gita, l'opportunità di «rivedere» (si dice) nella città che la ospita, o lungo la strada, venerabili monumenti in realtà mai visti prima o almeno mai guardati; poi le voci raccolte su qualche famoso ristorante nei dintorni o su specialità locali da riportare a casa e altre simili lodevoli attrattive.

Ma non è tutto, naturalmente: c'è, come ho detto, l'imperscrutabile; e fra le imprevedibili ragioni che l'imperscrutabile nasconde non sempre è dato trovare quella che dovrebbe essere la ragione prima, cioè la validità della mostra in questione. Dirò subito che, nel caso attuale, qui a Cremona, se successo mondano e di pubblico ci sarà, come mi auguro, sarà bene attribuirlo non solo alla grazia incomparabile della bella città lombarda, al suo meraviglioso duomo, ai nobili palazzi rinascimentali o, se volete, alla mostarda, ma anche alla mostra dedicata a «I Campi e la cultura artistica a Cremona nel Cinquecento» (aperta fino a luglio), che è una mostra utile, intelligente, bene allestita. Una mostra che, davvero, «bisogna vedere».

Il caso è molto raro, anche se non tutti lo sanno. Raro nonostante il diluvio di mostre nel quale siamo sommersi. Perché di mostre se ne fanno troppe, decisamente troppe. Il livello di guardia è superato. L'ho detto più di una volta, ma sento di doverlo ripetere ancora, a costo di dare l'esempio deprecabile di quella «lagna» giustamente additata da Fruttero e Lucentini come uno dei mali italiani. Ma anche pensare e progettare in termini di mostre la cura del nostro patrimonio artistico e la diffusione della sua conoscenza è sintomo di un male italiano ancor più grave e pericoloso. Quasi un flagello.

Sfrontatissima bugia

L'incontinenza mostromaniaca o sindrome del pannello mobile, che ha così spietatamente attaccato il nostro paese diffondendosi da quei focolai di infezione che sono il ministero per i Beni culturali, gli assessorati regionali, provinciali e comunali e alcune Soprintendenze, minaccia infatti di rivelarsi un vero e proprio pericolo non solo per una giusta diffusione della cultura storico-artistica (del tutto estranea nella sostanza ai moventi politici e propagandistici che molto spesso sono all'origine delle mostre) ma per lo stesso patrimonio la cui tutela e valorizzazione si appoggia su ben diversi principi. Ne sono fermamente convinto e non credo affatto che, come mi diceva con sussiego un ineffabile soprintendente, «la mostra sia uno dei modi di essere del museo». Figuriamoci. E' una sfrontatissima bugia, perché basta pensare allo stato in cui versano i nostri musei (quello di Palazzo Venezia, per esempio, spesso in parte occupato dalle mostre più idiote che sia possibile immaginare) per concludere che è un «modo di essere» che fa tremendamente male alla salute. Che può portare anche alla morte.

Dare vita ai musei, renderli più

adatti alle esigenze della cultura moderna, arricchire le strutture permanenti, intensificare l'impegno per la tutela e la valorizzazione di un patrimonio capillarmente diffuso e che tale deve rimanere e come tale essere difeso: questi sono i problemi. (Dio mio, fermiamoci; mi accorgo di adoperare il linguaggio della propaganda elettorale: è bastato aprire per soli trenta secondi la televisione in questi giorni per essere contagiati). Volevo dire solo che se tutte le forze politiche, economiche e mentali (e non sono davvero troppe nel campo) si concentrano principalmente sulla fabbrica delle mostre, è chiaro che il museo, a causa di tale sottrazione di energie, rischia di essere sempre più relegato al ruolo di contenitore e di magazzino, di venire irreversibilmente meno alla sua funzione di strumento non solo di conservazione ma anche di ricerca e di conoscenza.

E così mi sono allontanato da molte leghe da Cremona e dalla sua bella mostra: più di quanto, forse, non fosse lecito. Ma ho dovuto farlo per spiegare come mai la mostra sui Campi possa considerarsi, come ho detto, un caso raro, adempiendo a tutte quelle che sono, a mio parere, le condizioni indispensabili perché una mostra sia non solo accettabile ma auspicabile. E cioè: non spostare opere fragili o che siano inamovibili per valide ragioni; non occupare sedi destinate a museo provocandone la parziale o totale chiusura (vedi il continuo abuso dei Musei Capitolini); essere immaginata e progettata secondo un disegno storico ben preciso, che comporta nuove proposte e necessarie revisioni e rivalutazioni che contribuiscano al progredire degli studi su di un determinato argomento, essere occasione di utili restauri e infine, anzi prima di tutto, insegnare qualcosa, e in modo chiaro, ad ogni tipo di visitatore.

Non c'è dubbio che questa mostra cremonese debba considerarsi il risultato di una serie di ricerche specifiche che si sono intensificate soprattutto negli ultimi trent'anni, allargando e precisando quell'immagine della pittura cremonese del Cinquecento che, dopo le limitazioni, del resto scontate, del Vasari e dopo le comprensibili esaltazioni degli storiografi locali come il Lamo e lo Zaist, trova la sua prima misurata valutazione storica alla fine del Settecento da parte del Lanzi.

Fin dal primo decennio del Cinquecento, ma soprattutto a cominciare dalla fine del secondo, Cremona assume le dimensioni di importante centro di cultura artistica per il confluire successivo delle tendenze più diverse — da Venezia, da Ferrara, da Parma, da Milano e da Mantova — ma anche per l'elaborazione di una visione pittorica specificamente cremonese che si affermò, col progredire del secolo, nell'ambito della «Maniera» per opera di Camillo Boccaccino e, in particolare, dei figli di Galeazzo Campi, Giulio, Antonio e Vincenzo.

La storia delle prime fasi che fecero di Cremona una capitale arti-

stica forse più importante di Milano si leggono con chiarezza sulle pareti della navata maggiore del Duomo, che fu affrescata, dal 1514 al 1520, da Boccaccio Boccaccino, Altobello Meloni, Gian Francesco Bembo, Gerolamo Romanino e il Pordenone: una grande impresa pittorica che l'abate Lanzi definì, con non lieve spaconeria ma non senza coraggiosa lucidità critica, «un monumento della pittura emolo della cappella Sistina». Paragone che gli era scappato dalla penna forse in ragione dell'estraneità, perché in quegli anni precoci i «demoni etruschi» che si agitavano sulla volta sistina appena terminata non erano ancora saliti verso Venezia a tormentare la mente di Tiziano, e tanto meno verso la Lombardia, sempre fedele, palesemente o segretamente, a una intima vocazione naturalistica.

Certo è che lo straordinario ciclo del Duomo, con le successive e contigue variazioni di clima stilisti-

co che si concentrano in soli sei anni, è non solo un complemento necessario ma una indispensabile premessa alla comprensione della mostra; ed è un vero peccato che quegli affreschi, così alti e così male illuminati, non siano facilmente visibili. Sarebbe stata un'ottima idea, forse, escogitare, in questa occasione, una qualche maniera di illuminarli a beneficio dei visitatori.

Prematuro classicismo

Il primo manifestarsi di una cultura artistica cremonese cinquecentesca — una cultura «antico-moderna», per usare un termine di allora — al tempo della presenza in città di Boccaccio Boccaccino, cremonese di famiglia ma ferrarese forse di nascita certo di educazione, avviene sotto il segno congiunto di Ferrara e di Venezia (nel 1506 Boccaccino è documentato nella

A proposito di un vecchio articolo di Cesare Cases, ora ristampato a vent'anni dalla scomparsa di Ernesto De Martino

La morte rossa

di BENIAMINO PLACIDO

E' ACCADUTO a Marcel Proust, può accadere anche a noi. E' accaduto a Marcel Proust di immergere una fetta di «madeleine» nel tè e di sentir zampillare un fiotto di memoria: così forte così intensa così vera da indurlo a mettersi in viaggio, «alla ricerca del tempo perduto».

Può accadere a noi, dopo averne sentite — e lette — tante sui mitici Anni Sessanta senza commuoverci granché, di incappare in una testimonianza che fa scattare la memoria. Quella involontaria, quella inconfondibile: l'unica vera, che ti fa rimascolare i ricordi nelle viscere.

Martedì mattina siamo incappati in un articolo di giornale che ci ha dato questa emozione: ci ha fatto ritornare alla mente l'atmosfera degli Anni Sessanta più che se fossimo incappati in una canzone di Nico Fidenco, in un goal di Sivori, in una «uscita» del «Gruppo 63».

Il giornale è «Reporter», che ha avuto l'idea (commendevole) di ricordare il ventesimo anniversario della morte di Ernesto De Martino, ripubblicando l'articolo scritto allora da Cesare Cases per i «Quadranti Piacentini».

Ernesto De Martino è stato un et-

nologo ed antropologo grandissimo. Le cose che ha scritto — «Il mondo magico» (1948) soprattutto — ci hanno dato, allora, informazioni nuove ed emozioni inconfondibili.

Ogni occasione per ricordarne la figura e l'opera è benvenuta. Ma questa occasione ci fa ricordare anche dell'altro. Ci fa ricordare che cosa si era capaci di pensare — in quegli anni — intorno a problemi delicatissimi: per esempio, la morte.

Cesare Cases ricostruisce uno degli ultimi incontri da lui avuti con De Martino, malato ma battagliero. Racconta di come il discorso cadde proprio sul tema della morte. Riferisce che lui — Cases — tentò di persuadere il maestro morente che la morte è sì, obiettivamente, una fregatura. Ma solo per il momento. Domani, in un non lontano futuro, «nella società senza classi... la consapevolezza che il proprio lavoro... viene proseguito nella sopravvivenza dell'uomo come specie dovrebbe assumere ben altra intensità, e quindi anche la morte dovrebbe perdere gran parte della sua drammaticità».

Un piccolo brivido percorre la schiena. Se la pensava così Cesare Cases, che era — ed è — più bravo di tanti altri, chissà che pensamenti strampalati facevano gli altri.



A fianco: Giulio Campi: Crocifissione. A sinistra: Vincenzo Campi: Fruttivendolo

che anticlassica, soprattutto per il clima «ponentino» che la caratterizza, cioè per il deciso orientamento verso modelli di Dürer, di Grünewald o di Altdorfer conosciuti per opere o per incisioni; un clima che traspare soprattutto nelle opere di Romanino, presente nel Duomo nel 1519 e in stretto rapporto con Altobello. Bresciano di nascita, Romanino era divenuto a Venezia uno dei più ardenti seguaci della «nuova» pittura del giovane Tiziano e del Giorgione seconda maniera; e aveva poi, anche in seguito al suo soggiorno cremonese, mescolato quelle esperienze veneziane e le successive suggestioni tedeschizzanti ad un fondo di arguto naturalismo padano.

A questa fase di pittura densa ed espressiva, di carico cromatismo, di invenzioni nuove ed estrose, si legano anche le opere di Gian Francesco Bembo, che però, viaggiando in Italia centrale, si educò anche sui modelli, soprattutto fiorentini, di Raffaello dando luogo ad una di quelle curiose traduzioni anticlassiche del raffaellismo che non sono rare nell'Italia settentrionale (vedi per esempio Girolamo da Treviso).

In un centro così vivo e aggiornato di importazioni pittoriche e di eclettiche elaborazioni, il manierismo non poteva manifestarsi che molto precocemente, non molto dopo la ben nota diaspora del 1527 causata dal sacco di Roma. Così, fra i primi eroi del manierismo cremonese si fa subito luce la figura di Camillo Boccaccino, forse sino ad oggi non sufficientemente apprezzato come i suoi meriti invece richiedono, nonostante le grandi lodi di cui fu fatto segno dagli storiografi cinquecenteschi. A dimostrarlo la qualità della sua «maniera» e il suo precoce affiancarsi ai modi del Parmigianino e al manierismo veneto, pur mantenendo una indubbia fedeltà alla tradizione cremonese, basterebbero le quattro ante d'organo della chiesa piacentina di Santa Maria di Campagna (qui esposte) datate del 1530. Una delle sorprese della mostra.

Alle suggestioni parmensi si aggiungono quelle del classicismo grottesco, da tardo impero, di Giulio Romano che, «cives romanus inter barbaros», lavorava freneticamente nella vicina Mantova mutando l'aspetto di un'intera città. E si giunge così a Giulio Campi, che al Lanzi parve campione indiscusso dell'eclettismo, quasi un anticipatore della riforma carraccesca. In effetti, con i fratelli Campi, Giulio, Antonio e Vincenzo, che sono poi i principali protagonisti della mostra, il confluire di diverse varianti della «maniera» impensabilmente intrecciate a improvvise citazioni di realtà quotidiana, di luci «vere», di situazioni probabili, unitamente a una inedita apertura verso il «romanesimo» e il verismo fiammingo, l'eclettismo cremonese giunge al suo diapason, direi a un punto critico; e la cultura artistica della città declina insensibilmente verso un indubbio provincialismo. Un provincialismo certo attraente, ricco, in momenti alterni, di succhi vitali, di spiragli aperti, curiosamente, verso il nuovo secolo. Ma pur sempre provincialismo, anche se Cremona, dopo le alte prove di cui fu spettatrice nel secondo decennio, rimase per tutto il Cinquecento una capitale artistica. Una piccola Anversa, come è stato detto.

La mostra, insomma, è bella e, soprattutto, insegna o chiarisce molte cose. Dobbiamo esserne grati a Mina Gregori, che, con grande conoscenza dei fatti e delle opere, l'ha ideata e, con l'aiuto di validi collaboratori, l'ha portata felicemente a conclusione.

città lagunare) e si inserisce decisamente in quel prececo o meglio prematuro classicismo (si potrebbe dire anche preraffaellismo) che legava, a cavallo fra i due secoli, artisti come Lorenzo Costa, Francesco Francia e Pietro Perugino (un dipinto del Perugino è dal 1494 nella chiesa cremonese di sant'Agostino) e al quale aderirà in un primo momento lo stesso Giorgione. Una fase alla quale appartengono anche Tommaso Aleni e Galeazzo Campi e durante la quale Cremona non fu estranea alle vocazioni prospettiche del bramantismo ritardatario che fioriva ancora a Milano.

Una piccola Anversa

E' di quegli anni, infatti, il bellissimo politico di Castelleone, ricostruito molto intelligentemente alla mostra, dello Pseudo Bramantino, riconosciuto ora dall'Abbate e dal Previtali come lo spagnolo Pietro Ispano operoso a Napoli. A questa fase boccaccinesco-bramantinesca appartengono le bellissime ante d'organo con l'Annunciazione della chiesa di San Michele, attribuite ora al sin qui pressoché sconosciuto Alessandro Pampurino per confronto con una serie di affreschi da lui firmati a Scandola Ravara a pochi chilometri dalla città.

Ma questa fase di prematuro classicismo emiliano veneto, dominata dalla figura del Boccaccino, che in qualche modo affondava qualche radice nell'humus naturalistico sempre presente in terra lombarda e, proprio sulle pareti del Duomo, cominciava a far intravedere una prima conoscenza di modelli nordici, fu presto superata da una nuova tendenza, se vogliamo da una nuova «deviazione» alla quale partecipò, come principale protagonista, un cremonese di grande levatura: Altobello Melone. E' una fase che si può definire an-

Ragionavano tutti come il commesso viaggiatore Ferrini che appare ogni sera in «Quelli della notte» di Arbore per assicurare speranzoso che «in un futuro...»?

Per fortuna, non si ragiona più in questo modo. Proprio dall'interno della riflessione «impegnata» è venuto fuori un paio d'anni fa un libro (un bel libro: «La morte rossa» di Fabio Giovannini) per dimostrare che la cultura marxista — da Bloch a Sartre a Lukács — si è adoperata non già per affrontare la morte, ma per rimuoverla. Magari con l'idea che «in un futuro» la classe, il genere, la specie, chissà...

La verità, la verità vera e sgradevole — oggi come nel 1965 — è che la morte è una realtà indiscreta, anticipata: e inelutabile. E che ogni tentativo di rabbornirla — da destra o da sinistra — appartiene ad un mondo magico.

Forse «Reporter» avrebbe dovuto chiedere a Cesare Cases cosa pensa di questo problema — se ha voglia di pensarci e di dirlo — oggi. Ripubblicato così, invece, questo ricordo serve solo a ricordarci — commuovendoci — come eravamo fervidi fiduciosi teneri sentimentali ed entusiasti in quegli anni.

Come eravamo sciocchi.