

Disegni e dipinti in mostra alla Fondazione Cini di Venezia in occasione del quarto centenario della morte del grande pittore

Che ne sai del Veronese?

di GIULIANO BRIGANTI

Paolo Veronese:
Deposizione



VENEZIA — Cosa sa veramente la gente, e in questo caso la vasta famiglia umana dei «visitatori di mostre», di un pittore come Paolo Veronese? Spero mi sia concessa questa domanda che presuppone un fondato dubbio, e alla quale, se volete, sono disposto ad aggiungere: cosa ne so veramente io? Come vedete, non alludo ad una generale disinformazione sulla pittura: che, dopo tutto, non è il caso, oggi, di lamentare. Alludo piuttosto ad un avvicinamento, ad una comprensione, ad un'empatia che in certi casi è molto difficoltosa; e lo è particolarmente nel caso di Paolo Veronese, appunto.

Non sembra strano che mi preoccupi di valutare questa difficoltà, vale a dire di misurare la distanza che separa Veronese dal deambulante turismo artistico: quest'ultimo, che può definirsi anche una forma spaziale di autoaffermazione, è un fenomeno così macroscopico da rendere vana ogni fuga verso l'isola beata del «siamo in pochi a capirlo (o addirittura io solo) e basta», verso l'isola del museo solitario. Sperare che quel tipo di convinzione la raggiungano i più, che cioè si diffonda una più profonda consapevolezza di quello che si va a guardare, equivale a sperare che diventando più razionale, cioè dotato di una ragione di essere, il turismo culturale perda alquanto della sua indubbia pericolosità. Misurare le distanze è quindi il primo passo necessario, per abbreviarle, se non proprio per abolirle.

Il sapere, o meglio il non sapere, in pittura, ha infatti diversi livelli. Parlo del pubblico, naturalmente. Tutti per esempio sanno qualcosa di Van Gogh, l'orecchio tagliato se non altro, e quindi la vita tragica, il suicidio, il senso di impotenza; o sanno dei pennelli che Carlo V raccolse a Tiziano e via dicendo. A questo livello, il più basso indubbiamente, Veronese è a zero punti. Ma anche se si sale, la sua situazione, nel campo delle *public relations* non migliora: si passa allo slogan «Tiziano Tintoretto Veronese» e c'è già qualche difficoltà a ottenerli in giusta sequenza, quei tre nomi, agli esami (esami universitari sia ben chiaro) e poi alla «luce veneziana», al «colore veneziano», alla «pennellata veneziana» che può essere a piacere libera, sciolta o semplicemente pittorica; poi all'«atmosfera», alla «serenità della Serenissima» e a simili genericità, tautologismi e baggianate. Poi, un poco più in su (o non forse un poco più in giù o almeno un poco più lontano?) ecco il Veronese manierista, il Veronese ultimo baluardo del Grande Secolo di Venezia, che è come dire portiere di notte del Rinascimento Veneziano. Un vero disastro, insomma.

E Paolo Veronese è lassù, nel suo Olimpo, fra aure elisie, sotto un cielo di un immobile azzurro, dall'alto del quale ci guarda con gli occhi neri, sereni, privi di espressione, delle sue bionde dee. Lo sguardo di un eterno presente, senza domani. Lo sguardo di Fidia. Ci guarda come dall'alto dei frontoni del Partenone spezzati dalle bombe del Morosini, immagino che le statue mutile guardas-

sero il povero pastore greco che pascolava le capre fra le rovine dell'Acropoli. Solo che quel pastore, probabilmente, non alzò mai gli occhi al disopra del suo gregge, non guardò mai in su; e noi invece ci guardiamo.

Ma cosa vediamo? Come possiamo avvicinarci, voglio dire, al mondo olimpico di Paolo Veronese? Con che preparazione? Forse con la meno adatta, dopo tanta diseducazione a quello che chiamiamo classicismo. La meno adatta per vedere quel suo mondo, contemporaneamente, anche come un mondo animato dal soffio della vita. Ed ecco, allora, il problema delle mostre e del loro compito educativo non sempre assolto, il problema del nostro lavoro di mediazione e di avvicinamento. Credo che in questo senso la mostra dedicata a Paolo Veronese in occasione del quarto centenario della sua morte e aperta in questi giorni alla Fondazione Cini all'Isola di San Giorgio possa offrirci una valida guida, anche se la strada che ha scelto non è certo la più facile. E' anzi la più difficile, in quanto la meno spettacolare; dato

che mancano, come è del resto logico e naturale, quelle grandi tele nelle quali Paolo Veronese espresse la sua più alta misura, la più palese manifestazione della sua straordinaria visione scenica e spaziale e delle sue facoltà di realizzarla. Ma molte di quelle tele non sono lontane, sono a poche fermate di vaporetto: a San Sebastiano, alla Biblioteca Marciana, a Palazzo Ducale, all'Accademia.

NON resta che accogliere l'invito seguendo il filo che la mostra offre. Perché, come tutte le mostre organizzate da Sandro Bettagno per la Fondazione, anche questa segue un'idea, è dotata di un taglio preciso. Come è tradizione ormai più che trentennale della Fondazione, la mostra è dedicata prevalentemente ai disegni, quarantanove per l'esattezza, e provenienti tutti dalle maggiori raccolte grafiche internazionali, e l'idea è di averli scelti tutti strettamente connessi con l'opera pittorica di Paolo da Venezia, dove l'artista si trasferì nel 1563 a venticinque anni.

I fogli esposti, tutti di primissima importanza, accompagnano così via via le principali opere eseguite dall'artista nella città e sono quindi una guida preziosa per avvicinarle, quelle opere, e per accorgersi come quei risultati di olimpica, serena sicurezza, che sembrano raggiunti per la via più semplice tanto grande è la felice naturalezza dell'esito, presuppongono invece un lungo travaglio e un'infinita varietà di ricerche che gran parte dei disegni, appunto, testimoniano. Seguire, in alcuni di quei fogli, il sovrapporsi e spesso l'infittirsi dei vari studi a penna, tappe dell'iter compiuto dall'artista per giungere all'idea finale di un'opera è come sorprendere il suo segreto laboratorio mentale.

Sebbene usasse molto spesso la penna (Tiziano la usò raramente, Tintoretto quasi mai), che meglio secondava il rapido succedersi delle sue idee compositive e corrispondeva ai ben definiti margini delle sue composizioni, Veronese, dopo l'arrivo a Venezia, ricorse più volte a varie tecniche facendo uso del pennello, del gessetto, del-

l'acquarello a bistro, della biacca, e non mancò di affermarsi ben presto come il più brillante dei disegnatori attivi a Venezia nella seconda metà del Cinquecento.

I disegni esposti ci offrono una ben documentata gamma della sua attività grafica, dal rapido appunto all'abbozzo per una composizione, dal disegno finito per un particolare al modello ultimo. Ai disegni si accompagnano, nelle sale della mostra, ventidue dipinti, tra i quali alcuni suoi capolavori, che provengono anch'essi dai maggiori musei di Europa e di America (nessuno da Venezia) e rappresentano, sia pure in gruppo necessariamente ristretto, i vari momenti dell'artista.

Anche da questa non vasta ma ben scelta antologia credo che il visitatore potrà superare quella distanza di cui prima parlavo e avvicinarsi al mondo di Paolo Veronese. Un mondo luminoso, di una felicità incolpevole che non riflette certo la drammatica realtà del secolo, la crisi profonda che travagliava l'Italia. Se i suoi occhi non vedevano che banchetti, trionfi, apoteosi, sel'implicazione

scenica e spaziale non manca di inflessioni manieriste, che era il linguaggio della classe dominante del tempo, il costume dell'epoca, resta pur sempre il fatto che egli seppe far risorgere, in contrasto con la sublime ed esagitata espressività scenografica del Tintoretto, quel sogno fidiaco di calma, di respirante, serena naturalezza, di classica purezza formale, che fu di Tiziano giovane.

VERONESE manierista, si dice. Certo, il suo orientamento verso Roma, o meglio verso una certa idea di Roma, è indubbio e si configura fin dalla sua prima giovinezza, quando a Verona, si formò nell'ambito di un grande architetto come il Sanmichele, toccato dallo spirito della «Renovatio Romae» da lui respirato, a Roma stessa, nell'atmosfera di Bramante e di Raffaello. Ma fare di Veronese un manierista proprio non è il caso. Si può dire se mai, con Roberto Longhi, che il suo, se non è Manierismo, non manca di essere segno di tempi manieristici, e che il manierismo appariva ai suoi occhi come un mondo moderno che occorreva rappresentare, ma sciogliendolo in una favolosa «universale armonia».

Quello che invece mi sembra necessario è intendere il problema del suo stile in un contesto più ampio. Mi sembra cioè di poter affermare, considerando la consapevolezza e la sicurezza con cui Veronese adotta un preciso linguaggio prospettico spaziale, che egli concluda stupendamente quel processo di occidentalizzazione della cultura pittorica veneziana che era cominciato, con altrettanta consapevolezza e razionalità, con Giovanni Bellini.

Un processo che era cominciato, invero, già all'esaurirsi del dominio del tardo gotico, del gotico internazionale; di uno stile cioè che era approdato anch'esso sulla laguna da Occidente, ma che con le sue sinuosità lineari, con il suo gusto per l'arabesco, con i suoi prati e le sue siepi fiorite come tappeti, si accordava in qualche modo al gusto aperto verso Oriente della cultura veneziana.

Il nuovo corso nasceva invece, a Venezia, con l'adozione della visione prospettica, razionale, toscana e di quelle misurate qualità spaziali pierfrancescane che, per analogia naturalistica, riappaiono a Venezia con la pala dipinta da Antonello a San Cassiano e con il manifestarsi di Giovanni Bellini in forma del tutto nuova nella pala di Pesaro e nella Trasfigurazione ora a Napoli. Quell'edificio, insomma, di cui Bellini aveva posto le solide basi giunge a compimento con Paolo Veronese. Non mi sembra dubbio infatti che, nella seconda metà del secolo, dopo il momentaneo piegarsi di Tiziano alla suggestione dei «demoni etruschi» che salivano dal sud, dopo l'esasperato e gesticolante michelangiolismo turbinoso di Tintoretto, Paolo Veronese ritorni, con chiarezza mentale, con ordine, a quella sintesi prospettica di forma e colore che fu di Piero della Francesca. E questo il sostegno e il segreto della sua chiara, olimpica serenità.

Documenti

Fortini, l'Africano

Beniamino Placido nel suo articolo «Dico a voi, vedove allegre», qui pubblicato il 29 marzo, prendeva posizione contro due articoli di Rossana Rossanda e di Franco Fortini, nei quali si sottolineavano le «ragioni» dei terroristi. Incidentalmente, parlando di Fortini, Placido ricordava un episodio singolare nella biografia di un così impegnato intellettuale di sinistra: l'essere cioè andato ad insegnare nel Sudafrica razzista.

Fortini ha replicato a Placido sul «Manifesto» del 31 marzo, con una lettera che qui riproduciamo perché non vogliamo privarne i nostri lettori. La tesi è che per «testimoniare» degli orrori dell'apartheid, che evidentemente nessuno qui da noi

conosce, era necessario accettare l'invito di una università sudafricana ed anche assistere ad una famosa gara podistica. La prossima volta toccherà al Cile?

SU la Repubblica di martedì 29 Beniamino Placido critica un mio scritto qui comparso giovedì 24. Allude ai miei «floridi commerci poetico-editoriali-professorali». Dice che trovo «persino il tempo per andare ad insegnare nel Sudafrica razzista, senza vergogna».

Sì, lo confesso. Dal 14 maggio al 6 giugno del '84 ho abitato a Johannesburg, invitato come visiting professor dal dipartimento di italianistica della Witwaters Rand University. Prima di accettare mi sono consultato con una dozzina

di conoscenti e amici. In maggioranza hanno valutato opportuno che approfittassi dell'occasione per testimoniare dell'ignobile regime razzista di quel paese.

Nel dipartimento ho tenuto lezioni e seminari su Dante e Leopardi, sulla fortuna di Lukács in Italia e sul mio scritto intitolato «I cani del Sinai». Dimenticavo di aggiungere che ho anche viaggiato da Johannesburg a Durban, per assistere a una famosa gara podistica. Dell'esperienza sudafricana ho discusso in una rivista sindacale lombarda, *Azimut*.

Non me ne vergogno. Mi vergogno invece di avere accettato, circa tre anni fa, di farmi intervistare per la Tv (su Manzoni) da Beniamino Placido e di avergli parlato cortesemente.

Franco Fortini