Esposti a Verona piccoli capolavori del tardo Barocco

Quei passaggi segreti dal boudoir alla sagrestia

di GIULIANO BRIGANTI

VERONA — Forse le sole mostre d'arte antica che oggi è possibile realizzare con profitto e senza rischio per le opere, o piuttosto senza la probabilità di fallire lo scopo, visto il sacrosanto criterio finalmente prevalso di proibire gli spostamenti di molte di queste, sono le mostre di ambito provinciale o regionale, qualche volta, in apparenza, modeste, almeno secondo le regole di un'ottica sbagliata e « vieu jeu » ancora ferma ad una scala dei valori modellata sul mito del « capolavoro ». Ma in realtà utilissime perché attingono esclusivamente o quasi alle risorse di un territorio nuovamente esplorato in profondità, con metodo, soprattutto con la coscienza, della relatività dell'operare artistico e dei condizionamenti cui sempre è sottoposto. Mostre che non solo hanno il vantaggio di non far viaggiare troppo le opere, convogliandole verso il centro da luoghi circostanti, ma che, seguendo nella scelta di queste precisi criteri sincronici, offrono il più utile contributo a ristabilire il loro vero significato ricostruendo tutto un tessuto di relazioni contestuali dalle quali sole scaturisce, poi, una visione più aderente alla realtà dell'ambiente culturale che le ha viste nascere.

E' chiaro che tali mostre sono tanto più utili, e la visione che ne deriva tanto più reale, quanto più spingono l'indagine, con l'ausilio di nuovi documenti e l'attento vaglio della letteratura artistica del tempo, sino al nucleo profondo del rapporto fra le opere e l'ambiente, tenendo conto, nella giusta misura dialettica e sempre partendo dai messaggi formali delle opere stesse, del fattore determinante costituito da situazioni religiose, sociali ed economiche che sono peculiari di quel periodo e di quel territorio.

Sotto quest'aspetto la mostra aperta ora a Verona nel palazzo della Gran Guardia e che ha per oggetto la vicenda della cultura artistica veronese durante il passagio dal Seicento al Settecento (« La pittura a Verona fra Sei e Settecento », aperta sino al 5 novembre) deve considerarsi esemplare. Realizzata grazie alle ricerche congiunte di Licisco Magagnato e di un gruppo di validi collaboratori, coordinata da Sergio Marinelli, la mostra può intendersi, su di un piano generale, come il seguito di quella, bellissima, che ebbe luogo sempre alla Gran Guardia nel 1974 e che riguardava cinquant'anni di pittura veronese, dal 1580 al 1630. Sebbene il fuoco di questa ora in atto converga su di un periodo posteriore di un secolo, la situazione precedente è adeguatamente delineata e le premesse si manifestano chiaramente così da assicurare la saldatura e la continuità dell'indagine.

Va detto subito che così come la mostra è esemplare, è esemplare anche il catalogo che è per essa guida indispensabile e resterà indispensabile strumento di studio. Licisco Magagnato vi traccia, con ampia visione, il percorso critico della vicenda vagliando soprattutto la portata della letteratura artistica locale settecentesca, la consistenza e il particolare carattere delle ricche collezioni private, numerose a Verona nel Settecento, l'orientamento della committenza e la particolare formazione culturale (diversa da quella veneziana) del clero e della nobiltà veronese, cioè del ceto dei committenti, analizzando le tendenze delle persone prime della vita culturale e artistica della città alla congiunzione dei due secoli e soprattutto nel Settecento.

Sergio Marinelli affronta invece in un lungo saggio la sostanza di quella vicenda indagando, nell'ambito dello stesso periodo, i vari momenti della pittura veronese, i suoi prevalenti rapporti con Bologna e con Roma, gli apporti di artisti veneziani e di altre provenienze, e soprattutto l'affermarsi a Verona di quei modelli imposti dalla chiesa romana alla fine della guerra dei trent'anni per unificare l'aspetto figurativo della devozione. Modelli prodotti, di solito, dai centri di Roma, di Napoli, di Bologna, e poi smistati dagli ordini religiosi in altri territori. Come accadde per esempio a Verona dove gli Olivetani di Santa Maria dell'Organo fecero venire prima da Cento una pala del Guercino, poi da Roma una di Giacinto Brandi e infine da Napoli una di Luca Giordano. Il tentativo del Marinelli, a mio avviso perfettamente riuscito, è quello di restituire alle opere della pittura veronese di quegli anni il loro significato, con l'ausilio di tutti gli strumenti di cui è possibile fare uso legittimo, nella certezza che la perdita di significato è grave quasi quanto la perdita delle opere stesse e molte volte ne determina addirittura la sparizione.

S. Ricci: David davanti alle armi di Saul

Il saggio di Sergio Marinelli è un contributo molto notevole per individuare alcuni aspetti generali del tardo Barocco e, in particolare, per ripercorrere, in uno stretto rapporto con la società e la cultura veronese, alcuni momenti della pittura di Verona che furono in qualche modo significativi. Ed è tanto più utile quanto, a dire il vero, molte delle opere esposte alla mostra e in particolare quelle che spettano ai protagonisti veronesi, se si eccettuano le sorprendenti cinque tele del cosidetto maestro di Breonio (ora confermate a Giuseppe Lonardi) e alcune altre, non sono certo di facile comprensione o, se si vuole, non sono tali da suscitare un immediato apprezzamento da parte del gusto attuale. Possono apparire, insomma, ostiche, o addirittura noiose e, comunque, difficili, in particolare a chi è propenso ad intendere il preludio al Settecento — e soprattutto in terra di San Marco — come un naturale avvio alle ariette cantabili del tocco leggero del Rococò, alle grazie del capriccio, alla stemperata chiarezza e alla leggiadria dei colori, alla luce, all'immediato estro danzante del pennelleggiare.

Antonio Calza: Battaglia di Verona

Nulla, o quasi nulla, di tutto ciò a Verona, né, come preludio, allo scadere del Seicento né, come sostanza, agli inizi del secolo successivo, quando già viaggiavano per l'Europa Sebastiano Ricci, Giovanni, Antonio Pellegrini, Rosalba Carriera e il napoletano « venezianato » Jacopo Amigoni, portando nella atmosfera un pò da interno del languente Barocco e dell'incipiente Rococò, nell'atmosfera cioè da salone da ballo, da stanza da musica, o da boudoir, le increspature della brezza leggera che spirava dalla laguna e l'ariosa, vibrante luminosità della Serenissima.

Il notevole aumento delle commissioni che caratterizza la vita artistica veronese degli ultimi due decenni del Seicento, dopo la lunga stasi iniziata con il flagello della peste che aveva spopolato e impoverito la città, era incrementato da un ceto nobiliare che si era formato prevalentemente in Emilia, nei « seminaria nobilium » dei gesuiti di Bologna, di Modena, di Parma. Anche il clero era schierato su posizioni decisamente più conservatrici e filoromane di quello veneziano. Così, anche in pittura, Venezia non è considerata come scuola, e la scelta strettamente ideologica dei modelli devozionali trova validi appoggi nel classicismo e nell'accademismo della pittura bolognese, avamposto, nella seconda metà del secolo, degli ideali figurativi della controriforma romana, « Generally speaking », naturalmente. E' in quest'atmosfera non proprio lieve, e anzi, se vogliamo, maledettamente da sagrestia, (ma anche questa atmosfera può scoprire il suo fascino segreto) che opera Santo Prunato, l'artefice, a dire del Cignaroli, della rinascita di una scuola veronese e che completò la sua educazione nello studio del Cignani a Bologna. Entra con lui nella pittura veronese, allo scadere del Seicento, un'aria di compunzione, di mistiche ma contenute svenevolezze, una misurata retorica di sentimenti religiosi o drammatici che, salvo qualche eccezione, non le si leverà di dosso per tutto il secolo a venire. Non c'è bisogno di dire che le pitture di Santo Prunato qui esposte non sono davvero tali da commuoverci: è molto più facile per noi aderire ai modi più dichiaratamente decorativi di Ludovico Dorigny, suo coetaneo, francese di nascita ma veronese d'adozione (vi si stabilì nel 1687), a suo modo straordinario inventore come attestano gli affreschi (anche questi bolognesizzanti) di Villa Arvedi. Vi è di lui, alla mostra, la singolare Annunciazione di Castelvecchio con quel disegno tutto teso in falcature e spropositati allungamenti, con l'angelo dalle enormi ali spalancate che piroetta sull'alluce come una ballerina.

Un'anno prima del Dorigny si era stabilito a Verona il veneziano Simone Brentana che nell'atmosfera già decisamente orientata verso il classicismo devozionale e le misurate eleganze da sagrestia, porta accenti più vivi, corposità più azzardate, un tocco di tintorettismo, persino qualcosa di popolaresco. E sarebbe una rondine che non fa primavera (e non era poi una gran primavera, ma piuttosto un autunno) se non fosse per il caso delle cinque tele della parrocchiale di Breonio con le storie di Sant'Anna, a lui vicinissime tanto che si è tentato di attribuirgliele, sebbene sia molto più probabile che spettino a Giuseppe Lonardi come si ribadisce ora con buoni argomenti. Certo qualcosa di diverso: una pittura franca, se pur non molto raffinata, un'invenzione libera, molta felice improvvisazione. Del resto fra i pittori della generazione del Prunato c'è anche Antonio Calza che se nelle opere chiesastiche non si distacca molto dal gusto corrente, si dimostra pittore immediato e di tocco nelle « battaglie » che gli ha restituito con molta acutezza Licisco Magagnato. Ed è indubbiamente questo recupero della « battaglie » del Calza uno dei contributi più utili della mostra perché stabilisce un punto fermo in un genere molto seguito in quegli anni ma ancora insufficientemente conosciuto.

Le figure più note di altri due veronesi, Antonio Balestra che fu scolaro a Roma di Carlo Maratta, e Felice Torelli, che gravita decisamente nell'area culturale bolognese, sono ogetto di altri due temi di ricerca stimolanti della mostra, insieme ad altri artisti minori.

E non mancano i mostri sacri, i « capolavori ». Basti ricordare, fra questi, il corposo Tiepolo giovanile con « Eliodoro che si fa consegnare da Onias il tesoro del Tempio »; che glielo consegna, è il caso di dirlo, in soldoni sonanti, tanto è il peso di quelle berlinghe nuove di zecca che sembrano cadere addosso allo spettatore, fuori del quadro, scrosciando via dal piatto d'argento con la violenza del getto di una slot machine.