

Nicolas
Poussin

nella destra levata, sorretto ai fianchi da un putto, cui svolazza dalle spalle un panno rosso.

Dietro le zampe del caprone, scintillano, a terra, una scodella dorata ed un vaso dorato a pancia. Sembra che il caprone sia menato per la briglia da un fanciullo (sproporzionatamente grande), mentre gli si fa incontro un putto, che si nasconde dietro una grande maschera di satiro. Ai piedi del tronco d'albero, s'intravedono a terra due puttini addormentati, l'uno prono, l'altro supino, mentre un terzo, in piedi, coronato di foglie, rovescia indietro il busto, bevendo ad una ciotola, ed un quarto, seduto a terra, lo guarda appoggiandosi ad un vaso dorato.

Sul primo piano, sopra un panno rosso, ruzzolano due grossi putti; l'uno, mentre cade riverso, si fa puntello della sinistra e colla destra tiene stretto un bel vaso dorato dalla sottile ansa terminante con un mascherone. L'altro, caduto in ginocchio, quasi prono a terra, leva la destra e si volge, chiedendo grazia, ad un putto che fugge, levando il pugno sinistro, ed alzando sopra la propria testa, per allontanarlo dalla sua portata, un vaso di ceramica bianco-azzurro.

I motivi potranno ritrovarsi in Tiziano, nella scultura antica, nei 'Giuochi di putti' raffaelleschi, insomma, nel bagaglio culturale del Poussin, ma la fattura compendiaria d'alcune parti, come i due putti a destra, o quello che sorregge Bacco, ci riporta direttamente alla pittura di Roma antica. La trionfale figura di Bacco sul caprone, che è forse la sola parte finita di questo quadro, è, senza esagerazione, un pezzo di grande pittura. Guardate come scintilla il piccolo tirso dorato, come s'accordano delicatamente la corona di pampini e la tracolla sulle carni dorate di Bacco. Guardate la nervosa triplice curva del corno del caprone. Guardate con che parsimonia di tocchi sono rese le scodelle dorate ed il vaso a terra, nel centro, sotto il Bacco.

Appunto qui ci si rende conto con certezza quanto sia sottile lo strato di pittura sul fondo della tela rossa senza preparazione, e come non vi sia dubbio si tratti di pittura a guazzo, nella quale la verniciatura ha profondamente alterato, non solo la scala dei colori, ma tutti i rapporti.

Ecco perché non esito a dire d'importanza capitale, per la comprensione dell'arte di Nicolas Poussin in questo periodo, che sia conservata almeno una delle sue pitture a guazzo, integra nel suo aspetto primitivo, se si fa astrazione da un poco di logorio in alcune parti, dai colori più fragili. Qui mi pare inutile una descrizione, tanto ne è chiara la

Nicolas
Poussin

lettura. Solo è necessario dare qualche annotazione di colore. Il cielo, azzurro a sinistra, e di qua e di là, dalla chioma della palma, è occupato da una nuvola a cuneo, dietro l'erma bifronte.

Il pannello color mattone scuro, s'intaglia sul cielo variegato da veli di vapori. Sembra che due catene successive di monti azzurrini facciano da confine ad una piana nebbiosa. Le foglie della vite sono giallicce, bianchi sono il grande cratere marmoreo, l'erma bifronte, la grande ara colla testa d'ariete all'angolo. Dietro lo zoccolo di pietra grigia, a sinistra, è un cesto di pampini, a terra è un mascherone rosso vivo, come gli altri due che sono sul carretto azzurro chiaro a ruote dorate, che un caprone bianco ed uno scuro dovrebbero tirare in pariglia. Ai piedi dell'erma è appoggiato un grande piatto aureo a sbalzo.

Il putto ch'è sull'orlo del cratere marmoreo, ha la testa cinta di pampini e porta a tracolla un festone di fiori rossi e di foglie; dal vaso pende un festone intrecciato con nastro dorato; di sole foglie è il festone che i putti intrecciano intorno all'erma. Molto chiare sono le carni dei due putti in primo piano: quello visto di schiena porta in capo una corona d'alloro, e, con l'altro che è quasi nascosto da lui, cerca di legare, con nastri azzurri, al carro, i due caproni.

Eccessivamente rosso, quasi fosse scorticato, appare il putto suonante il corno dorato. Quello reggente il tralcio di vite, sta a cavallo del caprone scuro: è coronato di vite ed ha un panno rosso, che gli svolazza alle spalle. L'ultimo a destra toglie delle mele da una cesta: e queste minuscole mele sono dipinte con la stessa freschezza di quelle del frammento ritrovato intatto nel 1905, come l'aveva dipinto il Tintoretto, nella Sala dell'Albergo, alla Scuola di San Rocco.

Naturalmente il Poussin non ha mai visto quel pezzo di Tintoretto ed il mio richiamo non mira a dimostrare nulla. Ma per me è certo che il Poussin, mentre dipingeva i 'Baccanali Chigi' (con buona pace degli antichi e moderni ammiratori dei suoi quadri filosofici), cercava soltanto di dipingere bene e mi pare che ci sia riuscito, come nei suoi momenti più felici.

Giovanni Incisa Della Rocchetta

Mattia Preti, i Seicentofili e gli snobs.

Nella odierna rivalutazione del Seicento italiano che va di pari passo con gli umori della moda artistica internazio-

Mattia
Preti

nale, e che sa così bene attenersi a quei sacri principii di moderazione in nome dei quali le opere d'arte non debbono spingerci oltre una limitata sfera d'emozioni che, dal 'nice' al 'fine', si spinge, tutt'al più, sino allo 'exciting', Mattia Preti non ha trovato ancora il suo posto. Anche nel Seicento si ricercano oggi emozioni sottili, riflessi letterari, sensazioni raffinate. Una 'invitation au voyage' di Claudio, il nudo schema di un pensiero di Poussin, una meditatissima composizione di Annibale, l'assorto incantesimo di un serico classicista di Haarlem, persino i funerei croccanti di Monsù Desiderio, sembrano accaparrarsi, con tutto ciò cui si addice l'attributo non sempre bene inteso di 'modernità', l'intera riserva dell'interesse, dell'ammirazione e dell'entusiasmo di cui dispongono gli aggiornati ed eleganti conoscitori che, di fronte ad una pittura più immediata o diretta, non sanno andar oltre il nome di Caravaggio o quello di qualche suo seguace: il solo Gentileschi forse. Così se oggi a Londra o a New York si sa distinguere benissimo, per limitarci all'arte italiana, un Guercino da un Gennari o un paesaggio di Domenichino da quello di un Grimaldi, non si riconosce ancora un Mattia Preti, solo che si allontani un pochino dalla sua formula più comune. E, in quest'ultimo caso, lo si degna appena di uno sguardo. Il fatto è che il momento di sua maggior fortuna il povero Mattia, in tempi moderni, lo toccò forse in quegli anni eroici dei primi entusiasti secentofili che si radunarono intorno alla grande mostra di Palazzo Pitti, quando Thomas Neal dai tavoli delle trattorie fiorentine, lo innalzava, nume tenebroso, sui massimi altari del bel dipingere, scomodando dal cielo e dal limbo San Tommaso, Platone ed Aristotele per tessere il panegirico di una sua gloria tutta secentesca.

Avevo solo quattro anni al tempo della grande rassegna di Firenze e non posso perciò sfoggiare ricordi personali. Ma, negli anni immediatamente successivi, ne rammento il riflesso in quel gran fervore per certa 'bella pittura' del Seicento che portava con sé un dispregio, veramente eroico, per il soggetto; nella fanatica passione per la pittura violenta, per la pennellata sensuale, per gli sbattimenti di luce al lampo di magnesio. Ci sarebbe da fare in proposito una interessante indagine di psicologia storica del gusto. E che inverosimili collezioni si andavano formando, in quegli anni ormai lontani, fra Napoli Roma e Firenze! Scorticamenti, crudeltà, decapitazioni, martirî, enormi teloni anneriti che sbattevano lugubramente come vele incatramate passando

Mattia
Preti

da un raccoglitore all'altro. In quell'ambiente, a dir vero, non poco bizzarro, frequentato da qualche filosofo misantropo, il Cavalier Calabrese era quasi un nume, e metter le mani su di un suo livido 'Giobbe nel letamaio' era considerata gran ventura. Ma era, tuttavia, un ambiente molto ristretto, limitato ad una mezza dozzina di entusiasti che, se pur soddisfacevano una certa loro funzione culturale, non erano esenti da qualche eccesso maniaco. Era quello il tempo, invece, in cui la raffinatezza dei conoscitori d'oltre Manica e d'oltre Oceano e il relativo snobismo dei collezionisti, dei trusties e dei mercanti non usciva dal cerchio dei primitivi senesi e fiorentini e c'era sempre, nelle vetrine di Via de' Fossi o di Bond Street, una Madonnina lippesca in adorazione sull'immancabile praticello fiorito o un legnoso santuccio del Maestro di San Miniato.

E, tuttavia, anche oggi che seri studiosi e veri conoscitori, e dietro loro il dinoccolato corteo dei raffinati e degli snobs delle capitali artistiche europee e degli Stati Uniti, sembrano essersi accorti del Seicento, e persino del Seicento Italiano, Mattia Preti è rimasto da parte, quasi fosse nascosto in quelle zone d'ombra fonda che attraversano così spesso i suoi dipinti.

E non che dai tempi della Mostra di Palazzo Pitti non si sia fatta strada per la conoscenza del 'Calabrese': bastando citare le cure di Roberto Longhi che ha aggiunto al suo catalogo opere bellissime e fondamentali ricuperandone interamente, fra l'altro, il periodo giovanile, nella sua alternativa tra caravaggesca e 'neo-veneziana'. Ma gli studi del Longhi vanno da un antichissimo articolo sulla 'Voce' del 1913, difficilmente reperibile (e che forse non ci si aspettava di incontrar ristampato in un recente volume sulla 'pura visibilità') ad una nota foltissima, ma poco illustrata, sul primo fascicolo di 'Proporzioni'. Chi non li conoscesse, e non sapesse che sugo trarre dalla schematica voce del 'Thieme Becker'; o non si accontentasse della diligente esplorazione del periodo maltese dell'artista compiuta da V. Mariani, dovrebbe ripiegare su quel ritratto tradizionale che, come tutti quelli che si rifanno al vecchio e romanzesco originale del De Dominicis, può essere gustoso e magari psicologicamente simigliante; ma al quale non è da chiedere esattezza di particolari. Ci si aggiornerebbe ai suoi duelli ed omicidî, si vedrebbe il Preti trascinare la lunga spada per i selciati di molte città di Europa, più forse di quante mai ne visitò, o correr su tartane e galere lo Jonio e il Tir-

Mattia
Preti

reno, lo si sorprenderebbe, come in un quadro storico, nell'atto di onorare il Guercino a Cento, di abbracciare il Rubens in una chiesa di Anversa o di incontrare il Velazquez nella seduta dei Virtuosi al Pantheon. Ma dei fatti più veri della sua lunga ed operosa vita di pittore si saprebbe sempre meno. Eppure bisognerà che qualcuno attenda a riconsiderarli anche nell'ambito di quella recente rivalutazione del nostro Seicento che, come ho detto, non è opera soltanto della critica d'arte, ma anche del gusto, così sottile, di questi anni difficili.

La concentratissima nota del Longhi in margine all'articolo sul Caravaggio e la sua cerchia, era per l'appunto un invito a riandare più seriamente il lungo e non semplice percorso dell'artista; e conteneva del resto indicazioni sufficienti (se sciolta in riproduzioni) per riconoscerlo anche al di là del suo tradizionale aspetto. Fra qualche anno, probabilmente su quella traccia, sembrerà ridicolo che un quadro del Preti come questo /tavola 24/ possa aver suggerito una attribuzione così sfasata come quella a Bartolomeo Schedoni. Eppure così esso era catalogato, la primavera del 1950, in una delle mostre periodiche di una delle gallerie più serie ed avvedute di Londra. Quadro, intanto, da immettere subito nella più scelta cretomazia del Seicento pittorico europeo. Ma quando, nel percorso di Mattia Preti, questo momento straordinario di grazia? Intorno al '45, fervido ancora dei ricordi di Venezia? Certo fin da quegli anni, egli si prova nel magico effetto che deriva dall'invertire l'impostazione tradizionale della luce, concentrandola, cioè tutta sul fondo (come ad esempio nel Giobbe di Bruxelles); ma qui mi pare che il velame atmosferico che imbeve la bianca facciata calcinosa, a picco sulla piazza assolata, e i semitoni nella folla all'aperto, fino al contro-luce incombenente dei tre patetici lazzaroni, ci porti già all'epoca napoletana, suggerita anche dal costume. Del resto, la definizione più precisa è difficoltà dal fatto che il quadro è forse un frammento di cosa assai più ampia; frammento molto astuto, se ha isolato così naturalmente nell'aria questa triade di fanciulli dolci e insolenti, quasi da scultura quattrocentesca. Un contro-luce caravaggesco immerso in un plein-air di tono veneziano. Mai come qui, insomma, i due problemi culturali del primo periodo del Preti furono così felicemente risolti. E proprio la compiutezza della soluzione mi sembra portare il quadro tra il '50 e il '60.

Quando, e sarà fra poco, si vedranno nella mostra di

Mattia
Preti

Milano altri pezzi anche più antichi, per esempio il 'Concertino' di Alba e i tre 'Suonatori' della raccolta Longhi, s'intenderà meglio quanto singolare sia stata sin dall'inizio la posizione del Preti nel corso della vicenda artistica del nostro Seicento. Perché i suoi amori pittorici furono sempre retrospettivi, i suoi interessi lontani, spesso contrastanti da quelli dei suoi coetanei. Si può dire ch'egli rimase, in fondo, un isolato. Dirlo un provinciale non avrebbe senso, sia perché ai suoi tempi le culture 'provinciali' erano quanto mai vigorose e collaboravano solidamente a formare il ricco impasto della cultura artistica di tutta Italia; sia perché la sua cultura, fin troppo complessa, è proprio il contrario di quella definizione. Meglio, semmai, chiamarlo uno spaesato. Giunto a Roma men che ventenne dalla Calabria, poco dopo il '30, non aveva avuto agio che di delibare il momento felicissimo della pittura meridionale, quale si andava delineando nei primi decenni del secolo sulla lezione caravaggesca. E, giungendo a Roma al momento dello scoppiare del 'barocco', egli trovò piuttosto naturale accostare gli ultimi caravaggeschi condividendo coi novatori soltanto il consenso verso la antica pittura veneziana; ma, certo, in modo diverso, più arcaico e letterale, direi, di un Pietro da Cortona o di un Testa. Quando poi, dopo i suoi viaggi, egli ritornò a Roma, nel '50, spiegò a S. Andrea della Valle un fare quasi 'paolesco' accordato su motivi bolognesi; due fatti che erano stati entrambi tra le componenti del nuovo spirito; ma l'accordo sembra già scontato di fronte alle inedite conquiste spaziali ed aeree del Cortona e dei suoi. E quando, infine, si stabilisce a Napoli, dopo il 1656 e cioè quando Luca Giordano ha già digerito il Cortona, il Preti va magari a ristudiarsi di nuovo fatti del '30, da Battistello a Lanfranco. Queste sue complesse e imprevedibili affinità elettive, e retrospicenti, rendono molto difficile di tracciare, attraverso le sue opere, un percorso cronologico preciso. Sarebbe necessario, per di più, avere a mano tanto materiale non fotografato ancora e dislocato nei musei d'Europa quasi tutti sconvolti. Ma qui l'intenzione era di presentare soltanto un inedito che, per la sua qualità, viene a collocare il Preti nella Antologia di quel 'Seicento' di cui tanto si dibatte nella vecchia Europa fra gli incerti intellettuali delle mostre vaganti tra Burlington House e l'Arcade Gallery, tra le conferenze del Courtauld Institute e il 'grand tour' dei giovanotti americani del 'Fullbright.'

Giuliano Briganti