

LE MOSTRE A ROMA

GASPARE VON WITTEL E IL VEDUTISMO

di Vittorio del Gaizo

La mostra del Vanvitelli, nome italianizzato di Gaspar Van Wittel, detto ai suoi giorni Gaspare dagli occhiali, organizzata il mese scorso dalla Galleria Gasparrini in via di Fontanelle Borghese, raccoglieva un'ottantina di opere del pittore e di altri vedutisti dell'epoca; ed era una mostra di buon livello, debbo dire, dignitosa e interessante, anche se ho avuto il torto o la iattura di visitarla in fretta e in extremis, per cui non ardisco di dedicarle una recensione detagliata.

Negli stessi giorni o press'a poco è apparsa la monografia di Giuliano Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, pubblicata dall'editore Ugo Bozzi: uno splendido volume con numerose illustrazioni in bianco e nero e a colori, che, oltre al testo, alle note, agli indici, contiene un utilissimo catalogo critico illustrato delle opere dell'artista. Si tratta di un libro-strenna, che non è affatto un libro-strenna, nel senso corrente della parola, in quanto la veste decorosa, anzi bellissima, non rimane fine a se stessa, ma serve ad aggiungere un pertinentissimo lustro al rigore scientifico della trattazione.

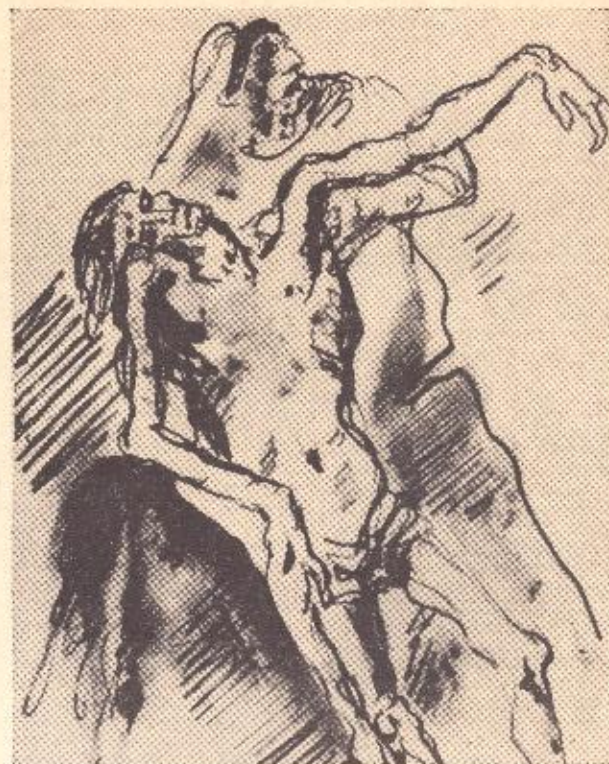
E' nata così, da questa incidenza o coincidenza, una specie di sagra natalizia del vedutismo, nella quale, Gaspare Van Wittel, il cui nome fino a ieri suonava forse per i più come quello di Carneade per don Abbondio, ha svolto il ruolo

con i fatti dell'Espressionismo e del Surrealismo. La riproposta, dunque, se non è da ricondursi nell'ambito degli studi monografici e d'erudizione, che son sempre esistiti e come tali non saranno mai lodati abbastanza, suona falsa e potrebbe addirittura sembrare anacronistica, se, come dicevo, l'eclettismo del gusto e le necessità del mercato non si sposassero consapevolmente o inconsapevolmente per promuovere quel caos in cui rivoluzione e reazione si trovano sullo stesso banco di prova, col risultato di confondere le acque.

Sarà che, nonostante il progresso degli studi sull'argomento, io continuo a far mia, almeno in parte, l'opinione di J. Constable, il quale consigliava un collezionista inglese di dar fuoco a tutti i suoi Berchem: e la questione non è di revocare in dubbio l'apporto degli «italianizzanti» ai fatti della grande pittura olandese di paesaggio, Rujsdael compreso, ma di considerare seriamente se il vedutismo, soprattutto quello del Settecento, di solito scialbo e convenzionale, salvo che nelle note soluzioni degli ultimi veneziani, non sia di per se stesso un sottoprodotto artigianale, sia pure di buona lega, nella più vasta storia del paesaggio, inteso come genere: una storia, certo, che non presumo neanche di riassumere, ma di cui basterà ricordare che le diverse distinzioni tra paesaggio realistico, fantastico e ideale, si implicano a vicenda e

eroe, ma piuttosto come un pioniere, nel senso che l'artista, sul languire della vena inventiva dei paesisti nordici italianizzanti, riuscì a far scaturire tra due culture, l'italiana e l'olandese, la possibilità di una nuova visione, destinata a incidere sul vedutismo settecentesco; anzi, la frase «piccola scintilla», usata a tal riguardo, mi sembra quanto mai misurata, obiettiva e tale, insomma, da concordare sostanzialmente col cauto e ancor valido giudizio del Lanzi, il quale scriveva del Van Wittel, che «fu esatto negli alzati e nelle misure; gaio e lucido nel colorito; né lascia a desiderare se non qualche spirito, e varietà maggiore ne' campi, o sia nell'aria, temperata quasi sempre da un azzurro pallido, o rotto di qualche nuvoletta poco studiata»: e saranno, se non erro, proprio queste nuvolette poco studiate, di maniera, via via sempre più rosee e leziose, a caratterizzare in seguito il paesaggio settecentesco.

La poca varietà nei campi, cioè nelle inquadrature, rende il Van Wittel abbastanza monotono e il fatto ch'egli abbia continuato a servirsi per tutta la vita degli schemi inventati in gioventù, dimostra che la mancanza di «spirito» lamentata in lui dal Lanzi, possa ritenersi in definitiva come la mancanza di quella genialità che vivifica e giustifica qualsiasi soluzione: infatti bisogna sorprenderlo quando egli esista di essere «gaio



Felice Carena
«Deposizione»

VII BIENNALE D'ARTE SACRA

Audacia e fedeltà

di Lorenza Trucchi

C e si pensa che l'arte moderna | pleto tra il pubblico e l'opera sa-

di protagonista.

Evidentemente tutto arriva a chi sa aspettare e, se i morti hanno la possibilità di essere pazienti come quei vivi che ci riescono, senza insorgere o crepare prima che arrivi il loro turno di grazia, possono sentirsi tranquilli sotto la terra che li ricopre. In realtà, la storia artistica degli ultimi decenni, con le sue scoperte e riscoperte e riabilitazioni, sembra fatta apposta per sancire il principio del premio e dell'attesa: e se ne sono costruite di chiese e chiesuole in pochi anni per accogliere i nuovi santi o beati o venerabili o galantuomini deceduti in odore di santità!

Queste sono le conseguenze della massificazione, a cui io non sono affatto contrario, sia ben chiaro, anche se ha i suoi lati negativi, dei quali non potrebbe essere appunto questo, cioè l'inevitabile congiura della cultura e perfino dell'erudizione con le esigenze di una civiltà di consumo. Ciò che in fondo viene a inquinare l'arte nella sua purezza è il rapporto mercato, nel senso, tra tanti altri, che, una volta esauriti per ragioni contingenti gli interessi su determinati valori, se ne debbono per forza scoprire o inventare degli altri: e qui l'editoria non va certo a rimorchio dell'antiquariato per essere essa stessa condizionata dalle medesime circostanze. Il che del resto è facilitato e promosso dall'eclettismo dominante del gusto, per cui alcuni capitoli non fanno più testo come una volta, non servono neanche sul piano snobistico a discriminare o qualificare, e quindi a giustificare certi ritorni: dove sarebbe agevole aprire una parentesi sulla storicità della critica e sul fatto, per dirla col Longhi, che l'arte del passato va vista attraverso la finestra del presente.

Nel caso specifico del Van Wittel e del vedutismo settecentesco, non riesco a scoprire un aggancio con la nuova figurazione o con altre tendenze dell'arte recente, come è accaduto da ultimo per il Liberty, ad esempio, o come era accaduto, in altri momenti della nostra epoca, per i primitivi o i manieristi, in rapporto, questi ultimi,

si superano, non appena ci si trovi in presenza delle prove supreme, magari episodiche, d'un Greco, d'un Velasquez, d'un Vermeer, d'un Rembrandt, d'un Rubens, per limitare le citazioni al sec. XVII; e che il parlare di topografia o di fantasia, di classicismo o di rovinismo, è già un modo di precipitare dall'alto e di confermare l'equivoco del « pittresco ».

Per la verità, il Briganti non propone il Van Wittel come un

e lucido nel colorito», in rare e felici occasioni, per poterlo apprezzare sul piano estetico oltre che su quello documentaristico, sempre di estremo interesse. Così il « pittore di Roma moderna » (la definizione è ancora del Lanzi) diviene per noi il pittore di « Roma sparita », quella della fine del Seicento, che il Briganti, attraverso le opere dell'artista, rintraccia e ricostruisce assai bene in alcune pagine informate e suggestive.

Non solo non è ancora accettata dalla maggioranza delle persone che, del resto, non ne conoscono né le conquiste né i travagli, ma è persino rifiutata e osteggiata sulle terze pagine dei nostri maggiori quotidiani, da alcuni critici « deliranti », si capisce come, a più forte ragione, il problema dell'arte sacra sia arduo e complesso. D'altro canto, pur tenendo conto dei radicati pregiudizi e più delle necessità di un rapporto com-

cra, dato che nel cristianesimo il culto è essenzialmente fraterno e si rivolge quindi a tutti i fedeli, l'esperienza di questi ultimi decenni ha provato che i pregiudizi sono tutt'altro che invincibili e che proprio gli umili, più degli uomini di mezza o di cattiva cultura, riescono ad intendere il messaggio dell'arte moderna quando sia espresso con autentica fede e con alta genialità creativa. Cosicché alla prima impressione, talora sconcertante — sempre, in ogni tempo, l'arte dei veri creatori è stata sconcertante — è subentrato un nuovo interesse per l'arte sacra, già preferita, in molti casi, a quei nefasti compromessi tra « finto antico » e « finto moderno », che hanno dato luogo ad una serie di edifici tra i più squallidi ed i cui freddi e anonimi interni, tanto simili a quelli delle stazioni ferroviarie, non vengono certo migliorati dalle moltitudini di statue dozzinali e di quadri oleografici che li popolano.

Rinnovamento

Il clero francese fu il primo a reagire, circa una ventina di anni fa, a questo stato di cose e tutti ricorderanno le polemiche e fruttuose crociate di Padre Couturier e di Padre Régamey, infaticabili sostenitori di un rinnovamento dell'arte sacra. Del resto, sia l'architettura religiosa, sia l'arte sacra, contano già più di un capolavoro e se la cappella di Frank Lloyd Wright a Madison (Visconsin) è diventata un modello ideale per tutte le piccole chiese, Le Corbusier ci ha lasciato con Ronchamp e con il convento di La Tourette due esempi ammirevoli di architettura religiosa e Matisse con la sua purissima *chapelle* di Vence, ha forse realizzato uno dei luoghi sacri più gioiosi ed intimi di tutti i tempi. Inoltre basterebbero a rendere autorevole la nuova arte sacra l'opera di Rouault (il pittore più autenticamente religioso da tre secoli a questa parte), di Manzù e di Manassier e, ancora, di Bisière, di Carena, di Pazzini. Come si vede non c'è una ricetta per l'ar-

PITTORI OLANDESI

di Guido Giuffrè

Non è una mostra nutrita ma rappresentativa e di buon livello. Fa parte del programma di scambi culturali tra l'Italia e l'Olanda, scambi che, purtroppo, non sono particolarmente frequenti, se è vero che questa mostra va considerata come risposta a quella che nel '64 l'Italia organizzò in Olanda (otto pittori con una breve retrospettiva di Sironi).

Anche qui, con singolare simmetria, abbiamo otto pittori, con una selezionata retrospettiva di Bart van der Leek, che il pubblico italiano conosce già per la folta personale che gli fu allestita alla Biennale del '56. Anche Carel N. Visser, nel '58, Jaap Wagemaker, nel '62 e Co Westerik, pure nel '62, hanno partecipato alla Biennale di Venezia, mentre Joost Baljeu, Peter Struycken, Kees van Bohemen e Martin Engelman, sono meno noti da noi.

L'importanza che la pittura olandese ha sempre avuto nell'arte europea è nota, e viene ribadita ora da Palma Bucarelli nella breve ma precisa introduzione alla rassegna. Così come viene sottolineata l'ampiezza dell'arco che abbraccia quelle esperienze figurative: da De Stijl al Cobra. I nomi presenti vanno, appunto, da un estremo all'altro, da van der Leek,

che in De Stijl militò e fu amico di Mondrian, da Baljeu, che nella scia delle chitarre picassiane del 1912-'14, attraverso Nicholson e soprattutto Pasmore, realizza in rilievo principi astratto-geometrici, a van Bohemen, che con più accentuato impegno figurativo si muove tuttavia nell'ambito della medesima violenza gestuale tipica del gruppo Cobra.

Naturalmente, il panorama è in concreto assai più articolato. Lo stesso van der Leek, nonostante Mondrian abbia detto che il suo colore pure e la sua concretezza gli fossero stati utili, ha con Mondrian analogie più apparenti che sostanziali. Qui non è l'assoluta cifra mondrianiana, il suo rigore metafisico, quanto piuttosto la ricerca d'un ritmo, d'un equilibrio di elementi compositivi, i quali, ben lontani dal farsi misura ideale del mondo, restano ancorati a un'armonia decorativa — non priva certo d'una sua grazia — in cui quasi sempre rientra dalla finestra, del tutto limitante, mi pare, quella figurazione che era stata scacciata dalla porta. A parte certe composizioni geometriche del 1916-'18, mi sembra quasi che il ritmo astratto sia più forte e determinante all'interno di certe figurazioni di lavoratori portuali del

'16, che non nell'astrattismo degli anni seguenti, specialmente dopo il '20.

Passando al versante opposto, il materico Wagemaker è artista di tutto rilievo, che innerva i suoi spessori plastici, le sue concrezioni e i materiali introdotti nella superficie del quadro, con un fortissimo senso della struttura compositiva. Raramente come in Wagemaker avevo visto la materia inventar forma, essere assunta con tale immediatezza e perfetta rispondenza nell'impianto formale da perdere ogni sua altra consistenza.

« Il quadro della pittura moderna in Olanda », scriveva Jaffé nel '58, « ... ci appare determinato molto più fortemente dalle personalità degli artisti che non da movimenti e tendenze obbedienti a un verbo internazionale... ». Ciò è particolarmente vero per artisti come Westerik, dall'allucinato verismo spesso fortemente shanniano, o come Engelman, che tra Chagall e Brauner mantiene una notevole carica fantastica. Meno vero diventa quando si passa al giovane Struycken, le cui geometrie op — nessuna meraviglia, del resto — nonostante la concezione rigorosa, non si distinguono da tutte le geometrie op del mondo.