

La "Scuola di Mons"

di Elvira Cassa Salvi

La memorabile e inedita rassegna della "Scuola di Mons", allestita nel novembre scorso a Brescia nella sede dell'Associazione Artisti Bresciani (A.A.B.) a cura di Mario De Micheli (catalogo Vangelista) ha, cronologicamente, un vestibolo di tal fascino da assorbire, in un primo momento, gran parte dell'attenzione; un vestibolo di qualità tanto alta da meritare esso, per sé, una mostra. E non solo perché vi si incontrano più nomi di altissima risonanza, ma anche perché, tra questi nomi, affiora – sia pure per brevi cenni – il volto di un Grande, a lungo rimosso, rinchiuso nel ghetto del verismo ripudiato. Un ghetto ch'è tuttora ricco di tesori nascosti, piccoli o grandi che siano.

Si tratta di *Costantin Meunier* (1831-1905), più noto come eccelso scultore che come pittore, del quale emergono – oltre a uno splendido quadro di *Minatore* – alcuni piccoli bronzi, messaggi di un'arte penetrata di commozione profonda e tanto ricca da esigere tutto intero quel mestiere, pittorico e plastico, che a questi *veristi* vien spesso rimproverato; quel mestiere che s'impone e chi voglia rendere un omaggio adeguato alla *veridica* maestà delle cose figurate. Qualità e intensità d'emozioni *vere*, di largo orizzonte umano, sociale, qui si legano a segnare una tappa ben alta del millenario testimoniare poetico, artistico.

Ma occorre subito dire degli altri nomi che stanno in muta e solenne conversazione in questo emozionante vestibolo della mostra allestita nelle sale dell'A.A.B., voluta dal presidente Rivadossi e dal Consiglio dell'Associazione, e affidata alla sapienza di Mario De Micheli. La rassegna

s'intitola, come già s'è detto: *Scuola di Mons*, con il sottotitolo *Tradizione e attualità dell'arte belga*. Ed ecco che il sottotitolo già suggerisce la provocazione implicita nel rapporto tra il vestibolo – la prima sala – e il resto della mostra.

In questa prima sala prevale il composto dominio formale, anzi le zone di solenne silenzio naturalistico contemplante. Così le raffinatissime immagini dello scultore *Georg Minne* (1866-1941), l'amico di Maetterlink, non mancano di un afflato religioso che sublima, in un clima di preveggente simbolismo, la fatica di un corpo fragile e puro, e non dimentichiamo la sublime *Pietà* di Ante Carte (1886-1954); le splendide *Maternità* di Pierre Paulus (1881-1959) continuatore del clima sociale di Meunier.

Stride già qui, nel vestibolo, il ghigno feroce e anticipatore di James Ensor (1860-1949) con *le Maschere e la Morte* (1897); nonché il rosato vaneggiare della follia che inquina e impreziosisce ad un tempo la *Riunione bizzarra*, strana comitiva di Friz Van der Berge (1938), opera tra le ultime dell'autore (1883-1939); e l'altra follia, quella della acrobatica *Ballerina folle* (1912) di Rik Wouters (1882-1916). Ed è come un tonante allarme. Quelli citati sono tutti artisti nati negli anni Ottanta, un secolo fa; Ensor è del 1860, e Meunier del 1831.

Ma sul fondo della sala s'annunciano i nostri contemporanei, gli artisti, appunto, della *Scuola di Mons*. Diremo che uno di loro, come quasi sempre accade in una Scuola, sovrasta gli altri, sia per qualità e straordinaria bellezza delle opere che per numero: *Christian Leroy*, scultore, na-

to a Charleroi nel 1931.

Ma osserviamoli, per un momento, nel loro insieme questi artisti per considerarne le note di allarme, di angoscia, a volte di orrore, che espressionisticamente li dominano e li accomunano. Basti pensare a un Vandicke, che insieme a Leroy è promotore della "Scuola di Mons" e le cui immagini urlate raggiungono l'acme dell'orrore.

Di là, dunque, sta il vestibolo, con la solenne maestà di alcuni autentici capolavori, e con quel severo silenzio che par presagire l'allarme, la rottura, *il grido* - se vogliamo usare un titolo di Munch, un altro, insieme a Ensor, dei nordici padri dell'espressionismo.

Mons, ci dice subito la presentazione, è un centro vallone, capoluogo della provincia carbonifera di Hainaut; "il paese nero" di Van Gogh; siamo nella parte più francese del Belgio; e tuttavia questa scuola è proprio e tutta belga. La radice è tutta negli anni e nel tragico carnevale, nella immensa tragedia di Ensor.

Ma le radici più profonde bisogna andare a cercarle lontano, nell'immenso Bruegel, quello del *Combattimento tra carnevale e quaresima* (Museo di Vienna 1559) - e nel terribile Bosch (1450-1516). Per leggere i quadri, le maschere, le terrificanti pantomime di Ensor (1860-1949) dirò che bisogna, intanto, cominciare a guardarle con gli occhi di quel Cristo che domina, di spalle, in un suo piccolo quadro del 1890, quando Ensor aveva trent'anni: *Cristo e i dottori* (quadro qui non presente, proprietà della collezione Bauwens di Ostenda; lo ricordo a Roma nel 1977, alla grande mostra dell'*espressionismo fiammingo*).

Cristo parla ai dottori e guardandoli vede maschere sui loro volti; le sue parole fan cadere a terra alcune di quelle maschere. I suoi occhi smascherano. Ma chi mai può ottenere questo immenso risultato, quando guarda il mondo con i suoi occhi quotidiani? E infatti lo stesso Ensor, quando guarda figure e volti solo con gli occhi suoi propri, quando non si avvale degli occhi di Cristo, allora tutto gli appare in maschera; tutto è sghignazzamento e umiliazione nei suoi quadri più numerosi e famo-

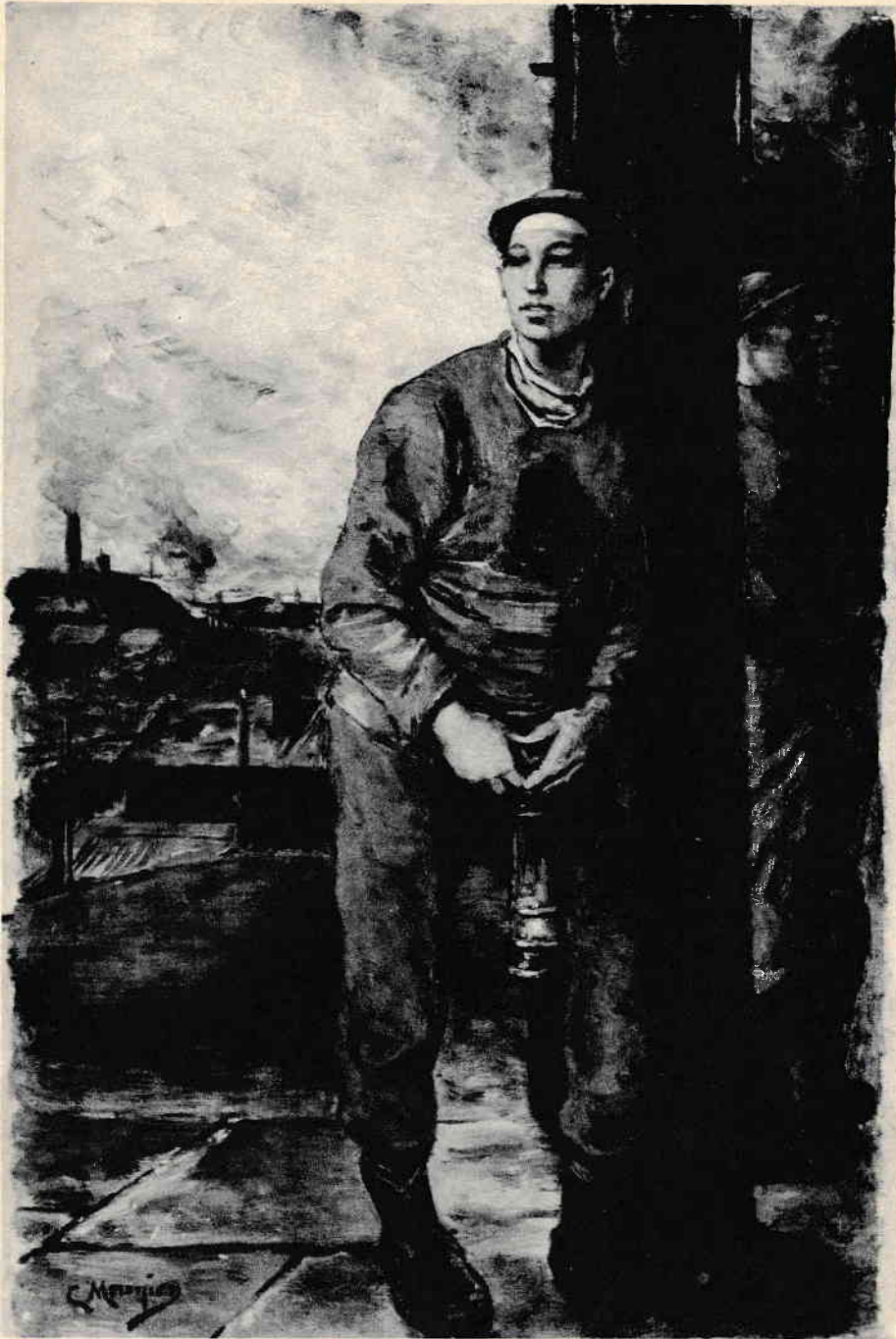
si; del volto umano nobile e vero non resta più né segno né sospetto.

E d'altra parte, risalendo i secoli in quella stessa terra, quando la pittura fiamminga raggiunge le sue vette vertiginose, tra Quattro e Cinquecento, qual è lo sguardo capace di scoprire, in quei secoli duri, a volte feroci, l'incanto del volto, della figura, della vicenda umana, dietro allo spessore di tutte le maschere possibili? Chi o che cosa autorizza Metsys (1466-1530) o Gossart (1472-1536) a illuminare nel volto della *Maddalena* di Anversa, o in quella dei pastori e dei *Magi al Presepe* (Londra, National Gallery) l'esatto opposto della maschera e della sua atroce irrisione; anzi la sovrana, divina dignità della *passione* umana? Passione intima e passione corale, storia di popolo, di folla: come in tutte le opere maggiori dell'immenso Bruegel.

Noi del Sud, nei nostri occhi portiamo, insieme alla luce cristiana, anche quella greca; la classicità è l'altra luce tagliente che brucia la maschera e la fa cadere dal volto della vita, quale essa appare, secolo per secolo. Una classicità che fa poi spesso tutt'uno, con la cattolicità: come in Piero della Francesca, per esempio.

Nel nord Europa, nella terra dei fiamminghi e dei valloni il raggio della luce classica arriva in rare occasioni, filtrata da atmosfere di complessa, intellettuale *finzione*; penso alla *Danae* di Gossart (1527, Pinacoteca di Monaco). Vera, trasparente, persino spietata è, insomma, lassù, solo la luce degli occhi di Cristo; veridica è solo l'incessante, l'eterna *salita al Calvario* (Museo di Vienna, 1564): quella di Bruegel e di tutti i giorni. E qual è, ancora, lo sguardo che fin qui, sulle soglie del nostro secolo, penetra tra le ciminiere a scoprire la tenerezza inerme e sconvolgente della *Madre* (1912) di Paulus (1881-1959)? Qui è lo sguardo che riconosce, stretti l'una all'altro, le pene e la dignità dei minatori dell'Hainaut? La luce cristiana, sì, quella stessa che si fa laica nella *Pietà* (1918) di Carte (1886-1954) e par prendere umile figura nelle *core* di Leplae (1903-1961) (*Due donne incinte*).

Ma quello sguardo cade; agli occhi del cristiano par che venga meno il coraggio che occorre, in misura sempre cre-



Meunier (1831-1905), *Il Minatore*, olio su tela, cm 46x32



scente, per guardare e scoprire la verità, l'atroce verità delle cose. Su tutto cresce la *maschera*, la deformante, umiliante maschera dell'uomo contraffatto, dalla natura inquinata, fatta scempio.

È questo, nel fondo, quel che si dice *espressionismo*: il volto deforme, il mondo sconvolto, il mondo stesso chiuso in una maschera contratta e violenta, nella quale si esprime una pena irrimediabile, una sofferenza che nessun Cristo più riesce a redimere. Nessun Cristo più riesce a far cadere le maschere dal volto dei dottori. E perché mai? Che cosa impedisce che la luce d'uno sguardo cristiano, o, il raggio di una illuminazione greca, sciolga il nodo della pena, il groppo d'ansia e d'angoscia che stravolge, sfigura la bella immagine dell'umanità originaria?

C'è qui, tra le altre belle incisioni di Frans Maserel (1889-1972) l'immagine dell'*Ottimista* (1957), che per le vie della città corre, quasi danzando, incontro ad un fulgido levar del sole. Ma nessun sole s'è levato; il lavoro è oggi meno duro, ma più deserto; il pane meno caro ma più amaro; e attorno s'affolla una civiltà che - ricchissima - ac cieca, invece di accendere luci che penetrino nel lago intimo, nascosto, profondo della vocazione umana originaria. Anzi, a voler usare un simbolo, potremmo utilizzare l'acquarello di Rops (1833-1898), di così tipico stile klingeriano: *Pornocrati*, vecchio d'un secolo e tuttavia dotato in ogni senso, oggi, di straordinaria forza simbolista.

Dopo la pena dei *minatori* è venuta la delusione degli *ottimisti*; e allora non c'è più luce, per quanto sacra o antica, che possa penetrare a sciogliere la maschera, la contrazione del volto e del corpo, il quadro sconvolto delle cose attorno.

Ma per ritornare, nella nostra scorribanda, alla "Scuola di Mons", sono due, ripetiamo, le personalità dominanti anche per numero d'opere: lo scultore Leroy (1931), decisamente il più alto dei contemporanei presenti, con la sua *Scimmia*, con i suoi *Minatori*, ma soprattutto - strepitosa opera in terracotta, autentico prodigio tecnico e poetico - la sua *Famiglia* (1980), bloccata da un improvviso allarme; e il pittore Vandycke (1942) con la sua *Cro-*

cifissione in rosa e, ancor più con il suo *Pesce rosso*, dove ben si vede che gli strani rattrappimenti, gli stravolgimenti, le contorsioni, e tumefazioni di Bacon sono davvero molto vicini, appena al di là della Manica.

E poi il *Mangiatore di fame* (1983) di Matrige, e il dittico *Uomo-Donna* (1958) di Landuyt, e le due *Figure* (1975) di Vermersch: e le citazioni potrebbero continuare a documento dell'energia espressionistica che ovunque altera forme, colori, espressioni.

Nell'insieme si produce un effetto corale che ci insegue - quando si lascia la sede della mostra - come la voce di tuono delle antiche Erinni. E le Erinni sono sempre temute, sinistre. Le loro voci impauriscono. È preferibile l'illusione di poterle evitare, finché si stanchino di urlare, come le maschere di Ensor, la loro protesta contro il delitto che semina tanto dolore. Neppure *l'espressionismo* tollera ormai una scuola, una cifra in senso formale stilistico. Non è più possibile una famiglia che si riconosca in un linguaggio relativamente omogeneo, come avviene in *Il Ponte* all'inizio del secolo. Espressionismo, oggi, significa assoluta singolarità del linguaggio esasperato; segnato da contaminazioni occasionali diversificate, come avviene qui appunto, così da lasciar libero l'autore di esprimere, senza intralci, il suo timbro specifico.