

Arte: i grandi bresciani in città, Achille Funi a Iseo

Dal Pitocchetto verso il Moretto

di Elvira Cassa Salvi

Già dicevamo a proposito del Pitocchetto che le grandi mostre in atto o in progetto dedicate ai bresciani del Cinque-Settecento non han più la loro lama polemica rivolta alla rivendicazione di uno specifico bresciano, che è ormai valore acquisito e non più affrontato da dubbi o contestazioni di rilievo. La lama ora si rivolge a dividere tra loro, a isolare, a meglio conoscere o far conoscere la caratteristica di ognuno di questi grandi, le differenze che a volte sono vere e proprie contraddizioni che li dividono.

Testori ha lamentato che, a proposito del Ceruti, nessuno abbia ora, in margine alla mostra, citato il quasi contemporaneo e quasi conterraneo Beniamino Simoni e il suo popolo di macilenti protagonisti d'una storia così raramente narrata in pittura. Ma la ragione di questa omissione sta probabilmente qui, nel fatto che, con tutti i richiami che pur si possono far correre tra l'uno e l'altro, i due son tuttavia così diversi da apparire, appunto, per certi aspetti, addirittura opposti. I cenci sì sono gli stessi, ma così alto e stupefacente è il silenzio in cui vivono i *pitocchetti* del Ceruti, e smisurato, nel suo senso ultimo, quello che sprofondata vertiginoso dentro i loro occhi arresi alla rassegnazione più solenne e più sapiente, quanto è compatto, concitato e persino disagevole il vociare del *popolaccio* del Simoni, l'aggressività disperata, di miseri contro la mite, cedevole, inerme causa della loro nuova, ennesima, estrema disperazione. C'è una luce *classica* nelle vesti pezzenti del Ceruti e tutto è espressionistico nei volti e nei gesti del Simoni. Ed è solo un cenno.

Così è per il Moretto nei confronti col Romanino. Non è più in gioco la luce religiosa *bresciana* dei due; è in gioco il modo

quasi opposto di sentirla e di viverla. Vien voglia di dire che la trama evangelica alla quale l'uno e l'altro, per l'intera vita, affidano l'ordito intero del loro discorso, Romanino la vive dalla parte degli apostoli, dalla parte umana, ingenua, drammatica, mentre Moretto la vive dalla parte di Gesù, sapiente, senza storia, in melanconica e sublime attesa d'un senso che qui, tra gli uomini, trapela ma non sarà mai svelato a pieno, e per il quale dunque non mette conto affannarsi.

Ma in questo senso il più *religioso* è Romanino: mai rassegnato alle sfere dell'intelligenza che trascura il tempo, mai rapito, mai assorto in quella sublime malinconia dell'umanesimo elitario che spegne nella contemplazione il dramma religioso. Anche se, come sempre, tutto dipende poi dal significato che si dà ai nomi: religioso, religione. Qui mantenendo ad essi il senso di un legame sempre inquietante e sofferto, e mai decifrato, e mai definitivo e conclusivo, si vuol dare a Romanino il colore più specifico del religioso, dell'evangelico; ma il discorso può mutare, può rovesciarsi mutando il senso dei termini: ciò che resta è la differenza, profondissima tra i due: quella differenza che costringe a entrare più tenacemente nella cifra dell'emozione, dell'incanto del Moretto.

Anche qui, tanta è la pur docile, tenera, appassionata concitazione dei personaggi di Romanino, tanta è la loro *scompostezza*, quanto intenso è l'immobile silenzio dei personaggi di Moretto.

Tra un anno – quando la nuova grande mostra sarà aperta – sarà possibile tenere a lungo lo sguardo in quei volti, in quegli sguardi dai quali parla quella voce divina ch'è appunto il silenzio; ed è silenzio d'altra parte la soave musicalità formale, la

perfezione così compiuta delle forme che non lascia allo spettatore modo alcuno di interloquire, di contribuire al risultato pittorico e lo sigilla nel silenzio. Non è forse un caso che tra le immagini indimenticabili del Moretto ci siano quelle due *Pietà*, a Napoli e a Brescia, nelle quali è la morte stessa il personaggio che gli occhi di Gesù evocano a dominare la tela.

Iseo è ormai quasi un luogo di culto del "Novecento" e dintorni. Un culto non certo dogmatico e comunque dovuto, visto che per troppo tempo e per motivi in parte comprensibili, persino ragionevoli, la cultura italiana aveva sprecato e spregiato un suo capitolo di prima grandezza; un capitolo in nessun senso inferiore a quello tedesco, più o meno contemporaneo, della *Neue sachlichkeit* da tempo rivisitato con piena intelligenza.

Quest'anno tocca ad **Achille Funi**; uno dei maggiori ma non più uno dei provocanti per una lettura autentica di "Novecento". Si trattava di sapere com'era possibile ritrovare, nei colori, la forma delle cose, quella forma che cubismo, futurismo, postimpressionismo avevano dissolto, vanificato riducendo il mondo ai suoi *elementi*: geometrici, dinamici, atmosferici, ecc. Si trattava di capire la lezione di queste rivolte contro il *mondo pittorico*; e la lezione diceva che l'oggetto della pittura è il mondo stesso reale, così come lo vediamo noi, nel nostro tempo; non il mondo della pittura, il mondo consacrato dall'immagine pittorica dei secoli passati.

L'operazione messa in atto dai novecentisti fu quella di prender le distanze dal *mondo pittorico* dei loro anni rievocando il mondo di un passato lontano, classico o primitivo. Questa rievocazione significava ricerca di una specie di disponibilità originaria di fronte al mondo vero e significava al tempo stesso rifiuto di quello smontaggio formale che, poco o molto, ha pur affascinato per brevi stagioni anche i partecipi di Nove-

cento. Si trattava insomma di ritrovare la realtà delle cose prendendo ad esempio quegli antichi, quei primitivi che, così lontani, già per questo garantiscono dall'esser vittime della convenzione, della ripetizione più o meno convenzionale del mondo pittorico nel quale lo sguardo, il sentire, il *vedere* restano immersi e prigionieri.

Accade a più d'uno di non riuscire, infine, a dominare veramente, a liberare la maniera propria, dal riferimento antico cui s'è appoggiato; non tutti avevano la tempra e il talento di Sironi, ch'erano anzi solo suoi. Accade per esempio, a Funi, che il meglio della sua opera stia in quei ritratti o figure nei quali si determina una specie di trasparenza reciproca tra *reale* e *classico*: figure familiari che fan pensare a divinità classiche e divinità che prendon forma e aspetto e luce di persone famigliari. Sotto questo profilo Funi raggiunge alcuni dei suoi risultati migliori negli anni tardi. Attorno al '60; Funi ha settant'anni e sono di allora quelle sue belle *Susanna, Didone, Elena* che incarnano la più vitale e domestica tipologia della donna mediterranea.

Ma queste calde, domestiche figure, svestite d'ogni atmosfera aulica rinviano a certe immagini degli anni Trenta, vive e vere come poche di quegli anni, dietro alle quali, in trasparenza, s'indovinano appena le lezioni assunte da strati diversi, lontananti, della cultura pittorica: dai Greci a Cézanne. E facendo così ancora un passo indietro, si trovano i primi *ritratti* di Funi, dei primi anni Venti, i ritratti famigliari, bellissimi, della *madre* e della *sorella*, e più avanti, del *padre*. Corre una certa eco formale dechirichiana, ma in luogo dell'arditezza e dell'aria di sfida del terribile greco-ferrarese - e di Ferrara era Funi - sentimento unico, dominante è la malinconia; come per un risultato sempre mancato nella vita e nella pittura: la conquista della realtà vivente, la cattura pittorica della vita stessa, com'essa è davvero, nuova e immediata.