

VENEZIA — E' notevole il consumo che si è fatto dell'aggettivo «misterioso» a proposito di Rembrandt. Ombre misteriose (e, perché no, anche luci, o meglio bagliori o barbagli misteriosi), profondità misteriose, misteriose apparizioni, misterioso contrappunto e via dicendo. E' chiaro che tanto mistero è invocato in sedi non proprio autorizzate, molto spesso letterarie, quasi sempre nell'area dei paesi latini, oppure laddove Rembrandt fornisce solo il pretesto ad un rapido confronto con artisti a lui contemporanei di cultura differente (di radice classica), nell'ambito di un discorso storico più vasto. E qui si potrebbero citare esempi anche illustri. Comunque, in un caso o nell'altro, è chiaro che «misterioso» significa ben poco, se proprio non significa nulla; ed è legittimo il sospetto che rappresenti solo un modo di cavarsela davanti a cose che sono molto difficili da spiegare.

Una scusa, se non proprio una giustificazione, a quell'uso (ed abuso) allora c'è, perché Rembrandt è davvero, obbiettivamente, «molto difficile da spiegare». Proprio così. Non dico difficile da definire, perché tale verbo, pretenzioso e improbabile, è contrario ad ogni decente presunzione della critica d'arte, la quale è immersa nella sfera del relativo e della intuitiva e illuminante approssimazione (quando le riesce); dico piuttosto difficile da avvicinare. Per la strada giusta, naturalmente. E lo è in maniera maggiore, forse, di molti altri artisti del suo secolo, perché più di essi nasconde, dietro la trama dei rapporti, sotto strati di diverse apparenze, oltre lo spessore della disponibilità multiforme, il nucleo essenziale della sua individualità. E' uno di quelli che più ci fa pensare che qualcosa manchi sempre al suo intendimento.

A complicare le cose interviene, poi, una condizione palesemente contraddittoria. Il fatto cioè che Rembrandt, «pittore dei moti dell'anima, delle variazioni e delle sfumature dei sentimenti» e capace di esprimere «le massime emozioni interne», come lo giudicava un suo contemporaneo, Costantino Huygiens — che fu il suo primo mecenate — ci appaia anche come uno degli artisti che più direttamente, più immediatamente, riescano a commuoverci; voglio dire a coinvolgerci, oggi, nella sfera dei sentimenti da lui evocati, così come in quella delle sensazioni fisiche che intende provocare, o nell'atmosfera che crea intorno alle azioni che rappresenta.

Quanto è espresso sulla tela, quanto è subito o patito dai suoi personaggi, ha immediatamente un'adeguata risonanza dentro di noi: siamo presi e portati nel «luogo», sul «fatto», dentro il «sentimento» che l'immaginazione di Rembrandt ha creato. Orrore o pietà, sofferenza o incanto, desiderio o repulsione, tenerezza o ironia. Rembrandt riesce a farci sentire, vorrei dire «patire»; e tutto questo per



*Al Museo Correr
una mostra dedicata
alle incisioni
del grande artista
fiammingo*

A sinistra: Rembrandt: La grande crocifissione (1653-60)
Sotto: Donna con freccia (1661) In basso: Autoritratto (1636)



L'indecifrabile Rembrandt

di GIULIANO BRIGANTI

vie così dirette, così esplicite, come non siamo abituati a sperimentare su opere di pittura nate nel suo stesso secolo. Siamo molto spesso, anzi, portati a reagire davanti ad un suo dipinto di storia come di fronte all'opera di un artista dell'età romantica. Con tutti i rischi che un tale sfasamento comporta.

E' insomma come se noi, con l'occhio e l'intendimento accordati non dico su Poussin, ma su Velazquez o su altri grandi «realisti» del secolo di Rembrandt, ivi compresi i suoi contemporanei, l'euforico e borghese Frans Hals o Vermeer che trasferisce ogni quotidiana realtà nella sfera incantata del silenzio; persino con l'occhio e l'intendimento accordati su Caravaggio, che pure del realismo e del «luminismo» europeo è ritenuto (ma troppo genericamente) il padre, è, dico, come se noi rifiutassimo, di fronte ad un'opera di Rembrandt, in quanto opera seicentesca, quella straordinaria fiducia di esprimere

sentimenti, quel rapporto così diretto, in fondo semplice, talvolta addirittura brutale, fra emozione e espressione, fra forma e contenuti.

Allo Stedelschen Institut di Francoforte, di fronte alla parete dalla quale ci domina la grande tela con il *Sansone accecato dai Filistei*, la violenza, la ferocia e la brutalità di quel ferimento crudele e di quanto accade davanti ai nostri occhi durante quella rissa scomposta, durante quella lotta a denti stretti da soldatucci o da facchini, ci coglie come di sorpresa ed esperimentiamo, coinvolti, quel dramma sino al limite della tensione, secondo le regole preromantiche del «sublime» terrifico. A Leningrado, invece, la *Danae*, immersa in una luce dorata, come se il pulviscolo atmosferico fosse composto da infinitesimali particelle d'oro, con l'ombra bruna e calda che si addensa sotto le ascelle, sotto il ventre ampio e morbido e fra le cosce sottili, con quel gesto di attesa con cui si svolge dai len-



zuoli caldi e scomposti, è carica di una lusinga erotica così intensa e individuale quale difficilmente ci giunge da altri nudi seicenteschi, nei quali il generico erotismo è sempre prigioniero della poetica della statua o dell'omaggio a Tiziano.

Il rifiuto della norma, l'indifferenza totale al classicismo, l'ignoranza delle antiche statue, l'estraneità nei confronti di quel passato che ha gravato per tanti anni e secoli sulla cultura occidentale, e che, in Olanda e

nelle Fiandre, aveva nutrito l'erudita passione degli italianisti, significa in Rembrandt una naturale esplicazione di libertà nei confronti della propria immaginazione, la consapevolezza di vivere, nel presente, in un mondo di sensazioni visive che non hanno echi, lontani o vicini, nella storia delle arti, ma solo in una realtà psichica che ha le sue radici nella vera storia dell'uomo, fuori dal terreno di quella «Academia artis pictoriae» dominata dall'«idea» e che ancora imponeva le

sue regole.

Dalla realtà di Rembrandt l'Italia, il grande modello culturale, è assente, così come è assente dalla sua pittura di storia ogni fine edificante e didattico. E così come è anche assente da quella sua luce vibrante, trasfigurante, nata dall'«immaginazione creatrice» (per usare ancora un termine romantico), da quella luce che è sempre la prima protagonista di ogni sua opera, un reale rapporto con la luce di Caravaggio se non (e soltanto agli inizi) per il tramite indiretto e deviante del grande Elsheimer.

Ma se l'Italia è assente da Rembrandt, anche Rembrandt, si può dire, è assente dall'Italia. Una reciprocità che è, dopo tutto, una conferma. Soltanto cinque opere di sua mano (più una discussa) sono presenti nei musei italiani, a Torino, a Brera, agli Uffizi. E non sono certo fra le sue più importanti. L'episodio del nobile siciliano Antonio Ruffo, che nel 1652 da Messina gli commissionò tre di-

pinti (fra i quali il famoso *Aristotele* ora al Metropolitan Museum di New York) è un episodio che non si è più ripetuto; e i tre quadri, per di più, non sono rimasti in casa nostra. E' quindi un'occasione molto importante per noi questa bellissima mostra del museo Correr dedicata a Rembrandt incisore, e ove sono esposte ben 184 incisioni dell'artista appartenenti alle collezioni del museo di Weimar, organizzata dal Centro Thomas Mann e dal Comune di Venezia. Occasione importante, se si pensa che l'opera completa di Rembrandt incisore consta di 395 opere a lui sicuramente attribuibili e che è possibile quindi vederne a Venezia oltre la metà e, ciò che più conta, quasi tutte le più belle e famose.

Ma l'occasione è importante per noi (e da non mancare) soprattutto perché l'attività di incisore, alla quale Rembrandt attese durante tutto il corso della sua vita, non fu certo per lui un'attività secondaria. Si può dire che raggiunge gli stessi altissimi vertici della sua pittura e dei suoi disegni. E' anche ad incisioni come il *Cristo guaritore* (la famosa stampa dai cento fiorini) del 1649 o come la *Grande crocifissione* del 1653, ripresa quasi totalmente nel 1660-61, o ai nudi della sua dolce Hendrikje, che Rembrandt deve la sua grande e subita fama. Penso che Baudelaire avesse davanti agli occhi una sua incisione (e precisamente l'ultimo stato della grande Crocifissione) quando scrisse la sua quartina su Rembrandt, la terza dei «Phares». E' impossibile infatti non collegare a quel raggio livido di luce che piove dall'alto sul crocifisso lasciando il resto in un'ombra densa, tragica e profonda, quei versi che chiudono la quartina: «ou la prière en pleurs s'exhale des ordures / et d'un rayon d'hiver traversé brusement».

Con il procedere degli anni e con il conseguente arricchirsi e interiorizzarsi della sua visione, Rembrandt lavorò con straordinaria intensità ad affinare la tecnica dell'acquaforte: una tecnica molto particolare, caratterizzata da continui interventi a puntasecca e governata da complessi procedimenti che restano in parte ancora misteriosi. La ricchezza di questo percorso si può cogliere molto bene alla mostra, dalle prime acquaforti del 1629-30 alle ultime degli anni Sessanta. Seguendolo possiamo constatare quanto fosse rapido, completo e cosciente l'abbandono di quelle regole formali che ancora sottendono le sue primissime prove. E constatare come Rembrandt ebbe davvero molte vite.

Una bellissima mostra, insomma, e sarebbe davvero interessante elencare le ragioni per le quali non ha (e forse non può avere) la risonanza che tante altre, anche di minor merito, hanno avuto ed hanno. Pur possedendo tutte le carte per meritarsela.