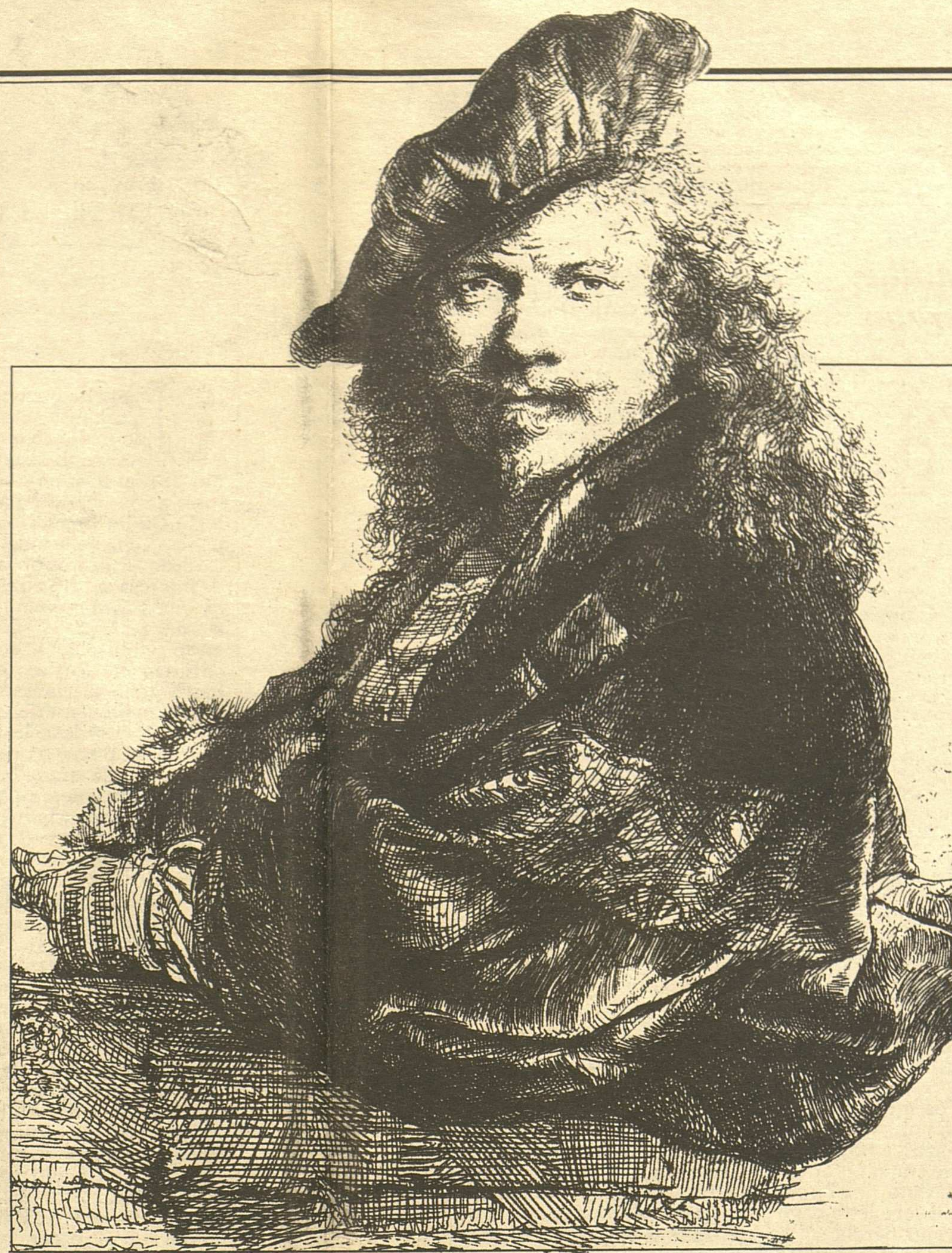


Rembrandt, "Autoritratto al balcone di pietra", 1639 (British Museum di Londra) e, in basso, "Ritratto di una ottantatreenne", 1634 (Londra, National Gallery, particolare)



A dicembre si trasferirà ad Amsterdam la grande mostra dedicata al fantastico, inesauro pittore olandese

Eterno e nuovo Rembrandt

di GIULIANO BRIGANTI



«messaggio» non è la parola giusta. Mi è scappata non so come. E' indubbiamente obsoleta. La via che percorrono quegli studiosi, infatti, non potrebbe essere più concreta, più documentata, più verificabile. Si può intendere come una lezione di sana, terrestre aderenza ai fatti. Il primo saggio, di Ernst van Wetering, il più lungo e il più importante, si basa su una serie di osservazioni, spesso molto acute, sulla tecnica pittorica di Rembrandt, intesa come maniera nuova di raggiungere una

convincente illusione di realtà, per arrivare alla conclusione che la strada aperta da Rembrandt e da Lievens (si mettono giustamente in luce le affinità di partenza dei due artisti coetanei) si può ricondurre alle idee che circolavano in Olanda in quegli anni. Un buon lavoro e un angolo visuale certamente nuovo che, per il rigore semantico e la ricchezza dei dati raccolti, può riverberare nuova luce sull'arte di Rembrandt. Ma una siffata razionalizzazione dei fenomeni

considerati come caratteristici peculiari dell'artista, può apparire come un tentativo di smitizzarne la figura e l'opera. L'autore sembra accorgersene e alla fine dichiara che l'ammirazione per le sue opere non deve risultarne sminuita. Le smitizzazioni sono sempre le benvenute, ma quell'ammirazione chiamata in causa bisognerà pur giustificare, o meglio ancora verbalizzarla, comunicarla agli altri, ricercarne le interne risonanze. Altrimenti si rischia di darla per scontata, il che equivale riman-

darla al mito.

Anche gli altri saggi sono pieni di osservazioni che arricchiscono indubbiamente la conoscenza di Rembrandt. Vertono sul rapporto fra l'artista e la società borghese dell'Amsterdam del suo tempo, sulle alterne vicende della sua fortuna critica, su alcuni aspetti della sua vita, sui risultati delle ultime indagini tecnico-scientifiche sui suoi dipinti, analizzano il significato del concetto di produzione della bottega dell'artista. Non vi sono certo vane parole, e ce ne ralleghiamo.

Ma Rembrandt? Voglio dire, Rembrandt è solo tutto questo? E' solo il risultato di questi dati? Forse è difficile dire che cosa è Rembrandt. Il suo carattere di unicità inimitabile può essere messo in crisi, d'accordo, alcuni quadri bellissimi che sostenevano la sua moderna fama possono anche passare a una indeterminata «scuola di Rembrandt», si può riconoscere a Lievens (all'abile ma mediocre Lievens) il merito di essere stato il primo ad aver praticato la cosiddetta «maniera ruvida», il famoso «pasticciare», ma passata l'ultima tempesta che ha sconvolto il suo catalogo, come si rivela a noi, nel cielo schiarito, la grandezza di Rembrandt, quella sua unicità che, dopo tutto, rimane e domina?

Lasciamo allora la lettura dei saggi, entriamo nelle sale e guardiamo. Tutto quello che abbiamo letto si allontana. Ci aiuta a capire, non c'è dubbio, ci aiuta moltissimo, ma è come se restasse dietro le opere che invece sono lì, davanti a noi, in tutta la loro vivente, attuale concretezza. E con tutto lo spessore dei secoli che hanno attraversato. Tutto ci viene incontro: l'Olanda del Seicento, la felice Amsterdam dove, come diceva Cartesio, tutto si può comprare e dove si vive liberi e sicuri, la grande pittura dei suoi contemporanei, l'amore per Tiziano, la continua, libera curiosità di esplorare il nuovo, di sperimentarlo e un fantastico Oriente di stoffe trapunte d'oro e di ricche suppellettili attinte alla mercantile ricchezza della città, sognato come luogo immutabile dell'antichissima storia dell'uomo. Una storia che si ripete sempre, che è anche vicina e attuale, e che prende corpo nei modelli trovati nell'intimità famigliare, nella casa, nello studio, con un sentore di religiosità senza tempo, di pietà, di venerabile e muta saggezza. E soprattutto il tenace, assoluto attaccamento al mestiere di pittore, al suo continuo processo: un attaccamento che lo rendeva insensibile alla sfortuna e ai dolori della vita.

Ma ci viene incontro anche quello che è venuto dopo, evocato dalla sua apertura verso il futuro: le grandiose suggestioni teatrali delle composizioni, le visioni di città fantastiche, fuori del tempo, e le misteriose profondità degli interni dove lo spazio è un buio senza dimensioni, traversato dalla rivelazione di gran fasci di luce, immagini cui attingono a piene mani i romantici: tutto un fiume impetuoso di pittura che trascina nel suo corso il senso tangibile della realtà e le favolose suggestioni dell'immaginario; un fiume in piena che si riversa nel gran fiume dell'Ottocento, il secolo che forse più d'ogni altro l'amò. Courbet e Daumier, ma anche Moreau, persino Doré: tutto si confonde e si mette a fuoco davanti ai miei occhi nella vivente realtà della pittura.

Il suo modo di cogliere i moti dell'animo, le sfumature dei sentimenti che aveva notato con tanta acutezza il suo contemporaneo Huygens, quella «massima emozione interna» espressa da segni appena percettibili, da alterazioni involontarie, è rilevata da Rembrandt nella vibrazione della luce, vive e si fonde nell'ambiente che la circonda. La vita dell'individuo è immersa nella vita del tutto: natura, spazio, luce, ambiente. Masi riflette nello specchio interiore dei suoi sentimenti, è filtrata dall'inesauribile immaginazione creatrice della sua mente. Sì, è difficile dire che cosa è Rembrandt che pur così profondamente ci commuove. Ma questo forse è uno dei segni della sua grandezza.

accorgiamo che le variazioni della sua immagine non riguardano tanto l'autografia o meno dei dipinti a lui attribuiti, o il problema delle imitazioni, delle copie o dei falsi, quanto giudizi d'altra natura.

Né, almeno per due secoli, poteva essere altrimenti dato che la compilazione del catalogo delle opere di un artista è il frutto di una scienza relativamente moderna, ottocentesca, nasce quando la critica d'arte diventa «critica del visibile» ed è resa possibile dal formarsi di pubblici musei, dal più facile accesso alle collezioni, da una maggiore espansione del mercato dell'antico; dalla nascita dei «conoscitori» insomma.

Nel passato, per gli olandesi, per gli europei, Rembrandt ha coinciso con «rembrandtismo», cioè con l'idea di un dipingere «diverso», nuovo, e in questo senso non ci si preoccupava troppo di distinguere fra lui e la sua scuola: si era troppo occupati a distinguere la sua maniera (e quella dei suoi fedeli seguaci) dal resto. Quello che attirava, o respingeva, era quel nuovo modo di guardare la vita e la storia, di intendere il rapporto fra realtà e immaginazione, quel suo modo di dipingere sia il visibile che l'invisibile, cioè la realtà esteriore e quella interiore, quindi di esprimere i sentimenti e per vie così diverse da quelle codificate dalla teoria classicista dell'espressione degli affetti. Fu infatti subito citato come esempio canonico del pittore che lavora senza attenersi alle regole stabilite da artisti e amatori. Il che non gli impedì di raggiungere poco più che trentenne il pieno successo e una fama europea.

A voler sintetizzare quel «nuovo», nel quadro di una visione generale della pittura europea del secolo XVII, lo si potrebbe trovare in un dato di fondo: la sua fu la prima, decisa, totale deviazione dal modello italiano che aveva dominato l'Europa per tutto il Cinquecento e che ancora dominava incontrastato nelle molte tendenze classiciste del Seicento, senza dire che, tramite il caravaggismo, l'arte italiana era all'origine di rinnovamenti linguistici nazionali di grande portata in Spagna come in Francia, come nella stessa Olanda. Ma il mondo dell'arte italiana, sia quello del «secolo d'oro» sia quello a lui contemporaneo, è sostanzialmente lontano dal mondo di Rembrandt, dallo spirito più autentico della sua arte. Credo si possa affermare addirittura che gli è del tutto estraneo. Non volle mai fare quel viaggio di studio a Roma che era allora, per i nordici, quasi un passo d'obbligo; e questo gli fu, naturalmente, rimproverato. Era troppo occupato a dipingere, diceva, per andare in Italia. In realtà sapeva che non gli sarebbe servito affatto.

Ciò non vuol dire che l'arte italiana non la conoscesse e non l'apprezzasse. L'ammirazione per i nostri classici era un sentimento così radicato nella cultura artistica europea che era impossibile sottrarsi. Amò certamente Tiziano, del quale possedeva «un gran libro con tutte le opere incise», e trasse anche qualche spunto dai suoi dipinti: si atteggiò, per esempio, deliberatamente nella posa del suo bel ritratto (che si credeva allora raffigurasse Ludovico Ariosto) ora alla National Gallery di Londra, nell'autoritratto del 1640 anch'esso a Londra. Un dipinto che riecheggia indubbiamente anche il ritratto del Castiglione di Raffaello che del resto copio in un piccolo liberissimo disegno. Inevitabili riflessi delle inclinazioni culturali del tempo.

Attraverso il suo secondo maestro, Pieter Lastman, che era stato in Italia, conobbe ed assimilò la poesia dei paesaggi e la luce intima degli interni di Adamo Elsheimer, il «Pittore della Nazione Tedesca» che operò e morì a Roma, e fu quindi coinvolto, anche se indirettamente, dal caravaggismo; da quel caravaggismo almeno che iniettò il sentimento del vero nella favolosa immaginazione dell'artista di Francoforte. Ma resta il fatto, ed è un fatto essenziale, che questi riflessi, questi prestiti, questi richiami diretti e indiretti,

è come se si annullassero o meglio si metabolizzassero in una «diversa» energia spirituale incorporandosi in una pittura tutta nuova perché nata dall'aspirazione ad una realtà anch'essa nuova e diversa.

Il carattere della sua tecnica pittorica, definita dai contemporanei come «maniera ruvida», come «maniera non uniforme» o addirittura come «pasticciare», e la sua facoltà di penetrare i sentimenti, di andare al di là dell'apparenza delle cose, la sua sempre lodata «espressività», sono questi i due aspetti salienti che sempre ritornano a motivare i giudizi che, nel corso di quattro secoli, con il loro cambiare di segno, ora positivo ora negativo, e dando luogo a numerose sfumature di interpretazione, danno vita alle varie trasformazioni dell'immagine di Rembrandt.

Un alone di leggenda

E le diverse interpretazioni della sua personalità artistica si appoggiavano sempre a valutazioni dei fatti della sua vita e a tentativi di definire, attraverso questi, la sua elusiva personalità umana giungendo sempre a considerazioni di tipo moralistico o psicologico. Tanto che nacque ben presto l'immagine di un Rembrandt avido di denaro, socialmente disadatto, che non portò mai a maturazione, per il disordine della sua vita, il proprio indiscutibile talento. Immagine dalla quale derivò l'altra, di segno opposto: l'immagine romantica di un artista ribelle, condannato dall'ottusità borghese dei suoi concittadini a morir di fame «fra i fantasmi sublimi della sua pittura».

Questa ed altre immagini si sono dileguate: si è dissolta la nebbia del mito che le circondava alla luce della moderna critica della ricerca filologica che ha stabilito con maggiore esattezza i fatti della sua vita e della sua fortuna. Ma forse qualcosa di quelle immagini romantiche che si riferivano al dramma della sua esistenza riflesso nella drammaticità della sua pittura, è rimasto a lungo ad aleggiare intorno alla figura di Rembrandt che la storia, nei momenti di più intensa valutazione dei sentimenti, ha confuso di un alone di leggenda.

Ma che puntiamo oggi? In che modo ci avviciniamo alle sue opere noi moderni per intenderne il significato? Quel rovesciamento di un punto di vista molto diffuso messo in crisi dal gruppo di studiosi del «Rembrandt Research Project» è indubbiamente gravido di conseguenze, ma come ci avviciniamo al nuovo Rembrandt spogliato di quel che non gli appartiene?

Può aiutarci a rispondere a questi interrogativi la grande mostra di Berlino dedicata all'artista che rimarrà aperta fino al 10 novembre per passare poi ad Amsterdam dal 4 dicembre al 1° marzo e a Londra dal 26 marzo al 24 maggio del 1992. La prima grande mostra a lui dedicata dopo quella di Amsterdam del 1969. Più di venti anni sono passati e, come ho detto, l'immagine dell'artista e del suo lavoro è da allora sostanzialmente cambiata.

Nelle sale ristrutturare dell'«Altes Museum», dietro l'incantevole eleganza della facciata e della rotonda, pallido sogno borghese di classicismo costruito da Schinckel nel quarto decennio dell'Ottocento, sono raccolti 50 dipinti, 39 disegni e 39 incisioni di Rembrandt e 30 dipinti e una dozzina di disegni dei suoi seguaci. Il tutto corredato da un bellissimo catalogo edito da Leonardo-De Luca in due volumi e pubblicato anche in edizione italiana. E' da questo catalogo forse, più ancora che dalla scelta dei dipinti della mostra, che può venire la prima risposta ai nostri interrogativi; perché i vari saggi ivi inclusi dimostrano con molta chiarezza quale sia la via ritenuta oggi più idonea dagli studiosi di Rembrandt per avvicinarsi al più possibile alla realtà dell'artista, per intenderne il messaggio.

E mi accorgo subito che

Berlino - La certezza assoluta non ha luogo nella storia e tanto meno nella storia dell'arte che è una delle manifestazioni più profonde, in apparenza meno motivate e certamente più imprevedibili della vita dell'uomo. Ma che è, come ogni azione umana, storicamente condizionata e si rispecchia, sul filo del tempo, in una critica d'arte che è anch'essa, in egual misura, storicamente condizionata. E' così che l'immagine di un artista cambia nei secoli, negli anni.

E' il destino di ogni grande artista del passato, ma credo che pochi abbiano subito mutamenti di immagine così profondi come Rembrandt a cominciare dal tempo della sua vita sino alle revisioni e ai ripensamenti degli ultimi decenni che sono stati in verità notevoli. Conosciamo ora un Rembrandt diverso, più vero, si dice. Soprattutto più vero, o piuttosto, direi, un Rembrandt che soddisfa maggiormente le nostre moderne ansie per una verità scientificamente provata, anche se questo è un tipo di verità che trova nell'arte il campo meno adatto per esercitarsi.

L'esigenza è però in questo caso salutare perché le più recenti trasformazioni dell'immagine dell'artista riguardano soprattutto il corpus delle sue opere. Si pensi che all'inizio del secolo erano più di seicento le opere che gli si attribuivano (tante ne novera per esempio la monografia del Rosenberg dei *Klassiker der Kunst*, una delle monografie moderne a lui dedicate) mentre le recenti indagini del «Rembrandt Research Project» le hanno ridotte a circa duecentocinquanta.

La revisione del catalogo

Va ricordato che questa severa e indispensabile revisione del catalogo rembrandtiano iniziata nel 1967 e basata sul vaglio puntiglioso dei dati documentari su analitiche osservazioni tecnico-stilistiche (e anche tecnico-scientifiche, che lasciano sempre qualche sospetto se vogliono determinare esse stesse il giudizio attributivo) non è che l'ultima di una serie di tappe successive, dato che di quelle seicento opere moltissime ne erano già cadute, per merito di «conoscitori», già prima del «Rembrandt Research Project».

Ma va notato altresì che quel processo, mosso da principi giusti, anzi sacrosanti, se nei suoi più recenti risultati ha portato ad esclusioni sensazionali, che hanno «fatto notizia», come quella del bellissimo *Uomo dall'elmo d'oro* di Berlino (ma già il vecchio Bode dubitava giustamente della sua autografia) o dello straordinario *Cavaliere Polacco* della Frick Collection di New York (esclusione alla quale è difficile adattarsi), se l'avergli tolto cioè alcune di quelle opere che erano considerate fra i suoi capolavori ha portato a riflettere su Rembrandt più seriamente e in particolare sull'idea corrente della distanza qualitativa che lo divide dalla sua scuola, resta il fatto che la revisione del catalogo non è che un aspetto, certo il più concreto, della profonda e continua trasformazione di cui è stata oggetto nel corso dei secoli l'immagine rembrandtiana.

Una trasformazione continua. Perché Rembrandt ha sempre occupato anche nei momenti a lui più ostili, nei momenti cioè del ricorrente prevalere in Europa dei vari classicismi, un posto di grande peso nella cultura, vorrei dire nella coscienza dell'Occidente. Se scorriamo le alterne vicende della sua fortuna critica, a cominciare dai documenti in nostro possesso che testimoniano dei giudizi dei suoi contemporanei o se ci atteniamo a quanto possiamo dedurre dalle sue mondane vicende, dai rapporti con i committenti, dalla maggiore o minore richiesta delle sue opere, dalle interpretazioni date dalla sua inviluppata e non sempre chiara vita famigliare, per arrivare, traversando circa quattro secoli, sino ad oggi ci