Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 30 (1961)
Heft: 4: Omaggio al Prof. Dott. h.c. Arnoldo Marcelliano Zendralli

Artikel: Viaggio al rococò della Mesolcina
Autor: Luzzatto, G.L.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-24563

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

G. L. Luzzatto

Viaggio al rococò della Mesolcina

Dedico queste pagine al ricordo di A. M. Zendralli, che con raro discernimento, ha saputo realizzare una rivista locale, aperta alla cultura del mondo, di elevato valore e di carattere spiccato, nell'alimento inesauribile che viene dalla storia, dalla vita e dalla visione di alcune libere valli delle Alpi: e dall'amore dell'arte universale.

I miei ricordi personali di A. M. Zendralli risalgono agli anni 1936-37, quando ho sostato a Coira per alcuni giorni. Egli, che con piuttosto insolita delicatezza diceva allora di meravigliarsi della « generosità » con cui si regalavano gli scritti, manifestava nell'incontro ripetuto la cordialità grande, espressiva, subito riconoscendo per la via: e accompagnava alla sua vecchia casa, così inserita nella parte antica di Coira, con i libri nelle scansie, e l'impressione tanto viva della sua raccolta di opere donate dagli artisti: era allora il vero uomo giovanile, attivo, pratico, conciliante per tutti nelle sue iniziative locali, così perfettamente a posto nella sua dedizione all'angolo in cui viveva, vita comunale, vita delle valli, scuola e vecchia dimora.

Nel fervore della sua vera amicizia, della sua immediatezza pratica, energico, voleva incitare alla collaborazione a giornali svizzeri, offriva la sua mediazione per tante cose.

Se per l'arte, lo spirito suo si elevava al di là dei confini, la mentalità dell'uomo che aveva scelto il suo cerchio di azione si manifestava invece in un certo limite alla partecipazione alle sventure del mondo: non si occupava di nulla al di là delle apparenze e dei confini, con incomprensione, quindi, della politica internazionale: vedeva soltanto la Svizzera, parlava di « corporativismo », dimostrando di non avere guardato a fondo nella tragedia dei regimi autoritari.

Tutto questo non dico per sottolineare i rapporti personali, né per precisare la posizione dell'uomo; ma per spiegarmi, da lontano, quella felice immedesimazione alla vita di Coira, alla vita dei Grigioni, a un'attività serena e tanto feconda.

* * *

Il mondo del barocco e del rococò bavarese è proprio quello cui il prof. Zendralli dedicò tanti diligenti studi, indagando, nel complesso delle opere, gli strati della collaborazione dei maestri grigioni: onde naturalmente questo convivio sul senso estetico e storico del rococò bavarese si congiunge alla memoria del contributo operoso di lui.

So che non è possibile persuadere nessuno che si deve avere compassione per uno costretto a lasciare la montagna, nel mezzo dell'estate calda, perché ha preso l'impegno di partecipare a un convegno di critici d'arte.

Eppure non basta ripetere una frase vecchia, e resa frivola, come quella che giustamente dice che partire è un poco morire: è vero, ma ciò non dice abbastanza lo sforzo che si deve fare quando, per esprimere con intensità adeguata la realtà presente di un paesaggio, si ha voluto aderire con tutte le fibre, con tutti i pori, con tutto l'organismo e tutta l'anima, alla vita, all'aroma, al respiro dell'aria e della natura. Onde, per strapparsi subitamente

a questa stagione fredda, alla vicinanza della neve, dei flutti spumeggianti appena disciolti dai ghiacci, per aderire a un'altra atmosfera, bisogna veramente compiere un atto impossibile: uscire dalla propria pelle, secondo un'altra frase ed espressione tedesca. Anche se è ridicolo farsi commiserare: lo strappo della partenza dà una specie di costernazione e di sfacelo interno, di smarrimento e di malattia. Coloro che hanno il privilegio di ciò che è più riposante e più esaltante per la fantasia: l'immersione nelle nuvole che si soffermano e sciolgono pioggia musicale fra le vette delle montagne — se ne lamentano stupidamente: solo i bambini si divertono doppiamente, e l'eco ne rimane nel cuore: la bimba di cui si legge ad alta volce la lettera a un'amica, in cui ha parlato della « bella camera mit Lavabo » (non è abituata a che il catino sia nella sua camera da letto), e ha lodato il « feines Essen », i pasti di qualità, e il bimbo di sei anni che si è messo a giuocare a tombola con tanta serietà, dicendo con viva emozione: « Magari può vincere la Sonia, o, chissà, può vincere la Silvia », per poi estrarre, annunziare: « fungo » — « dodici — dodici palline ».

Tutto ciò riecheggia nostalgicamente più tardi, mentre la felicità e la pace erano date dall'assoluta unità della nuvola che faceva sparire gli abeti più vicini, e le acque della Moesa fra i pascoli.

Forse la sensibilità è stata acuita per questo: non avevo mai sentito la Mesolcina così verde, come questa volta nel discendere. Il castello di Mesocco mi è apparso per la prima volta tutto sommerso nel verde tenero della vegetazione, e le cascate stesse, e le roccie sembravano soltanto particolari, nell'emozione del verde lussureggiante dovunque, dilagante, che comprendeva in sé la chiesa bellissima di Soazza sulla sua altura, e le altre chiese e cappelle isolate, e i villaggi, e poi le torri di Grono e di San Vittore, mentre luci incantevoli e qualche lobo di nube colorata su alcune cime trasfiguravano la vista delle montagne, e infine anche il villaggio nella valle del Ticino, di fronte scendendo si rivelava per la prima volta illuminato, come in una gaia acquatinta dei vedutisti del tempo antico.

Dopo questo delizioso viaggio, nel trenino, la ferrovia veloce ha trasportato via lontano nel buio.

Soltanto quando l'operazione dolorosa si è compiuta, di « uscire dalla propria pelle », quando lo stordimento e l'esasperazione sono stati superati, si ha potuto godere il ritrovamento magico in mezzo a molti conoscenti, sulle poltrone del piccolo meraviglioso teatro di Cuvilliès, nell'antica residenza di Monaco, in quel trionfo di raffinatezza di decorazione rococò, dove si offriva ai convenuti un concerto di quartetto di Mozart: e critici americani e critici giapponesi si ritrovavano a questo convegno, così estremamente lontano, così estremamente diverso dalla solitudine isolata nelle nuvole, vicino alle nevi a San Bernardino.

Pierre Francastel, nella sua esposizione sui problemi posti dal rococò bavarese, ha giustamente negato che il rococò possa spiegarsi come uno sviluppo delle forme barocche.

Ciò può sembrare a qualcuno, paradossale. È evidente che uno scolaro che si pone a studiare volonterosamente la storia dell'arte, avrà l'impressione che barocco e rococò si confondano. Eppure nella sua essenza spirituale, il rococò è quasi più diverso dal barocco che lo stesso neoclassico — al quale, malgrado il contrasto, il barocco passa qualchevolta immediatamente, attraverso l'ammirazione comune per la scuola bolognese dei Carracci e di Guido Reni — si veda David stesso. Il barocco rimbalza nell'Ottocento, per esempio in Rodin continuatore del Bernini e anche in Kokoschka per esempio, o negli stessi eccessi delle figure delle slitte e dei cocchi del re di Baviera, e in un permanente gusto popolare nelle chiese cattoliche.

Invece il rococò rimane una trasfigurazione sorridente, di sogno, di teatro, rimasta isolata in un breve momento di mite illusione indulgente e conciliante del Settecento: per questo, e non per altre ragioni interne, è rimasto tanto incomprensibile all'Ottocento. È veramente un mondo chiuso. E se nel barocco si possono apprezzare molte manifestazioni espressive malgrado i difetti, il rococò si può amare soltanto nella sua qualità: più di ogni altro stile, esige la delicatezza, la perfezione della riuscita.

Il rococò è apparso quindi vittorioso in tante provincie meno dominate dalla tradizione: a Lecce e a Mondovì, e perfino nelle sinagoghe di Provenza e in quella di Scandiano, e quindi negli splendori della Baviera.

Nessuno può negare che l'insegnamento sia partito da Parigi. Eppure la fioritura si è avuta altrove: e qui è necessario notare che la pretesa di spiegare una fioritura meravigliosa in tanta parte d'Europa con il solo stato d'animo di una corte desiderosa di divertirsi dopo la morte di Luigi XIV, è una caricatura dell'incomprensione storica.

La verità è che non si può capire il rococò senza porre al centro dell'interpretazione, la dominazione del teatro: di quel teatro che ha avuto la sua culla a Vienna e a Venezia, e che si riassume in un nome, in un poeta di genio: il Metastasio.

Infatti, la musica stessa, che per la sua propria evoluzione, si trovava in uno stadio speciale, raramente può ridursi al carattere di uno stile e di un'epoca: Mozart e anche Haydn, oltrepassano di troppo il secolo, e soltanto in alcuni aspetti minori e esteriori vi appartengono.

Invece proprio il testo poetico del melodramma, quello che ha nel Metastasio il genio inventore prodigioso, la vena spontanea e la coscienza piena della sua arte, dà la chiave, dà l'essenza del rococò. Continuare a sorridere e a beffarsi delle rime, delle arie del Metastasio, e pretendere di capire e volere amare il rococò figurativo, è una curiosa contraddizione.

Apostolo Zeno diede suo malgrado la forma di questo teatro, che Metastasio creò nella freschezza vitale della sua poesia autentica, che il Bertati congegnò nel modo più felice per l'azione e per efficacia dell'opera.

Tutti, anche coloro che più riconoscono il valore d'arte religiosa al rococò, non possono non parlare a un certo momento di «teatro»; ma non è il teatro in senso peggiorativo, in senso di finzione falsa e bugiarda — è

quel teatro dei nobili e del popolo, che trasfigurava in grazia leggera, in giuoco irridescente, tutti i sentimenti della vita, quelli sacri e quelli profani, in una attitudine speciale di travestimento, che non voleva dire inganno. Questo teatro è stato anche il terreno per l'arte del Gozzi e del Goldoni. Metastasio ha tentato di spiegarlo, difendendo la logica della trasposizione nel canto, dei sentimenti delicati, e anche tragici.

Certo, si capisce che sia più facile amare Watteau e Tiepolo ed essere affascinati dallo splendore luminoso delle creazioni di Cuvaillès e di Zimmermann, che riuscire a rivivere le strofette del Metastasio. Eppure la vera chiave dell'essenza del rococò è lì: fino a che non si sarà riusciti a rivalutare il Metastasio — di cui Romain Rolland sentiva la musicalità profonda — non si riuscirà a capire, dal di dentro, un'arte sinceramente religiosa pur nella sua profusione di decorazione e di figurazioni come quella di Zimmermann. Anche ammiratori ricadono in un rifiuto sdegnoso, scandalizzato: non è più una chiesa, non è più un convento, non è più una biblioteca. Eppure la luminosa indulgenza del rococò sentiva e creava così la veste meravigliosa per quello che era sentito un tempio e una casa di studi, di raccoglimento, di meditazione. Il « teatro » non contraddice, in questo stato d'animo a chiesa e a ritiro. Si vuole così l'espansione di un riso divino, benigno e caritatevole.

Proprio Metastasio — si rilegga la lista delle sottoscrizioni delle sue opere complete, in tutta Europa — realizza quello stato d'animo che congiunge le nazioni, e che permette la genesi, nel Connubio di contributi diversi, di creazioni come quelle, incantevoli, del rococò bavarese: nel teatro della residenza di Monaco, nelle squisitezze di Amalienburg, nell'esplosione stupenda della chiesa a Wies e nella grandiosità sfolgorante di Ottobeuren. Ci si provi a sentire la levità, il balsamo della vita, delle ferite, delle angoscie tramutate in canto dal Metastasio, e ci si troverà al vero centro di questo mondo, nell'intimità segreta della concezione di questi artisti.

Perché, chiedeva qualcuno, all'assemblea dell'associazione internazionale dei critici d'arte, nessuno ha pensato di parlare di Dürer, e si è insistito soltanto sul rococò, e questo si è proposto come unico tema di discussione? Probabilmente proprio perché, nella vicinanza delle atrocità mostruose, del furore, nulla si poteva proporre di meglio che questo supremo tentativo di trasfigurare la vita in teatro musicale, in grazia sorridente, in indulgenza infinita, in levità di danza, di mimica eletta, di benevolenza.

* * *

Come parlare, in poche parole, della chiesa di Wies? Essa non esiste all'esterno, si può dire, non ha che un tetto che la copre. Di dentro, è un fiore meraviglioso che si è aperto al massimo, bevendo luce, è uno sboccio simultaneo di fiore. L'architetto Zimmermann ha firmato la sua opera, a grandi caratteri, come non si usa negli edifici: tanto doveva sentire gioiosamente l'unità del suo dono.

La firma dell'Autore si congiunge al triplice organo, con quelle due parti staccate in avanti.

Tutte le statue sono create per finire nei loro attributi, negli oggetti che reggono, simboli, bastoni, croci, lancie: nulla finisce, tutto fluisce, tutto si protende, tutto si comunica in esteriorità spontanea; e se la pittura è anche qui fatalmente inferiore a architettura, plastica e decorazione, tuttavia quella grande porta dipinta in alto riesce a diventare l'ultima parola della grande invenzione allegorica: mentre la costruzione armoniosa va a finire nel teatro, nello scenario dell'altare maggiore — la parola teatro è stata usata dallo stesso Lamm, che tanto si immedesima nella passione religiosa del costruttore.

Dopo aver veduto il capolavoro originale di Wies, così delicatamente posto fra i prati in un sito propizio, in un paesaggio ondulato davanti ai monti, sembra di non poter più godere nulla di simile; e invece si è poi presi dalla magnificenza di Ottobeuren. Non si sa da dove cominciare per analizzare quella concordanza di tutti gli elementi: balconate sono dipinte anche nell'interno di tutti gli affreschi che continuano l'architettura, e finti balconi sono anche nelle cappelle laterali, e balconcini sono legati a organi laterali, lo slancio, va alla ricchezza di scultura, spuma di plastica, e una continuazione ininterrotta dei confessionali e di pulpito va a tutte le forme. C'è il balconcino con scorcio finto di corridoio e finto panno rosso, che sono del tutto, teatro, e vi è il balconcino vero su vuoto al lato del coro.

Le finzioni fantastiche sono date in ascensioni ricurve: pilastri e obelischi. Tutto finisce veramente in fiorescenze staccate, lanciate per aria, e la moltiplicazione di questo è sulle arcate della navata principale. Sempre le cornici sono migliori della pittura stessa; ma in confronto alla profusione drammatica c'è sempre la quiete: così in quell'inizio dell'arco a tutto tondo delle prime due porte a destra e a sinistra, sormontato dal balcone o palco: e poi l'organo è dato in aspetto di quiete. L'oro è anche negli stalli, i ceri vengono a far parte della creazione, il pulpito è come un palco reale in teatro.

Panni azzurri scolpiti sono dati sopra le quattro statue al centro della chiesa, tipico è lo staccare dello scudo in oro sopra la statua, ed una vera pelliccia è creata nella statua di San Giovanni Battista.

In tutto questo non è teatralità di cattiva lega, è entusiasmo che aspira al rapimento musicale.

Sopra il balconcino verso il vuoto sottile che è creato al lato del coro, è chiusura di una finissima rete, che ricorda una gondola; e quattro balconcini, quattro piccole loggie sono costruite ancora all'altar maggiore: e con l'organo è anche realizzata l'ascensione del legno che si torce.

La profusione incredibile si trova ancora nei corridoi bassi, negli armadi, nel lusso che è in tutti gli angoli del convento attiguo, e nel cortile con il suo portale, e nella cappella, ancora complicata, che si trova fuori della chiesa, dietro all'altar maggiore.

Un'inaudita realizzazione di simultaneità nel movimento, di confluente festa coreografica, è stata data in questa sovrumana ricchezza creativa dal grande Johann Michael Fischer figlio.

* * *

Per la verità, c'era a Monaco un altro tema, sul quale però si è dichiarato fin dal principio che non si apriva la discussione, mentre sarebbe stato il terreno più naturale per un dibattito fra i critici d'arte di tutto il mondo: quello del « cavaliere azzurro ». Se la discussione fosse stata aperta, e se vi fossero stati critici sinceri, si sarebbe veduta una disputa per la valutazione internazionale, e per il criterio di valutazione di un grande artista originale, che non è certo conosciuto e riconosciuto in modo uguale in tutto il mondo: Franz Marc. « Il cavaliere azzurro » è il titolo di una rivista, e il nome, si dice, è stato gradito insieme a Fran Marc e a Kandinsky; ma in realtà — basta pensare al titolo « la torre dei cavalli azzurri » che si trova a Berlino — la denominazione vale per la personalità, per la fantasia, per la realizzazione di un grande pittore solo: Franz Marc. Ed a Monaco può risaltare la sua evoluzione, la sua tematica, la sua espressione.

Si vedono infatti nella galleria cittadina attuale alcuni quadri giovanili, antecedenti allo stile nuovo e noto del pittore, ma che pure palesano l'intrinseca natura della sua vocazione: è il ritratto del padre e della madre, del 1901. Nel ritratto della madre, il colore è incerto, ma vivo pittoricamente il bianco del libro; nel ritratto del padre è un delicato sfondo intonato, mentre lo studio della fisionomia individuale è semplice e serio.

Nel quadretto « Senner » del 1902 è quasi lo stile di Josef Israels: un quadretto di interno con la finestrella e con lembo rosso. Ottocentesco è anche l'« Hirtenknabe », fanciullo veduto sul verde del pascolo, mentre modesto è « Staffelalm », con un vivo bianco alla casetta, la finestra aperta, la veduta delle pecore. « La caccia del leone » da Delacroix, è una trasposizione in forte bruno e nero, creazione geniale in unità di stile, di potente semplificazione.

Da questi quadri si viene alla seconda tappa, toccante: « Rehe in der Dämmerung », del 1909, è un quadro quasi monocromo, con gialli vivissimi d'erba, molto notevole per l'interpretazione essenziale del motivo di animale, sentito interiormente. Dello stesso anno è il quadro che si trova ora alla « Neue Sammlung », che non si può dimenticare, estremamente toccante nella sua delicatezza, non sostenuta da un nuovo linguaggio, « Zwei Rehe im Schilf », « due caprioli fra le canne ». Anche questo quadro si vede poco riprodotto, e deve essere studiato a Monaco: è modesto e timido, ma luminoso tuttavia: e al di fuori dello stile ritmico coerente, si sente ancora in sé la grazia di quel movimento libero degli animali ammirati, con quel muso in basso, e le sottili foglie di canna in avanti.

È invece nella collezione speciale ancora un quadro di « cavalli al pascolo » del 1910, che ha il ritmo dei cavalli, senza il colore semplificato; e « l'alberello di quercia » squisito, con il prato e il cielo: anche l'albero occupa protagonista tutto il quadro, come altrove gli animali: e proprio questi dipinti di un primo periodo esitante dimostrano bene la vera ispirazione genuina dell'artista: onde si può meglio seguirlo poi, in « cavallo rosso e azzurro », intensa realizzazione, come tutta a cristalli, e nel verde molto espressivo di scimmietta accanto all'uomo, o nel forte colore dei corpi in movimento tutto legato, di « mucche »: e infine nella creazione più possente e vitale, il grande « nudo con gatto » dove è balzato alla vita quello stupendo gattino giallo, tenuto da una grossa mano rossa, accanto ai capelli a massa di donna, che agiscono su verde d'ombra di volto, di fronte, mentre una colorazione vivissima grandiosa è nella plastica visione tutt'intorno: qui la vita calda si sprigiona, il gatto alla ciottola con il corpo nudo, in un capolavoro che appare riuscito come per uno scoppio di vigore, che infrange ogni involucro, ogni guscio.

Schizzo con effetto di movimento momentaneo è « il cane che corre »; ma poi vediamo quel bellissimo movimento agile dei « caprioli rossi », insieme con le nuvole bianche sparse, in una nuova fusione di natura elementare semplificata, vitalità monumentale degli animali sulla loro Terra, nel loro mondo.

* * *

Al polo opposto della genialità pittorica ritmica di Franz Marc, si deve rendere omaggio a un pittore di vignetta e di anneddoto, al pittore ottocentesco deriso, schernito, sconfitto dal trionfo della pittura consapevole di essere linguaggio di colore sopra una superficie: è questo il pittore Waldmüller: è la vita vera, non veduta con occhi di colorista, ma con gli occhi della gente semplice che non pensa all'arte: è la vita toccante della immagine non pittorica, ma impressionante e commovente: Abendlandschaft mit heimkehrenden Ziegen », le capre illuminate, quel ruscello profondo, e il brillare straordinario di pezzo di sole che sta scomparendo in cortina di nube, un colore rosso e poi oro e celeste del cielo di occidente: anche tutta la schiera di capre brune con il pastorello, illuminate ancora dal fondo, fanno dimenticare lo scorcio in cui sono, talmente comunicano nuovamente l'emozione di tutti, la presenza delle cose, l'oro e il trotto degli animali.

È, come dice Worringer, Marsia vinto da Apollo, è la pittura che i critici contemporanei non prendono più sul serio, non discutono neanche più: ed ha dato, all'ultimo, una scossa estrema, talmente è toccante nella sua sincerità, accanto alla sincerità della visione originale di Franz Marc.

* * *

Il ritorno in Mesolcina dal lungo viaggio ha ridato l'emozione di quei prati fioriti che comprendevano in sé il largo torrente, e i castagni, le felci e le acacie, le casupole grigie, i ruscelli, tutta una natura che si poteva approfondire nell'espressione dell'ora e della stagione. Quindi la sosta a Mesocco ha potuto persuadere che il solo godimento vero e pieno è nella passeggiata lenta, a piedi, per conoscere meglio, da tutte le parti, in tutti i suoi aspetti, dall'alto e da ponente e da levante, e da sotto, la rocca antica, il castello distrutto dal popolo insorto.

Verrà pure un giorno, in cui, passata la reazione di allontanamento dal pittoresco romantico, un paesaggio così eccezionale, ideale per un certo aspetto del mondo, sarà apprezzato infinitamente: il castello che chiude la valle, con le cascate verticali che si spezzano e si frantumano e mandano veli bianchi nell'aria. La sensibilità rientra in se stessa, ritrova se stessa, raggiunge la pienezza di possessione. I fioretti azzurri risplendono nel verde chiaro, i cespugli rovesciano a picco le loro ombre sul pendio verde luminoso, i castagni grossi antichissimi, duplici, triplici, mandano sul prato rasato ombre meravigliose: e qui, a Soazza, nella cappella davanti alla scalinata della chiesa, in ornamenti delicati che si congiungono alla natura raggiante e all'edificio divenuto un sol tutto col monte, si ritrova, persuasivo, il rococò più squisito.

Mesocco, luglio 1961