

EL GRECO IN ITALIA

METAMORFOSI DI UN GENIO

CONCEPT MOSTRA



Il perché di una mostra su El Greco e l'Italia

Dell'attività di Dominikos Theotocopoulos – che sarà detto il Greco – nel corso del decennio trascorso in Italia (1567-1576), un catalogo credibile è ormai stato definito, dove solo intorno a qualche numero può sussistere motivo di perplessità e di ulteriore dibattito. Il gran polverone, infatti, sollevato intorno agli anni Quaranta e Cinquanta dall'immissione sul mercato antiquario, con il supporto spregiudicato di peripezie prezzolate, di un coacervo di modestissime tavole prodotte in gran parte da botteghe artigianali operose in Creta, nelle isole adriatiche, in Dalmazia e nei Balcani, si è ormai dissolto, e le certezze di un panorama stilistico omogeneo nelle sue cadenze coerenti, incrementate da qualche solida acquisizione recentissima, si stagliano con autorità indiscutibile.

La disponibilità, pertanto, di un catalogo finalmente plausibile ha consentito di riconoscere le tappe sostanziali di un percorso che ad una matrice bizantina tardo-comnena di connotazione cretese verrà sovrapponendo, attraverso l'uso di stampe realizzate da incisori non solo italiani della prima metà del Cinquecento, stilemi della cultura figurativa manieristica occidentale, per trasfigurarsi poi nell'unicum di un evento linguistico e formale incomparabile, attraverso l'esperienza diretta di Tiziano (ma di Tintoretto ancora, dello Schiavone e del Bassano) in Venezia di Correggio e Parmigianino in Emilia e, poi, soprattutto sul piano compositivo, grazie alla lezione michelangiolesca e romana (gli Zuccari, il Sermoneta, il Muziano). E tutto ciò, inoltre, alla luce di una educazione archeologica, letteraria ma pur anche estetico-filosofica raffinata che, in effetti, si manifesta in scelte tematiche e iconografiche abbastanza eccentriche, ma di cui si sono potute ipotizzare le fonti nell'ambito di circoli intellettuali attivi a Venezia e a Roma negli anni degli indugi del pittore in quelle città, e sull'evidenza dell'inventario della biblioteca toledana del maestro, nella quale erano confluiti, costituendone, anzi, il nerbo, libri acquistati, letti e postillati magari, in Italia.

Tuttavia un simile percorso, indubbiamente impeccabile sul piano della "vie des formes", appare in qualche guisa come sospeso, poiché s'aggancia ad una documentazione archivistica (ci riferiamo sempre, ovviamente alla fase italiana) talmente parsimoniosa da provarsi quasi inconsistente; e, se è pur vero che l'ultimo, e inappellabile, documento è costituito dal testo che è, per l'appunto, l'opera d'arte, non possiamo non nascondere l'inquietudine di un disagio sottile ma intrigante.

Chi era, insomma, Dominikos Theotocopoulos? Se la realtà dell'uomo si rende, peggio che sfuggente, inafferrabile, anche i contesti entro i quali le opere furono realizzate, sfumano in una nebbia disorientante. Ad esempio.

Quando si accentuino poche figure accertate di cui diremo subito (il Cardinal Alessandro Farnese, il suo segretario Fulvio Orsini, Giulio Clovio che, per conto di Tiziano, lo raccomandò al primo), qual è la committenza, quale la clientela delle opere prodotte nel corso del decennio italiano?

Dove, e prescindendo dalla parentesi farnesiana, a Venezia e nell'Urbe Dominikos s'era fisicamente insediato; dove aveva dislocato l'atelier in cui dipingeva i propri quadri?

A riscontro di siffatti interrogativi disponiamo - sulla latitudine, si ripete, di un decennio - di un parsimoniosissimo manipolo di carte d'archivio che son per giunta di tal laconicità da obbligarci a congetturare ampliamenti indiziari del loro mero significato letterale. Se un documento toledano ci assicura ch'era nato a Candia (oggi Iraklion) nel 1541, apprendiamo che nel 1563 e nel 1566 già opera. in quella città con la qualifica professionale di "maistro" e di "sgourafos", ma non sappiamo se, alla pratica tradizionale bizantina di pittore di icone, accompagnasse, come altri artisti veneto-cretesi suoi contemporanei (Giorgio Klontzas, Michele Damaskinos e altri), sperimentazioni, esercizi di "maniera occidentale" o se, dei due modi, tentasse già una contaminazione, utilizzando, come si è detto, incisioni. Il 26 dicembre 1566, il Theotocopoulos, sempre in Candia, mette all'asta un dipinto di "Passione", forse per realizzare la liquidità di denaro necessaria a compiere il trasferimento nella Capitale (Creta, non va dimenticato, appartiene allo "stato-da-mar" della Repubblica serenissima, e Dominikos è, dunque, cittadino veneto): dove, però, lo incontriamo solo il 18 agosto 1568, intento a trafficar disegni. Nell'autunno del 1570, il pittore è a Roma dove si è già fatto conoscere come ritrattista, ma ignoriamo presso chi fosse stabilito: doveva, comunque,

aver conosciuto, riscuotendone la stima, il miniatore croato Giulio Clovio, allora al servizio dei Farnese, che, in effetti, designandolo allievo di Tiziano, lo raccomanda, con lettera del 16 novembre 1570, al "gran cardinale" che lo accoglie e inserisce nel suo prestigioso circolo.

Poi, accade qualcosa di inatteso: una lettera, insieme indignata e angosciata del pittore ad Alessandro Farnese del 6 luglio 1572 ci lascia intendere ch'era stato licenziato dal suo protettore, che - apprendiamo il successivo 18 luglio - rifiutava seccamente le recriminazioni del pittore: il quale, messo alla porta, evidentemente per poter continuare a lavorare, il successivo 18 settembre, s'iscrive alla corporazione di mestiere come miniatore. Ed è, quindi, il silenzio che durerà sino al momento in cui, nel 1577, è per certo ormai insediato in Spagna: suppergiù, quattro anni di vuoto che impongono la domanda, su cui s'arrovellano gli studiosi, se Dominikos li abbia trascorsi a Roma o sia rientrato a Venezia per raggiungere la nuova meta partendo dalle Lagune. Ma, nell'un caso e nell'altro, presso chi riparando se, nell'Urbe, era invisito ad una delle famiglie più potenti e se, a Venezia, non entrerà mai a far parte della Comunità dei Greci? Ch'erano di fede ortodossa e lui, pur di famiglia ortodossa, aveva deciso di professare (e anche questo è un problema: come, quando, perché) quella cattolica. S'è anche supposto, non senza comprensibili motivi, che risalendo la penisola avesse potuto transitare per Parma, città natale di due artisti - Correggio e Parmigianino - che nell'edizione delle Vite di Vasari da lui posseduta e fortunatamente giunta fino a noi, dichiara di ammirare sommamente.

Questi i dati certi e gli interrogativi in merito alla presenza del maestro in Italia. Già da prima la sognò, sentendo evidentemente il bisogno di trasferirsi per diventare pittore autentico: le tante citazione da stampe prodotte nella penisola individuate fin dai suoi lavori cretesi, attestano tale potente tensione. Ma una volta approdatovi fisicamente, e non solo tramite la fantasia alimentata dalle poche cose visibili nell'isola, qui seppe trasformarsi da iconografo ortodosso in uno dei più innovativi artisti d'Europa, che attraversò fasi sempre sorprendenti e che fu guardato come un punto di riferimento inalienabile da tanti protagonisti della pittura "moderna", a partire da Cézanne. Nell'occasione del quarto centenario della morte del pittore, e a coronamento e sintesi delle iniziative che lo hanno celebrato, scandire le tappe di tale iter artistico e spirituale - evidenziando l'impatto folgorante che su lui ebbero contesti, incontri, visioni, scoperte, frustrazioni e illusioni - è lo scopo della mostra. Una esposizione cioè quale mai sinora era stata dedicata agli anni cruciali della trasformazione di un pittore capace di trasformare l'esperienza delle tarde derive della cultura figurativa orientale di Bisanzio in un evento visivo rivoluzionario per le sorti della cultura figurativa del rinascimento italiano e che si propone l'intento di coniugare il massimo rigore scientifico con il racconto appassionante di una vicenda che, come poche nella storia dell'arte occidentale, testimonia le metamorfosi di un genio senza eguali.