

Il realismo melanconico di Daniele Crespi

Pubblicato: Venerdì 9 Giugno 2006

Finalmente.

Finalmente una mostra sulle opere di Daniele Crespi anche qui a Busto.

Quasi a voler chiudere un ciclo espositivo che da qualche anno vede, Tanzio da Varallo, Serodine, il Cairo e sulla scena milanese la triade Procaccini Cerano Morazzone e le tensioni etico religiose seicentesche ispirate dalla vita e dalla predicazione di un Carlo Borromeo e successivamente dal cugino Federico Borromeo.

 La soddisfazione per la mostra non è tanto dovuta ad un aspetto di natura campanilistica, legato al fatto di una presunta nascita in città dell'illustre pittore, affermazione, oggi, sempre più incerta, piuttosto dalla possibilità di vedere una continuità pittorica, tra le cinque opere presenti in Basilica San Giovanni e altri suoi lavori provenienti da musei italiani e stranieri, alcuni dei quali di notevole fattura pittorica.

Superato però il momentaneo appagamento l'approfondita visione della locale iniziativa mostra il fiato corto e alcune deficienze dovute in parte alla fretta delle ricerche, (pochissime e quasi inesistenti le note a suffragio delle possibili nuove attribuzioni), a un catalogo piuttosto lacunoso (una biografia poco attenta alla complessità e all'autorevolezza di fonti fondamentali relative al seicento lombardo, con testi di alcuni autori che vengono puntualmente evitati ed altri ignorati, poco scientifica e piuttosto auto referenziale), al poco confacente allestimento (quel viola di fondo che spesso gioca un ruolo di disturbo e altera la lettura delle opere esposte, in particolar modo quelle di medio o piccola dimensione), al percorso posto in modo così poco cronologico (tele milanesi, coeve a quelle genovesi e ai lavori ad affresco delle certose di Pavia e Garegnano).

Problemi apparentemente per specialisti ma importantissimi in un contesto così significativo come poteva essere la prima grande retrospettiva di un autore che in dodici, tredici anni, della sua breve vita ha saputo innovare e segnare la pittura lombarda e internazionale.

Naturalmente i perché di questa dimensione innovativa non sono rintracciabili nei vari testi in catalogo, anzi, dai testi emerge soltanto un pittore alla ricerca di una sua linea, alla ricerca di stili confacenti, capace di mutare, nel breve volgere del suo decennio di lavoro, diversi stili, combattuto tra l'enfasi ceranesca e procacciana e un più equilibrato colorismo di stampo morazziano.

 Perché allora la storiografia lo colloca insieme ai tre pittori borromaici, Daniele è più giovane di almeno vent'anni? Cosa lo apparenta, pittoricamente, ai più anziani compagni di viaggio?

Anche qui, la mostra non da alcuna risposta, tanto meno i testi offrono argomentazioni nuove rispetto alle tesi longhiane e testoriane o all'ultima grande "fatica" della Neilson.

Perché allora definirlo grande e rimarcarlo persino nel manifesto che annuncia la mostra?

La grandezza non è solo una dimensione è un dato oggettivo di riconoscenza se il soggetto ha fatto azioni e vita da essere da altri celebrato. E qui lo si sta facendo. Non foss'altro per la Mostra, le opere che definiscono ragioni e circostanze di una riconoscibilità.

In verità, l'ossessione a cercare una più definita collocazione al pittore è più del curatore, che di fronte anche ai più recenti studi non ha il coraggio di assumere una ben definita posizione e da lì togliere ciò che non sta a monte di possibili interpretazioni e supposizioni e aggiungere solo quanto è realmente crespiano.

 Alcune attribuzioni poi, così poco documentate ci appaiono piuttosto lontane dalle modalità operative ed espressive di Daniele. Pensiamo al "Bacio di Giuda" a lui attribuito per via dei toni morbidi di stampo morazziano e alle tumefazioni ceranesche dei volti; o a quell'"Adorazione dei Magi" del Castello di Masnago così concitata nell'impostazione e pertanto lontana dalle calcolate composizioni di Daniele.

Daniele Crespi opera in Milano e anche fuori Lombardia, il suo lavoro, i suoi racconti pittorici, anche quando sono, come agli inizi, nella scia dei tre grandi maestri mostrano alcuni aspetti più realistici e decisamente più fisionomici, hanno una dimensione e una visione meno pietistica e visionaria, tanto meno il tono trionfalistico, descrivono con accuratezza l'intimità dei personaggi e nel sapiente gioco delle luci e dei colori ricercano una dimensione più realistica che risponde ad esigenze retiniche, non dottrinali. La cupezza di alcune tele serve poi a mostrare il primo piano dei volti, la rudezza

delle carni e la meticolosità con cui l'autore sa trattare l'anatomia.

"La morte di San Paolo eremita" del 1619/21, tra i suoi primi lavori datati, mostra già tutto questo grande bagaglio pittorico. In questa opera i ricordi iconografici con il Cerano, rintracciabili nel movimento e nell'atteggiamento repentino degli angeli hanno ben poco da condividere con le tele dei "pestanti". La morte è sublimata dallo spirito portato in cielo, non c'è morbosa attenzione al senso di finitezza umana, c'è solo la constatazione della fine di una vita. E il pittore ha solo 19, forse 20 anni.

Ben poco è rimasto della teatralità e gestualità o del viluppo dei corpi in scorci manieristi. Non c'è più niente di luttuoso, non c'è dilemma tra salvezza e perdizione; la sua riflessione non condanna, non si fa giudizio, si limita ad ammonire.

Questo è il Crespi. E lo è già a partire dal 1619/21.

Un pittore che nei suoi racconti sa andare oltre il racconto stesso, oltre il momento, oltre l'avvenimento casuale, oltre il pretesto pittorico.

Poco importa allora se ha saputo con sensibilità e pazienza filtrare la cultura lombarda e riorganizzare la sua pittura a partire da un certo naturalismo gaudenziano, poco importa se nel cogliere certe dinamiche emiliane ha ripreso dal Correggio o a un Lanfranco l'abilità delle visioni a scorcio e la luminosità delle coloriture o se apparentemente transitato attorno ad accadimenti liguri ha saputo attingere al momentaneo passaggio di un Rubens o di un Van Dick.

Il nostro autore è così pienamente consapevole delle sue capacità e conoscenze da elaborare una sua sintesi pittorica in grado di ribaltare il senso trascendente della religiosità in una più visibile immanenza dove il racconto storico si fa struggente umanità e dove la particolarità della narrazione dona agli oggetti, ai particolari, un senso di verità e di veridicità analogo a certe composizioni caravaggesche.

Cosa non sono lavori come la "Stigmatizzazione di San Francesco d'Assisi" in San Giovanni Evangelista in Galbiate, o la "Deposizione di Cristo" di Budapest, Szépművészeti Múzeum o "La Pietà" di Madrid, Museo del Prado, o il "San Carlo Borromeo penitente" di Santa Maria della Passione in Milano, o "Adorazione dei pastori" del Castello Sforzesco a Milano, per citarne solo alcuni, per altro presenti in mostra, se non la dimostrazione tangibile di questa grande maturità raggiunta in poco più di un decennio di attività pittorica, se non la capacità della pittura di indicare con le sue stesse mani una nuova via.

Una maturità in grado di superare il contrasto dei gesti concitati e dentro la scarna rappresentazioni della fine, appena animata dalla ritualità di espressioni contenute nell'intensità del dolore che tutto avvolge, capace di imprimere, su ogni cosa, quel senso di ricomposizione del tempo, quella dimensione della lontananza, quella malinconia di un tempo remoto e sospeso che nel trascenderci ricompon e ridona alla vita una equilibrata misura di classicità. Ci si può solo commuovere di fronte a tanta sapienza pittorica e compositiva.

Una pittura che si muove nel senso della classicità e che fa memoria, nel rigore delle composizioni di certe Madonne michelangiolesche o raffaellesche, dove nel calcolato portare tutto sul primo piano, nell'abilità di saper far inclinare leggermente i corpi o le teste o gli arti sui tronchi di alcuni personaggi raffigurati si annulla la centralità rinascimentale delle composizioni per costruire, per linee parallele i piani di profondità e dare all'insieme un senso di non staticità, il senso di una precisa dimensione di temporalità. Nelle tele di Daniele Crespi realtà e storia sono un tutt'uno, vanno vissuti, non servono le invenzioni, le finzioni. Sono semplicemente fatti.

Le immagini nelle tele stanno le une accanto alle altre, nella loro quotidiana gestualità così che il senso del divino non necessita d'essere idealizzato, c'è, è nelle cose; nella sapiente armonia delle composizioni, nei toni a volte luminosi a volte cupi dei colori, nella semplicità dei gesti

Qui è la grandezza di un "grande pittore del seicento lombardo". Senza il bisogno di rimarcarlo nel manifesto che lo celebra. Senza la presunzione di indicarlo per via di supposti inediti.

Non si crea dibattito e cultura su supposizioni o presunti contatti dell'autore con altri pittori, o per via di qualche analogia nei toni, c'è la pittura ad indicare le percorrenze, le possibili influenze, i segni pittorici innovativi, e poi c'è la sua la storia umana a documentarla.

Bisogna allora sapere indicare con forza le linee innovative che attraverso Daniele passano anche alla grande tradizione spagnola, perché parlare di Velasquez, Ribera o del Murillo, certamente non solo per i loro probabili passaggi milanesi o per via della dominazione spagnola. Ci sono segni pittorici comuni eppure diverse sono le età.

Per questi motivi è necessario puntualizzare, distinguere, perché solo così si caratterizzano le scuole, perché solo così si mettono alcuni punti fermi ad una storia pittorica che pur nella brevità del suo cammino, ha mostrato e continua a indicare, dentro un certo naturalismo e ad un preciso particolarismo una tradizione definita da molta letteratura un realismo di natura classica e che nella storiografia artistica è stato e continua anche oggi ad essere indicato come linea lombarda.

[Redazione VareseNews](#)

redazione@varesenews.it