

ALBERTO PASINI



LA SUA VITA: AFFETTI, LUCE, COLORE

Il 3 settembre 1826, Alberto Panini nacque a Busseto da Giuseppe, ivi Commissionario di Distretto, e da Adelaide Crotti Balestra. Venne quinto dopo due bimbe e due bimbi. A due anni perse il giovane padre, morto improvvisamente e venne portato a Parma poiché alla madre non era rimasto altro che ritirarsi con i figli nella città d'origine, sotto la protezione della propria famiglia e dello zio, Antonio Pasini, emerito pittore e collaboratore di Bodoni.

Affermando la propria vocazione, Pasini diciassettenne, si iscrisse all'Accademia Parmense di Belle Arti; scelse la sezione di Paesaggio. inserita in Scenografia e. nel 1848, quella di Disegno. Scelte quanta mai consone alla propria indole. Gli studi, anche se non conclusi, influenzarono la sua formazione artistica e gli fornirono strumenti, che risulteranno determinanti per la sua peculiare impostazione pittorica e per la stesura grafica. Fra i tanti giudizi in merito, ricordiamo quelli espressi dal critico francese E. Bergérat: “...*la précision de dessin achevée n'est qu'à lui et, seul, il a le secret de ces architectures féeriques...*” e dell'italiano P. Bucarelli che gli riconosceva, alla voce A.P. dell'enciclopedia Treccani: “*La efficacia espressiva del disegno esattissimo, un felice equilibrio nella composizione...*”.

La sua attività fu, dapprima di disegnatore e di litografo. Iniziò con Trenta vedute di castelli del Piacentino in Lunigiana e nel Parmigiano (1850-51). Alcuni castelli furono duplicati all'olio, altri eseguiti all'acquerello, come quelli donati all'amica famiglia Ruffini.

Alla fine del 1851, la situazione politica, la mancanza di prospettive di lavoro e, d'altro canto, la fiducia riposta in lui dal grande Paolo Toschi, lo decisero a lasciare Parma per Parigi. Qui la fortuna, ma anche le sue notevoli capacità grafiche ed espressive gli fornirono l'opportunità di lavorare presso il maggior studio francese di litografia, quello di Charles ed Eugène Ciceri. Pasini si trovò, dunque, inserito in uno degli ambienti più ricchi di stimoli e possibilità cognitive della capitale culturale del XIX secolo.

I momenti di libertà, gli permettevano di scoprire le coste atlantiche a Etretat, Dieppe e di riprendere scorci della foresta di Fontainebleau. Erano esperienze espresse con dipinti ad olio e la loro esecuzione si ispirava alla cosiddetta Scuola di Barbizon. Questa ponendosi tra i suoi obiettivi anche quello di innovare la pittura di paesaggio attraverso una più efficace adesione alla realtà, corrispondeva ad una esigenza particolarmente sentita dal nostro.

Eppure, in seguito, il periodo di Fontainebleau fu tralasciato dal Pasini in quanto non così aderente al vero rispetto al modo, senz'altro più radicale, con cui egli venne, in seguito a percepire il problema relativo alla rappresentazione vedutistica.

La litografia La sera, del 1853, lo fece ammettere per la prima volta al Salon parigino di quell'anno. Dopo questa affermazione estremamente importante, Pasini lasciò i Ciceri, ed entrò, nel 1854 nello studio del prestigioso Chassériau. Il validissimo e amabile maestro segnò il suo destino, per i suoi insegnamenti e per la possibilità che gli offrì di sostituirlo, come pintore addetto, nella Missione del Ministro Plenipotenziario P. Bourèe, allora in partenza per la Persia.

La Missione lasciò l'Europa a fine febbraio 1855 e, dopo due percorsi marittimi, (di cui uno fu il periplo della penisola arabica) ed una cavalcata di migliaia di chilometri, giunse il 2 luglio nella capitale persiana. Pasini soggiornò dieci mesi a Teheran che riprese, con i dintorni, in moltissimi appunti.

Il viaggio di ritorno, nel 1856, avvenne in compagnia del linguista Barbier de Meynard. Questa volta egli attraversò il Nord della Persia e l'Armenia arrivando, infine, al Porto di Trebisonda per l'imbarco verso l'Europa.

Durante tale straordinaria avventura per terra e per mare, davanti a lui si erano susseguiti scenari di imponenza eccezionale, tappe di grande bellezza e suggestione che egli aveva

puntualmente registrino con l'occhio attento e riportato con mani rapidissime, disegno dopo disegno su piccoli album portatili.

Tornato a Parigi, compose, con dodici tra le immagini più significative. l'ultima sua opera litografica: Viaggio nell'Egitto in Persia e nell'Armenia (1857-1859 Parma e Parigi), quasi un'illustrazione del libro "Trois ans en Asie" che il Conte J.A. De Gobineau, altro componente della missione, aveva redatto sull'evento.

In seguito, Pasini mise a frutto quell'immenso patrimonio di memorie dando spazio e vita nei suoi dipinti ai piccoli caffè persiani sotto gli alberi, alle cavalcate sfrenate e alle fantasie delle scorte, alle cacce al falco, alle lunghe carovane. Nel lavoro sempre più si riaffacciò quello che egli prediligeva: la pietrosa Persia del Sud, la Persia arida la cui immensità e abbandono portava il suo animo " *...ad una malinconia non disgiunta da una sensazione di calma e di pace...*"

E proprio là, dove si era formata la sua contrattualità solitaria con lo spazio egli ritornerà negli ultimi lavori vivendone la nostalgia in un diverso tocco di mano.

Alla fine del 1859 siamo al secondo viaggio nell'Oriente Mediterraneo. Di questo itinerario daranno testimonianza gli studi eseguiti al Cairo in cui U. Ojetti vedeva: " *...non la convenzionale fornace ardente dai colori urlanti, incandescenti, ma tutta la mestizia di quella pallida afa canicolare...*": come pure resteranno gli studi del Deserto Arabico, del Sinai, delle coste libanesi e infine di Atene, meta finale.

Tutte, opere che ispireranno quadri rifiniti, accurati così come imponeva la committenza del tempo. ma conserveranno efficacissima la trasposizione delle limpide profondità di campo, della vastità degli orizzonti, di quella luce ancora sconosciuta all'occhio europeo legato al ciclo boreale. Pasini ne era rapito, come per esempio dalla vegetazione, " *...rara. ma d'un verde d'uno splendore quale in Europa non possiamo avere idea [...] quel verde luce di bengala...*"

Una volta terminato il viaggio. poté unirsi in matrimonio, nel 1860 con Mariannina Celi di Borgotaro. L'unione durerà sempre con intenso affetto e sarà allietata nel 1862 dalla nascita avvenuta a Parigi, dove ormai i Pasini risiedevano stabilmente, di Claire, la loro unica discendente.

Mentre in Italia perdurava verso di lui una critica ufficiale piuttosto ostile, malgrado l'ospitalità datagli dalle Società Promotrici di Firenze e di Torino o dalla Società d'incoraggiamento di Parma, Pasini nel 1865, era ormai esente da esami di accettazione al Salon e la sua attività era ben conosciuta attraverso le valutazioni dei critici. dei resocontisti e dalla Casa d'Arte Goupil.

L'estate del 1865 portò una breve stagione a Cannes di cui rimarranno una quindicina di studi dominati dalla luminosità solare propria alle isole Lérins, che prediligeva come soggetti. Nell'ottobre del 1867, Pasini lasciò temporaneamente lo studio, che condivideva con il Pittara. e si mise nuovamente in viaggio. La meta questa volta fu Stambul, allora Costantinopoli, perché Bourée. nominatovi Ambasciatore di Francia, lo chiamava presso di sé. Bourée che era divenuto nel frattempo per lui un padre, un amico, un mecenate.

Come la bella cima apparve all'orizzonte, con le sue cupole imponenti e " *...gli eleganti loro minareti che si direbbero messi lì per sostenere la volta del cielo...*", Pasini fu preso dall'ansia " *...Saprò io interpretarla in modo mio proprio?...*". Vi riuscì ben presto, stabilendo un rapporto privo di apriorismi, affrancato come egli era da culture sofisticate e legate ad una specifica identità nazionale. In un approccio umano, genuino, che lo rese, forse per questo, fra gli orientalisti italiani, il più gradito e il più duraturo, egli giunse a fare di un fraseggio essenzialmente pittorico, un racconto pacato, attendibile. In esso traspariva l'autentica dimestichezza con una umanità fatta di signore che scampagnavano giulive alle "Acque dolci" d'Europa e di Asia e frequentavano i mercati, di gentili almees, di cavalleggeri, di artigiani, di venditori ambulanti, di staffette che gremivano le strade sicché, in definitiva, nel suo grande reportage, l'esotismo arricchì, informando, la conoscenza del mondo, anziché esasperarne una ambigua immaginazione.

L'intenso lavoro, durato più di nove mesi, produrrà 51 studi.

In Turchia ritornerà ancora l'anno seguente per consegnare i quattro quadri che, al fine di abbellire il Palazzo del Dolmabahçé, il sultano Abdul Aziz aveva commissionato proprio a lui, primo fra i pittori europei.⁵ In quell'occasione divagò sulle rive del Bosforo, a Beicos, a Buyukdèrè, a Terapia. Nel 1873, nel terzo viaggio egli portò. invece, una particolare attenzione alla città anatolica di Brussa.

La guerra del 1870 provocò il rientro in Italia ed egli fisserà la sua dimora a Cavoretto presso Torino in una grande villa, la Rabajà.

Lì finalmente, poté esaurirvi il desiderio di ogni emigrante, quale egli stesso era stato, sia pure in nome dell'arte. Il desiderio, negli ultimi anni che Dio avrebbe dato, di vivere “...*stretti, uniti insieme, respirare la stessa aria, godere della stessa luce, seduti allo stesso desco nella pace calma della vita intima e ritirata...*”.

Attorno alla casa si stendevano i campi che appagavano il suo grande amore per l'agricoltura. All'interno le sue collezioni d'arte antica e moderna. Quest'ultima vera testimonianza della sua adesione alla contemporaneità.

Malgrado tutte le difficoltà inerenti, tentò ancora nel 1876 un quarto viaggio in Turchia. La tragica morte del sultano Aziz e i disordini conseguenti, bloccarono però il viaggio a Vienna.

Da allora Pasini dovette rinunciare a quel paese per lui tanto seducente dove il vero era uscito dai limiti del paesaggismo per farsi accettazione di una intera società e dove, nell'ambito della sua sensibilità artistica, il colore aveva preso il sopravvento.

Ad imporlo era stata tutta quella folla che, mescolandosi a cavalli, colombi, cani, mercanzie di ogni genere, fumi e profumi, permeava di sé Galata, Tophane o passeggiava sulle rive delle acque azzurre del Bosforo. In quella variopinta gente, erano le donne musulmane con i loro costumi a colpirlo particolarmente ed egli le paragonava a dei “fiori parlanti”.

L'interruzione del viaggio verso Istanbul indusse Pasini sulla strada del ritorno a fermarsi a Venezia. Da allora questa città sostituì a pieno titolo l'Oriente. Divenne per lui “l'incomparabile oggetto di un amore” forse perché solo lei poteva concedergli una commozione più intima personale, avulsa dalle richieste incessanti e vincolative — complice il successo — dei quadri di tipo orientalista.

La ritrasse quasi pudicamente non nella gloria, ma nei piccoli canali, alle soglie dei vecchi palazzi, dalla Giudecca. Si disse che a Venezia aveva salvato una parte di sé, all'arte pura, altri vollero addirittura richiamare il Canaletto, data la sua visione rapida, limpida, immediata nel tono.

Nel 1878, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, presentò undici dipinti, piccola summa del suo orientalismo e vi raggiunse il massimo dell'affermazione pubblica per la Sezione Italiana. Ormai i critici anche quelli più ostili al suo genere esotico lo apprezzavano per la sua capacità di rendere il paesaggio e le architetture e la disposizione vivente delle figure. Di lui si sottolineava soprattutto la padronanza luminosa dello spazio in controluce.

Gli anni ottanta videro la ripresa della pittura all'acquerello a lui richiesta da varie organizzazioni culturali parigine con le quali manteneva stretti rapporti. Compì inoltre due viaggi in Spagna nel 1879 e tal 1883 sempre mantenendo costanti le sue visite a Venezia sino all'85.

Nell'88 dipinse. Con legittimo orgoglio. il proprio Autoritratto per la Galleria Vasariana degli Uffizi.

Dal 1891 al 1899 ultimò la serie di quadri che aveva dedicato a Cavoretto e al Maniero di Issogne a partire dal '79. Nel 1896 si accomiatò dal Salon e, infine, con decisioni per lui assolutamente insolite partecipò sia al Comitato di patrocinio della Biennale di Venezia del 1895. che alla giuria dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1898.

In quell'occasione, ultima sua presenza pubblica, egli sarà amorevolmente forzato ad esporre i suoi circa duecento studi dal vero, dipinti che erano sempre stati tenuti fra le pareti domestiche. Erano le segrete testimonianze del suo duro e insicuro lavoro di pittore "en plein air", maltrattato dal vento, dalla pioggia e perfino osteggiato "dall'inevitabile progresso" dei vaporette di Venezia!

La mostra degli studi "*...fu una confidenza estrema al grande pubblico della sua vita pittorica...*" scriverà il primo biografo di Pasini, il pittore Marco Calderini. Fu la rivelazione di una pittura che, per la immediatezza e la destrezza del tratto, la semplicità espositiva, era ben diversa da quella che — basata su una elaborazione coscienziosa, su di un preciso incastro delle forme, dei volumi — aveva costituito in modo inconfondibile, la sua cifra stilistica.

Laboriosa, serenamente conviviale, la sua vita terminò all'alba del 15 dicembre 1899.

ALBERTO PASINI E L'ORIENTALISMO ITALIANO

Alberto Pasini è da considerare, a buon diritto, il maggiore orientalista italiano. Egli si situa, con naturale creatività, in un contesto che aveva maturato da vari anni l'interesse e il gusto per i paesi esotici, e in particolare per quelli di area musulmana: si esprime cioè in un momento storico e all'interno di una cultura in cui questo genere aveva acquistato una sua specifica fisionomia. Ma, appunto, trattandosi di un genere che — per motivi vari e convergenti, come vedremo — era divenuto di moda e aveva un suo pubblico di amatori e di committenti, esso aveva prodotto uno specialismo diffuso, e anche di modesta qualità quando non di bassa qualità poggiando largamente sul pittoresco e sulla seduzione di luoghi e costumi di godibilità eccitante. Lo specialismo centrato su generi precisi, che nel corso del Sei e del Settecento era stato, anche quando in tono minore, di buon livello professionale, nell'Ottocento, con l'istaurarsi di un dilettantismo giustificato dalla nuova concezione dell'arte come frutto di libere pulsioni, aveva sovente generato opere di livello scadente. Il merito di Pasini è di essersi calato in questa situazione, dedicandosi a un tipo di pittura di larga diffusione, senza rinnegarne i tratti di facile piacevolezza, ma interpretandoli con un respiro della visione, una luminosità di tavolozza oltre che con una nitida padronanza dei tagli compositivi, da trasfigurante e allargarne il significato: mettendoci di suo, poi, un senso di lontananza sentimentale e psicologica al punto che il vero, per minutamente descritto appare sognato. Egli dunque ha assecondato il gusto amatoriale mantenendo la qualità espressiva a livelli alti.

Per altro, Pasini si collocava in una situazione storica, la seconda metà dell'Ottocento, che vedeva il Romanticismo smaltirsi ed evolvere in varie direzioni; e fu tra gli artisti che con maggiore sensibilità diedero una spinta al paesaggismo di formula proromantica — a mezzo tra la minuziosità cartografica fine Settecento e il vedutismo accademico di timbro neoclassico — per conferirgli una nuova fisionomia. Fisionomia veristica da un lato, nella profondità rappresentativa che non tanto voleva definire immagini da repertorio geografico, quanto attuare vive riprese di persone e animali in un determinato contesto e una determinata ora del giorno: dall'altro, presto aperto a vibrazioni interpretative che andavano al di là del significato immediatamente conoscitivo e della testimonianza diretta, per farsi simboliche: simboliste dunque.

Se diciamo che Pasini è certo il nostro maggiore orientalista, non dimentichiamo che la pittura italiana annovera alcuni capolavori, in quest'area, da Pasini forse uguagliati ma non superati. Si tratta tuttavia di momenti speciali nell'attività di maestri non operosi abitualmente all'interno di queste tematiche: Hayez e Faruffini, per esempio; e anche Domenico Morelli: quest'ultimo più vicino al clima orientalista di Pasini. Va anche precisato che il termine orientalista, come si accennava in principio, nella pratica amatoriale è soprattutto usato a proposito di opere che descrivono paesi dell'area musulmana, dall'Asia all'Africa settentrionale; e li raffigurano non rievocandone episodi storici, come appunto facevano i romantici del primo Ottocento, e ancora i maestri sopra ricordati, bensì registrandone gli aspetti annali; registrazione tanto più affascinante in quanto tali paesi si presentavano agli occhi europei, nella seconda metà dell'Ottocento — dunque in un momento di forte evoluzione sociale e ambientale — come bloccati in una loro fisionomia fuori del tesoro.

Pasini è, diversamente dagli artisti nominati sin qui, testimone diretto delle scene che illustra: quasi un inviato speciale nei luoghi cui la cultura in quel momento guardava con speciale passione e persino ingordigia, nell'ansia di individuare contravveleni fantasiosi all'incombere della tecnologia avanzante, e insieme di sondare il terreno per possibili avventure, quando non conquiste, sotto l'ala del colonialismo, avanzante esso pure. Egli dunque, nel nostro paese, un ineguagliato specialista dell'orientalismo.

L'alta qualità della sua produzione sta anche e per altro nel fatto che egli si dedica a questo genere preciso avendolo alimentato, alle spalle, da cognizioni vaste e sottili, sia di carattere

generale. sia all'interno delle tematiche in questione. Si sottolinea di solito la sua matrice francese, l'aver egli conosciuto Chassèrieau, l'aver colto il clima di interesse per questo tipo di pittura soprattutto da parte di mercanti parigini assai intuitivi e propositivi. Ma anche in Italia si erano avuti precocemente artisti appassionati di soggetti orientali, specie nell'area veneziana, che perpetuava così una tradizione secolare: primo fra tutti Ippolito Caffi, morto nel 1866 durante la battaglia di Lissa e divenuto pertanto una figura mitica. E probabilmente Pasini aveva pure guardato con attenzione le opere orientaliste di Carlo Bossoli, legato all'ambiente torinese: opere avvolte in un'atmosfera di sogno. Non poteva infine non essere al corrente della produzione di Mariano Fortuny senior, l'artista ispano-romano, molto amato e ricercato; anche se il gusto folcloristico e scenografico di costui non corrispondeva alla sua vena.

Pasini ha poi modo di vedere e incrociare numerosi artisti della sua generazione applicati a questo specialissime va però detto che se la scuola napoletana (specie con il Morelli e Francesco Netti) quella fiorentina (pensiamo a Stefano Ussi) produce su temi orientali opere di forte significato ma sporadiche, degli altri artisti e gruppi, lo si ripete. non vi è chi stia alla pari di Pasini: soltanto il romano Cesare Biseo, meno puntiglioso e raffinato ma come lui intenso e capace di cogliere il senso profondo dell'apparente pittoresco, può essergli accostato.

Il successo di Pasini nel corso della sua vita, prima raminga poi appartata, fu largo e brillante. E benché il gusto si modificasse rapidamente ad apertura del nuovo secolo, egli lasciò un'orma forte. se si pensa a come ne utilizzarono iconografie e suggestioni i pittori italiani sollecitati dal nostro colonialismo, dunque variamente impegnati a descrivere la Libia o l'Africa orientale. A prescindere dai suoi conterranei (il caso di Roberto Guastalla, recentemente messo in luce). soprattutto Ernesto Quarti-Marchiò e Giorgio Oprandi, di scuola bergamasca, sembrano aver colto la lezione in qualche misura risertata e sobria di questo sensitivo maestro, che è, sempre rifuggito dai compiacimenti seduttivi. Mentre l'orientalismo di più facile pennello — si pensi al modenese Achille Boschi, pur abile e a suo modo forbito — ripropone la sensualità romantica di Delacroix, mescolata con i trionfalismi allegorico-storicistici di fine secolo.

L'Oriente di Pasini non è luogo di curiosità e di attrazioni: è un luogo conosciuto ma remoto, perché psicologicamente impendibile: e insieme un luogo di profonda immedesimazione sentimentale: dove l'indefinito romantico si trasforma nel pullulare segreto dei valori simbolici. Tutto questo tenuto su un tono smagliante e tuttavia non prepotente, al di qua del sublime (caratteristica romantica, appunto), ma anche del fermentare misterioso della pennellata divisionista. Pasini è un verista, se vogliamo inserirlo in una categoria dell'arte italiana: ma nel momento in cui rappresentava il vero, lo trasforma in sogno.

PASINI E L'ACCADEMIA PARMENSE DI BELLE ARTI

L'Accademia di Belle Arti di Parma fu inaugurata come "Docale Accademia di Pittura Scultura e Architettura" nel 1757, sotto gli auspici del duca Filippo di Borbone, per opera dell'illuminato ministro Guglielmo du Tillot. I professori dell'Accademia erano anche i giudici dei concorsi di pittura, architettura e scultura che, banditi ogni anno fin dal 1759, erano aperti anche ad artisti stranieri divulgando in tutta Europa il nome di Parma come centro culturale.

Gli stessi professori svolgevano, oltre al ruolo di docenti e di commissari nei concorsi, anche quello di Sovrintendenti alle Arti, anche per quanto riguardava i problemi urbanistici. Con Maria Luigia nel 1822, otto anni dopo il suo insediamento, vennero emanate delle costituzioni più moderne e venne dato un nuovo ordinamento alla Scuola d'Arte con l'aggiunta di discipline come l'intaglio su rame, la Scenografia e la Storia applicata alle Arti.

Come osservato dall'Allegri Tassoni, nonostante queste innovazioni, tutti questi Istituti avevano conservato un'organizzazione cattedratica e metodica in netto contrasto con l'insegnamento artistico che esige grande libertà di respiro. Con l'avvento poi della cultura romantica la vecchia struttura accademica risultò ancora più lontana dalle esigenze degli artisti: ma ancora nel 1893, Alberto Rondani, un illuminato insegnante di Storia dell'Arte, esprimeva nei suoi scritti la necessità di una riforma dell'insegnamento artistico, documentando una situazione che permaneva superata e inadeguata ai tempi.

Nonostante questo, nel 1843, quando Pasini diciassettenne si iscrisse all'Accademia di Parma, questa godeva di molto prestigio anche a livello europeo, grazie alla direzione del famoso incisore Paolo Toschi e alla presenza di alcuni capaci insegnanti, e al fatto che il mecenatismo di Maria Luigia aveva certamente incoraggiato gli artisti e l'attività dell'Accademia stessa. Inoltre lo studio d'incisione di Paolo Toschi a Parma, per la precisione studio "Isac e Toschi", costituì un punto di riferimento molto importante per tutti coloro che si interessavano di arti figurative, dal 1819 al 1854, anno della morte dello stesso Toschi. Questa scuola d'incisione offriva a molti giovani allievi non solo la possibilità d'impratichirsi in questa tecnica ma anche di potere ammirare l'importante raccolta di stampe moderne e antiche presenti in quel luogo. Toschi era poi, ovviamente un abilissimo disegnatore e acquerellista e l'osservazione di alcuni suoi acquerelli come *Chiostro del monastero di San Giovanni in Parma* induce a pensare che possano avere anche avuto una certa influenza sul giovane Pasini soprattutto per quanto riguarda il gusto o che spesso rivelerà per accentuate contrapposizioni luministiche, espediente particolarmente efficace nella descrizione di spazi architettonici parzialmente chiusi visti dall'esterno, come certi suoi cortili orientali.

Ritroviamo il nome di Pasini tra gli studenti che frequentavano più assiduamente le lezioni in un documento degli Atti della stessa Accademia del dicembre del 1843 che attesta la condotta studiosa e morale degli alunni della scuola di Paesaggio, nel quale troviamo le seguenti annotazioni che riguardano il nostro artista: "Diligenza: molta: Attitudine: non dubbia: Condotta: lodevole". Toschi dimostrò sempre molta comprensione per il giovane Pasini durante i cinque anni nei quali questi frequentò l'Accademia, anche quando l'insofferenza dell'allievo per l'ambiente accademico si era manifestata maggiormente. Uno dei momenti più critici fu probabilmente dovuto allo scontro che ebbe, insieme ad altri allievi, con l'insegnante Giovanni Boccaccio, un paesaggista di cultura romantica, accusato di trascurare l'insegnamento di paesaggio, a quei tempi, per altro, considerato secondario e quindi anche meno retribuito degli altri, per svolgere la sua attività di scenografo teatrale. Come sostituti del Boccaccio, Pasini ebbe come insegnanti, i pittori Alinovi, Drugman e Magnani e in questa situazione, per gli allievi, non dovette essere facile seguire un indirizzo unitario e coerente, ma, certamente, tra tutti questi, chi più lasciò il segno su Pasini fu Magnani.

Sempre per merito del Toschi, Pasini ebbe un riconoscimento di valore da parte dei professori dell'Accademia con un corrispettivo economico di 30 lire, per due acquerelli eseguiti sotto la

direzione dell'Alinovi, che, come sottolineato dalla Botteri Cardoso, nella sua esaustiva monografia dell'artista, doveva avere avuto una buona influenza su di lui, per il suo linguaggio domestico quasi realista che gli doveva essere più affine.

Altro motivo di delusione legato alla frequentazione dell'Accademia, lo ebbe nel 1847. quando non riuscì a vincere il concorso, indetto per norma statutaria dall'Accademia, che prevedeva come premio, molto ambito dagli studenti, un soggiorno di studio di diciotto mesi a Roma: quell'anno, essendo andato a vuoto il premio di "pittura", alla cui sezione sarebbe andato per turno, furono ammessi al concorso gli allievi della sezione di paesaggio: Erminio Fanti, Luigi Marchesi, Alberto Pasini. Contrariamente al solito, i vincitori prescelti dal corpo accademico furono due, motivo per cui si ebbe un piccolo incidente di corte e, come spesso accade fu escluso il concorrente più innovativo dei tre che certamente era Pasini. Fu probabilmente per questi motivi che l'anno dopo, nel 1848, passò dalla sezione di paesaggio a quella di disegno, ma, dal momento che ebbe, per lo più, insegnanti che erano scenografi, la sua impostazione accademica risulta essere stata molto influenzata da questa disciplina.

Presso l'Accademia di Parma esisteva una sezione di Scenografia, unica in Italia negli Istituti d'Arte, che aveva trovato le sue ragioni nell'antica tradizione scenografica parmense che ha origine nel Cinquecento, anche se è solo nel Seicento. come del resto in tutta Italia, che ebbe il suo apice con i Bibiena assai attivi con i Farnese.

Nell'Ottocento, Parma, insieme a Bologna, era il più importante centro della scenografia italiana con Giuseppe Boccaccio, Nicola Aquila e Girolamo Magnani. I giovani di questa sezione venivano fatti esercitare in un vasto campo di attività artistica come nella copia dal vero di oggetti scenici, nella riproduzione di motivi ornamentali attinenti al teatro, negli studi di luce su modelli di teatrini dipinti, oltre che nello studio accurato ed approfondito dei costumi, in tutto ciò, insomma. che potesse loro consentire di creare scene stilisticamente corrette.

Pasini ebbe la fortuna di avere come insegnante il noto scenografo Girolamo Magnani, stimato ed apprezzato da Verdi, che Tassi, nel saggio del 1974, definisce "*un artista molto singolare e complicato, offuscato da una sottile magia, visitato da fantasmi, uomo inquieto, instabile, privo di certezze, di rapporti diretti con le cose*". Magnani, durante tutta la sua carriera durata cinquanta anni, si era di fatto dedicato solo ed esclusivamente alla creazione di trompe l'oeil per importanti ville e palazzi come anche per la Pinacoteca e la Sala del Consiglio del Comune di Parma e scenografie teatrali e trompe-oeil per i più importanti teatri italiani. Purtroppo i bozzetti che restano del Magnani ad attestare la sua straordinaria opera di scenografo, in grande sintonia con Verdi, sono pochissimi: due de *Il Trovatore*, cinque del *Simon Boccanegra* e sette scene dell'*Aida*.

Di questo periodo di formazione accademica di Pasini rimangono vari disegni con scene settecentesche e gotiche e alcuni studi per personaggi teatrali, ma anche dopo l'abbandono dell'Accademia rimase in contatto col Magnani ed eseguì due litografie di sue scene di teatro una dell'atto 1, scena 11 de *Il Trovatore* di Verdi e un'altra della scena IV de *Il Profeta* di Mevberber che entrarono a far parte di un Album scenografo stampato a Parigi nel 1855 dall'editore Lemercier con litografie non solo di Pasini ma anche di Luigi Marchesi, album che un giornalista della "Gazzetta di Parma" aveva definito "*copioso, splendido e ricercatissimo...*"

Tutte le opere della fine degli anni quaranta e dell'inizio degli anni cinquanta, per lo più paesaggi immaginari e vedute di castelli, oltre alla nota serie di litografie di *Trenta vedute di castelli del Piacentino, in Lunigiana e nel Parmigiano*, coniugano, in maniera molto significativa. un'attenta descrizione di caratteristiche e particolari reali molto alterna e precisa, con un'atmosfera molto enfatica, dovuta ad un uso particolare del chiaroscuro, e all'impaginazione che privilegia l'impatto paesaggistico alla caratterizzazione architettonica, caratteristiche queste che denotano ancora la grande influenza della scuola di scenografia. La qualità di queste litografie non sfuggì al Toschi e fu proprio lui che gli consigliò d'andare a perfezionarsi a Parigi e

lo fece presentare dall'amico Henrique Dubonet all'allora notissimo incisore Eugenio Ciceri: il Toschi non si era sbagliato sulle capacità di Pasini, del quale, già nel 1853 al "Salon d'Automne", venne premiata la litografia "Le soir", tratta da uno studio dal vero.

In ogni caso, al di là di queste prime prove giovanili, l'impostazione scenografica dei primi anni, il suo impatto con una cultura tanto radicata nella tradizione teatrale e artistica di Parma, e la fondamentale influenza dell'arte e forse dello spirito inquieto del Magnani, credo che emergano chiaramente, come vedremo, anche in tante opere della maturità artistica.

Per approfondire tale influenza, riferendosi specificatamente al periodo orientalista, è molto interessante esaminare i quattordici fogli con i bozzetti di Magnani, per una edizione dell'*Aida* alla Scala del 1871, dove la scenografia del Magnani era stata voluta a tutti i costi da Verdi stesso che, evidentemente, gli riconosceva non solo una grande abilità ma anche la capacità, in termini di fantasia e invenzione poetica, di mettersi all'unisono e in sintonia con la propria musica. Questa stessa versione dell'*Aida* andò poi in scena a Parma nell'aprile del 1872 e un cronista dell'epoca scrisse che con l'ottimo sistema di illuminazione del Teatro Regio, che aveva valorizzato le scene di Magnani, si era ottenuto un effetto meraviglioso nella "luce sfolgorantissima della parte superiore della scena e nelle tenebre di quella ch'è sottoposta"; un cronista milanese, parlando della scena del Nilo, l'aveva trovata ben ideata e ben dipinta, con certe piante illuminate dalla luna, ai piedi del tempio di Filoe, "di moltissimo effetto". Indubbiamente come ha osservato Maurizia Bonatti Bacchini, in tutte queste scene di Magnani "traspare l'immagine di un Oriente dorato e coloratissimo, non una ricostruzione archeologicamente pesante, semmai un'atmosfera esotica reinterpretata come elegiaca partecipazione emozionale..." Come non pensare alla suggestione di certi misteriosi notturni orientali di Pasini, dove colpisce sempre la capacità di mescolare sapientemente un grande senso del "vero" con quell'atmosfera di sogno, quasi di magia, che nasce dalla scoperta di un mondo nuovo e insolito, spesso rigenerato poeticamente nella dimensione temporale del ricordo; mentre spesso notiamo che i personaggi che sono descritti in tanti paesaggi risultano caratterizzati da una certa sommarietà pittorica e sembrano suggerire attitudini e movenze teatrali; i loro stessi abiti, pur rappresentati con un'attenzione quasi documentaria, mostrano cadenze e certe rigidità caratteristiche dei bozzetti dei costumi teatrali, come vediamo, ad esempio, nell'acquerello *Maomettano in preghiera sulla terrazza di una casa* o nel *Guerriero nomade* del 1860-67. o nella *Strada con musicanti* della stessa epoca. La stessa bellissima *Almea color celeste* del 1878 ci ricorda tante protagonista del melodramma che accasciate in maniera composta e studiata traggono l'ultimo respiro dopo avere intonato la strofa finale.

Quando poi sono rappresentati gruppi di persone, la loro disposizione è spesso condotta per file compatte e simmetriche quasi a seguire delle quinte teatrali, sembrano veri e propri cori disposti sul palcoscenico durante rappresentazioni di opere liriche. Significativa, a questo proposito, *Moschea di Tulun* del 1860, dove le figure, al centro di un paesaggio costituito da vere e proprie quinte architettoniche molto vicino alla struttura tipica di tanti allestimenti teatrali, suggeriscono l'idea di un movimento dal ritmo cadenzato.

Come già ricordato, Pasini aveva anche inciso una scena del *Trovatore* di Magnani, dove la creazione dell'atmosfera che doveva avere l'intensità emotiva dell'opera verdiana, è in gran parte affidata alle abili lueggiate costruite sui comparti architettonici e alla scansione prospettica in diversi piani sottolineati dalle piante e dalle variazioni chiaro-scure: mentre la marcata e stereotipata gestualità dei due personaggi, che dovrebbero dare un accento di maggior verismo alla scena, costituiscono il punto più retorico di tutta la composizione, tanto che le sculture che emergono dal paesaggio per effetto del loro bianco lunare hanno una maggiore naturalezza; caratteristica quest'ultima anche di molte opere di Pasini.

Taluni prospetti architettonici di Pasini come quello nel dipinto *Porta del Moristan del Kolaun* del 1860 o l'altro nel bellissimo *Entrata di una casa turca*, del 1869 o quello nel *Granada*,

Alhambra: Cortile dei leoni del 1879, ricordano come impostazione i grandi palazzi delle scenografie di Magnani dei bozzetti rimasti del *Simon Boccanegra*, dove, riprendendo le parole di Tassi “è un intrigo di balaustre, di scale, di terrazze, di torri, di statue. un labirinto un pò vertiginoso, come una prigione di Piranesi in positivo e tutta la scena è percorsa dal primo alito dell'alba sul mare”; anche qui, come nei paesaggi orientali di Pasini, una perfetta unione di realtà e magia.

I rapporti di Pasini con Parma, anche durante la lunga permanenza a Parigi, non si erano mai interrotti del tutto dal momento che continuò a partecipare alle esposizioni della locale Società d'incoraggiamento in favore degli artisti del Ducato. Già alla prima mostra organizzata nel 1834, inviò due opere *Un bel mattino d'autunno dopo una notte di pioggia* e *Tramonto nella pianura siciliana*. L'anno successivo partecipò con *Una marina ad occidente della Francia* e *La vendetta*. Furono queste opere, che dimostravano la grande maturazione artistica raggiunta da Pasini, che fecero sì che l'Accademia di Parma lo nominasse Accademico d'onore; in cambio, l'artista mandò all'Accademia un bellissimo disegno di soggetto orientale con una schiera di cavalieri che discende da un sentiero sui monti dell'Armenia.

Nel 1862, dopo la scomparsa di Luigi Marchesi, che insegnava Paesaggio, il Collegio Accademico, dopo aver sentito anche il parere delle Accademie di Modena e Bologna, offrì a Pasini questo insegnamento con un compenso annuo di duemila lire: l'interessato rispose che non avrebbe potuto accettare l'incarico per meno del doppio; dopo alcuni malintesi non ebbe l'insegnamento e alla cattedra di Paesaggio fu nominato, con decreto del 20 novembre 1862, Guido Carmiganni.

Come sappiamo, Pasini rimase a Parigi ma, nel 1864, donò all'Accademia un'opera *Carovana che si prepara alla partenza* che entusiasmò gli accademici che proposero la sua nomina a Professore Accademico con voto e decisero di tenere l'opera esposta per quindici giorni nelle gallerie dell'Accademia. La stessa opera fu inviata all'esposizione di Vienna del 1873 dove fu premiata con la medaglia d'oro. Nello stesso anno inviò da esporre alla Società d'incoraggiamento *Sosta di una carovana presso rovine classiche* e ancora *Le sponde del Nilo a sera* e, nel 1866, *Servi Persiani*. I rapporti con Parma cessarono nel 1870 quando si trasferì da Parigi a Cavoretto.

ALBERTO PASINI E L'ETA' DELLA CRITICA

Se è vero che Alberto Pasini riveste un ruolo importante, per quantità e continuità nella traduzione di soggetti orientali. nel vasto panorama dell'orientalismo europeo del secolo XIX, tale da porlo al pari dei maggiori esponenti di quella espressione pittorica, tanto più di rilievo ci apparirà la sua posizione nel quadro del cosiddetto orientalismo intimo, al punto di poterlo senz'altro definire, pur con certe improprietà di una simile affermazione, il primo dei nostri orientalisti.

L'anomalia di tale "primato" discende da un lato dalla considerazione che il suo orientalismo non ha di italiano che la terra di nascita del pittore, derivando in tutto, come vedremo, da una matrice culturalmente francese; dall'altro, dal fatto che di orientalismo italiano difficilmente si può parlare, stante l'eterogeneità e la disuniformità di tale produzione tematica, che non arriva mai a definirsi, come invece in Francia, con un preciso orientamento espressivo. convalidato e storicamente riconosciuto dalla critica ad esso contemporanea. Al punto che in Italia, dopo l'interpretazione "storica" e romantica di Hayez, il tema esotico sarà affrontato solo occasionalmente da artisti altrimenti diversi, come Federico Faruffini o Tranquillo Cremona, così come il livello più alto nella sua trattazione sarà raggiunto da un artista multiforme e dedito per scelta ai soggetti più svariati qual'è Domenico Morelli; mentre, di contro, con poche eccezioni qualitativamente significative - Cesare. Biseo, Stefano Ussi e pochi altri - i pittori più tenaci in questa produzione opereranno nella ibridata cultura *fin de siècle* da semplici illustratori, talora con esiti mediocrissimi.

A riprova della singolarità del ruolo di Pasini e della sua estraneità rispetto alla cultura figurativa italiana sta il fatto che, nonostante esponesse con una certa assiduità alle varie Esposizioni Nazionali, ancora alla fine degli anni Ottanta, come ebbe a dire un recensore dell'Esposizione di Venezia dell'87, era "*pochissimo conosciuto in Italia*"; inoltre la particolare accezione del suo orientalismo, acutamente descrittiva, non troverà mai un effettivo seguito nel nostro paese - se non in *petits maitres* come il parmense Roberto Guastalla - collocandosi piuttosto i dipinti a tema esotico entro le grandi linee tracciate da un verismo torbido e frantumato alla Fortuny, dalla versione emotiva e simbolista di Morelli, da un innesto su una base macchiaiola come nell'Ussi, o dalla calcolata miscela di modelli convenzionali come nel Biseo.

Brevi e sintetiche furono le tappe che condussero Pasini dalla giovanile iscrizione all'Accademia di Belle Arti in Parma alla precoce e radicale adozione della tematica orientalista; fra le quali determinante è in primo luogo il trasferimento a Parigi nel 1851, dove egli si accosta, operativamente, allo studio litografico di Eugene Ciceri e ai personaggi che su quello gravitavano (L'editore Lemercier, e i pittori Delacroix, Decamps, Marilhat, Fromentin, Gérôme, Chassériau) e, culturalmente, a un'area di paesismo *barbizonnier*, quella di artisti come Jules Dupré, Daubigny, Troyon, Corot, e soprattutto Théodore Rousseau, da lui apprezzato per la potenza e il vigore della pittura. Entrando così nel vivo. quanto a frequentazioni, grazie soprattutto all'amicizia con Chassériau, di una scena pittorica qualificatissima, certo la più aggiornata d'Europa; nella quale l'orientalismo fioriva già da un ventennio, offrendo, accanto alla linea impetuosamente romantica di Delacroix o dello stesso Chassériau, gli esempi illustri di Marilhat e di Decamps, accreditati dalla penna di Théophile Gautier come i maggiori orientalisti di quel tempo; e, riguardo al primo, come il vero iniziatore del paesismo orientalista, al punto che proprio la sua *Place de l'esbekieh au Caire*, esposta al Salon del 1834, aveva ispirato a Gautier la malattia e la "nostalgie de l'Orient".

Ma la tappa fondamentale, il vero evento della vita di Pasini, quello che, con le stesse parole che Gautier dedicava a Marilhat, potremo definire "*l'événement capital de sa vie. Ou plutot [...] sa vie toute entiere*" fu il lungo viaggio in Oriente al seguito del ministro Prosper Bourée, alla cui missione diplomatica in Persia fu aggregato in sostituzione e per interessamento di Chassériau.

Grazie alle esperienze maturate nell'anno e mezzo intercorso fra il febbraio del '33 e l'agosto del '56, viaggiando attraverso l'Egitto, Suez, Gedda, Buschir, Persepoli, Ispahan, Trebisonda e l'Armenia, Pasini troverà infatti "la sua vera via", finalmente troverà se stesso. Certo stimolato da ciò che aveva appreso a Parigi, e soprattutto dall'esempio di Marilhat e di Decamps, nella scansionata ferma della luce, nella limpidezza dell'aria, nei contrasti violenti della vegetazione e dell'altitudine, nel senso di "abbandono" e di "vastità" tipici del paesaggio orientale, che, come scriverà Fromentin, "renverse les harmonies dont le paysage a vécu depuis des siècles", essendo "rigide des formes [...] très net, sans vapeur, sans atténuation, presque sans atmosphère appréciable et sans distance [...] le pays par excellence du grand dans les lignes fuyantes, du clair et de l'immobile".

Pasini coglie da subito la propria ideale e definitiva fonte di ispirazione: "*può darsi che quanto scrivo non sia che da me sentito. Ma sta di fatto che per me quanto provai alla vista dell'Oriente, nol provai mai*". E ancora: "*la Perse est toujours et sera longtemps le thème favori de mes études*", scriverà appena rientrato in Francia; e con la Persia le vedute egiziane. le "Fantasie" di cavalieri arabi. le numerose rovine, i piccoli caffè nel deserto, le innumerevoli soste e partenze della carovana.

Una fonte tematica assunta da Pasini con scelte fin d'ora chiare e precise, che lo accompagneranno poi, con minime eccezioni, per tutto il suo cammino; anzitutto il paesaggio piuttosto che la figura, sia pure presente, ma sempre entro una osservazione a gruppi o a distanza; la realtà naturale anziché l'espressione dei sentimenti; e soprattutto, come avrà a dire un suo critico in anni più tardi, la scelta dell'obiettività in luogo della soggettività, e in conclusione un'arte "*osservatrice piuttosto che inventiva, essenzialmente pittorica e pittoresca anziché poetica*". Scelte che scaturiscono da un'indole indagatrice, ma anche pratica e sintetica; quella stessa che lo induce a registrare scrupolosamente la temperatura o gli orari di arrivo e di partenza della spedizione, a riferire in un primo tempo, in una lunga lettera al fratello, dettagli di vita quotidiana, e a preferire infine uno scarso diario, con brevi annotazioni sul proprio passaporto, relative esclusivamente alle singole tappe da Teheran a Trebisonda e ai disegni eseguiti giorno per giorno, ai quali soltanto è affidata a un certo punto ogni memoria del viaggio. In questo spirito pratico, e nella sua disposizione all'osservazione lenta e impersonale, rientra la diligente raccolta di materiale esclusivamente grafico — Pasini non riporterà dall'Oriente nessun quadro ad olio — sempre firmato e contrassegnato da precise annotazioni toponomastiche e cronologiche; pochi gli album o i taccuini, minime le "impressioni" di viaggio, mai schizzi né abbozzi, mai il ricorso alla carta velina (assai frequente presso i *peintres voyageurs* per la comodità di raccogliere con poco volume e peso un vasto materiale documentario), bensì accurate e compiute descrizioni. cui doveva averlo educato anche il duro esercizio litografico presso il Ciceri, e fogli di spessore normale, che non consentissero le "pericolose" trasparenze e la levità formale della velina.

Nulla a che vedere con quell'esotismo immaginoso ed edonistico, originato dall'opera di Gautier, di cui pure era intriso il *milieu* artistico e letterario parigino; l'esotismo come atteggiamento mentale. come proiezione della fantasia di là dal presente immediato, come alternativa al tetro e incombente squallore della vita metropolitana, corrente che avrà un seguito fino alla fine del secolo, non trova riscontri nel mondo interiore di Pasini. non lo seduce né stimola. Il suo orientalismo "realista" e descrittivo si alimenta invece di una praticità e una semplicità sostanzialmente borghese, incline alla sistematica raccolta e archiviazione dei dati anziché al sogno; una impostazione che sempre lo contraddistinguerà e che costituirà l'ossatura dell'intero suo linguaggio, così come il materiale grafico raccolto nel corso dei vari viaggi supporterà le traduzioni pittoriche anche dopo molti anni. Per queste ragioni, nonostante il successo ottenuto dopo il ritorno a Parigi — segnato dalla sua partecipazione al Salon del '57, dalla pubblicazione di alcuni disegni su "L'illustration Journal Universel" fra il novembre '56 e il gennaio '57 e, nel

1859, dell'Album *Viaggio in Egitto, nella Persia e nell'Armenia*, illustrato da 12 litografie — si spiegano la scarsa simpatia dell'aristocratico conte de Gobineau, raffinato scrittore e suo compagno di viaggio, o le riserve di alcuni critici che, osservandone la forma salda e compatta di quegli anni, riscontreranno nella sua pittura una certa asprezza e modi noti accani vanti, e anche "*une certaine froideur de ton*"; così come fino al nostro secolo gli saranno rimproverate ora la mancanza di indulgenza e commozione, ora la "*troppa preoccupazione di modellar tutto*", ora l'eccessiva sicurezza di sé. Ma nella volontà di puntuale e rigorosa annotazione che impronta la sua opera al tempo del viaggio in Oriente, nell'autodisciplina e nel controllo dei sentimenti che essa comporta, ritroveremo una scelta anche etica — in quegli anni né facile né conformistica — di cruda indagine e di impersonale analisi; un richiamo continuo al metodo, ma anche la severità di un atteggiamento che, lungi dall'apparire opportunistico, lo faceva ritenere dai critici più avvertiti sempre sull'orlo di un precipizio. E quello stesso recensore che nel '57 notava sulla "Gazzetta di Parma" l'apparente monotonia e una certa durezza di Pasini ne rilevava anche la capacità di comporre "*con pochi elementi*", la sfida solitaria "*contro difficoltà nuove*", per cui "con toni insueti, con pennellate affatto particolari, [...] a tocchi, tenta cose sinora qui intentate per altri; dove quei "tocchi" ci appariranno analoghi alla "macchia" che giusto allora si sperimentava in Toscana. Così come, potremmo aggiungere, proprio quello che un Gautier lamentava come impaccio, cioè il freno posto all'empito espressivo dalla segmentazione implicita al linguaggio letterario, che lo obbligava a "*présenter les objets [...] les uns après les autres*", è invece ciò cui maggiormente aspira ora Pasini; e che prima di lui aveva cercato Renan, quando affermava che "*la science parfaite n'est possible qu'à la condition de s'appuyer préalablement sur l'analyse et la vue distincte des parties*". A richiamarci e ribadire una chiave interpretativa della pittura pasiniana di questi anni che già da tempo avevo proposto; quella cioè che essa partecipi precocemente, nella seconda metà degli anni Cinquanta, di una cultura positivista, la più aggiornata di quel tempo, e che dunque tale produzione costituisca il momento più alto e certo più innovativo dell'intera opera pasiniana.

Se le rapportiamo a questo punto con i pensieri espressi da Renan nell'importante saggio su *L'avenir de la science* (1848), anche la "semplicità" e la "impersonalità" di Pasini calzeranno a pennello con il vero e proprio proclama di positivismo rappresentato da quel testo: "*dans l'état actuel de l'esprit humain, une trop riche nature est un supplice. L'homme né avec une faculté éminente qui absorbe toutes les autres est bien plus heureux que celui qui trouve en lui des besoins toujours, nouveaux, qu'il ne peut satisfaire*"; per cui, fortunato colui che, "*spectateur dans l'univers, il sait que le monde ne lui appartient que comme sujet d'étude*".

Esaminando dunque il vasto corpus di disegni relativi al viaggio — in gran parte conservati agli Uffizi, ma anche appartenenti a un fondo di grande interesse recentemente comparso sul mercato antiquario, gli uni complementari agli altri — si riscontra, nel complesso, un'osservazione nitida e analicamente descrittiva, per cui la mano percorre con lenta e rigorosa disciplina il profilo continuo dei monti, quello frammentato delle case e delle figure, la grana sottile degli alberi suggerendoci un pacato e sicuro dominio della materia narrativa, una sorta di austero controllo della infinita varietà del reale. Tale impassibilità descrittiva diviene quasi una serrata costrizione formale in alcuni disegni e olii rielaborati subito dopo il ritorno in Francia, come nella *Ronda notturna a Ispahan*, e nella *Veduta della Moschea del Collegio a Ispahan* — entrambe puntualmente riprese da disegni eseguiti in Persia — nelle vedute dei selvaggi rilievi dell'Armenia o dei confini col Korassan, e nelle ripetute raffigurazioni di carovane che percorrono erti sentieri montani. Qui, il palese precedente romantico della pittura di Decamps — da cui Pasini assume la materia densa e contrastata, l'effetto di luce notturna e l'invenzione "sublime" del passaggio attraverso le aspre gole dei monti — appare contenuto e rappreso in una morsa formale che ne snatura progressivamente l'originaria fluidità espressiva.

Qui, nella costruzione schematica dello spazio e nella secca scansione degli stacchi tonali degli oli si reinterpretano scorci paesistici già svolti in età romantica attuandovi una sintesi nuova, serrando e inglobando nell'autonomia della forma il messaggio descrittivo. In questa chiave si leggeranno parimenti i numerosi dipinti il cui impianto deriva da Marilhat: gli sfondi ampi e il pausato narrare di certe vedute di città o di due *Cammellieri* del '56 - il cui taglio allungato e il cui tono severo piaceranno di lì a poco a Gérôme — e così pure i piccoli paesi o gli scorci ravvicinati dei *Caffè nel deserto*. In queste ultime opere, a parer mio fra quelle più calzanti per definire il positivismo pasiniano, oltre che al soggetto la critica si applica alla forma; si mantengono dunque, del cromatismo denso e fosforescente di Decamps — che è quello poi di tutta una più vasta cultura figurativa romantica — lo spessore materico e le tonalità ambrate, negandone però la intrinseca fusione e fluidità nel formalismo risentito di pennellate ferme e giustapposte.

Un simile procedimento di revisione dei propri precedenti inserisce a pieno titolo Pasini in una tendenza di punta di questa età della critica', che mirava a una analisi intesa come metodo critico e induttivo, rigoroso come una dimostrazione geometrica, e alla sua applicazione alla storia dell'umanità. Quella stessa per la quale, ad esempio, su tutt'altro versante, il Taine negli stessi anni rivedeva criticamente lo spiritualismo e il misticismo romantico da Maine de Biran a Cousin alla luce dello "*esprit analytique, positif et critique*" dell'illuminismo di Voltaire e degli enciclopedisti. Mentre in pittura analoga revisione era quella operata dai macchiaioli sulle pacate raffigurazioni di interni borghesi del tempo della Restaurazione, o dal giovarne Manet e da Fantin Latour sui pittori romantici della loro formazione.

In linea con i sentimenti manifestati nell'ambito del positivismo — del quale è addirittura programmatica la predilezione per la quiete di ambienti di provincia — sono anche la preferenza di Pasini per una vita schiva ed appartata, confortata dagli affetti familiari, la modestia e il rifiuto di ogni ufficialità: così la sua aspirazione alla "*pace calma della vita intima e ritirata*", ma soprattutto il lavoro inteso come "esilio", ci richiamano il volontario isolamento di Flaubert nella proprietà di Croisset, o le condizioni di pace richieste da Renan per compiere austeri lavori storici; perché "*l'amour de la vérité, d'ailleurs, rend solitaire: la province a la solitude, le repos, la liberté*", dal momento che "*la solitude est bonne inspiratrice, et les travaux valent en proportion du calme avec lequel on les fait*".

Secondo una impostazione rigorosamente analitica saranno ancora eseguite da Pasini le opere posteriori al secondo viaggio in Oriente, compiuto fra il dicembre del '59 e il luglio del '60 attraverso Egitto, Palestina, Libano, Siria e Grecia: le intense vedute del Sinai o del Partenone, i paesaggi egiziani e i numerosi scorci del Cairo, stavolta in buona parte eseguiti sul posto.

Tale raggruppamento di opere, contrassegnate da un cromatismo più caldo e naturale e da una marcata alternanza di luce e ombre dense e nettamente delimitate, coincide con il momento di maggior tangenza con i macchiaioli segno di una analogia di intenti e, io credo, di una comunione ideale di menti "positive", che non a caso, in quegli anni, acquistavano dipinti le une dalle altre. Con i primi anni Sessanta, tempo in cui il positivismo evolve in senso lirico e vive in taluni casi una sorta di momento magico, mentre si assiste in generale a una tendenza a discorsi più intimi e posati. Pasini si accosta decisamente alla pittura di Eugene Fromentin, uno dei maggiori orientalisti di quel tempo, influente anche per le sue doti di sensibile scrittore; numerosi i confronti, per i soggetti, il taglio delle scene, la capacità di schizzare certe parti del quadro o di rendere il pulviscolo dell'aria, il gusto per i tocchi sfrangiati e come filamentosi entro un mosaico di pennellate minute.

Un'ascendenza che, sostenuta anche da un rapporto di amicizia e affinità reciproche, segna certo una svolta nella sua pittura, ma che il noto giudizio di Charles Blanc di Pasini quale "*Fromentin d'Italia*" ha a parer mio sopravvalutato.

Se dapprima infatti il richiamo ai modi spigliati e alla freschezza pittorica di Fromentin aiuterà Pasini ad affrancarsi da quel rigore formale che, ricco di significati nel sesto decennio del secolo, poteva col tempo divenire una vera morsa metodologica, tale spunto si tradurrà quasi subito, e solo per qualche anno, in un parallelismo tematico e stilistico: segno ne sono le analogie che si riscontrano nelle frequenti raffigurazioni di cavalli e cavalieri arabi, nei falconieri, nelle scene di caccia, nelle ondegianti carovane che in un turbinar di sabbia attraversano il deserto.

Sarà comunque questa nuova maniera, più sciolta e briosa, che, nella attività intensissima degli anni Sessanta, gli procurerà a Parigi ambiti riconoscimenti e fama sempre maggiore, consacrata dal suo ingresso nella scuderia del noto mercante d'arte Goupil; e che lascerà maggiormente il segno nell'immagine "storica" del nostro artista, fino ad identificarvisi un pò tutta la sua opera. Ma sarà anche quella che, quanto all'orientalismo, lo costringerà a seguire sempre di più esigenze di mercato, piegandosi a una ripetitività di soggetti e a una produzione inesauribile e ricchissima. In cui il racconto e la finalità illustrativa prevarranno sulla forma; "*sfuggendo al dominio dell'arte* — scriverà da Costantinopoli nel '09 — *m'occupai del dettaglio. tanto più che era appunto quella parte là che più particolarmente a sé mi chiamava*". Mentre con gli anni Settanta Fromentin, animo lirico e intintista, evolverà in senso "*art pour l'art*", scorporando in una forma sempre più lieve i già ridotti contenuti della sua pittura. Pasini invece farà proprio questo stile più rapido e schizzato — in cui le tante cartelline lungo il Corno d'Oro gareggiano in vivacità con le pagine del De Amicis — tanto da improntarvi i quasi trent'anni di attività dopo il ritorno in Italia.

Retaggi di una mente "positiva" ci appariranno allora il persistente amore per una esistenza appartata e per gli affetti domestici, che si concretizzerà nella scelta del ritiro a Cavoretto, conseguente alla delusione per i fatti parigini del 70; il programmatico puntiglio con cui da Costantinopoli nel '73 relaziona alla moglie sugli "studi" compiuti; e lo scrupolo quasi tenero per cui, pur "consumato" narratore, ricorre ancora a Barbier de Meynard per le iscrizioni in lettere iraniche presenti nei suoi quadri o per la descrizione dei soggetti.

Ma ormai il positivismo come metodo aveva fatto il suo tempo, dal momento che la borghesia al potere lo aveva assunto a sistema; e nelle inquietudini e nelle delusioni profonde dell'ultimo quarto di secolo, il "sistema di pittura" adottato da Pasini, ormai divenuto tecnicismo, l'eccesso di disinvoltura e sicurezza di sé, proprio nel momento in cui si avvicinavano i limiti, ce lo fanno apparire spaesato e, come dire, un pò fuori dal gioco. Ma diamogli atto, ancora con Renan, che, nonostante tutto, anche il tecnicismo, e dunque il mestiere, non precludano talora sbocchi poetici, dal momento che "*le style exact et technique [...] seul peut exprimer certaines nuances délicates ou profondes de la pensée*".

L'EVOLUZIONE STILISTICA NEL RAPPORTO COSTANTE COL VERO

Saldezza di ritmo compositivo nei tagli impaginativi più vari., rigorosa struttura disegnativa, vivissimo gusto per una materia pittorica ricca e scintillante nell'ampia varietà del tocco — ora steso per morbidi impasti, ora scattante e plastico, grasso qua e là negli spessori di spatola, sontuoso di smalti nelle succose, libere e sciolte vibrazioni coloristiche — caratterizzano stilisticamente l'esperienza figurativa di Alberto Pasini, che si dispiega compiutamente nelle tematiche orientaliste. L'epica delle carovane rese nelle suggestioni del paesaggio persiano od egizio, i sontuosi arabeschi di bazar e moschee a Costantinopoli, il brulicare vivace di figure tra mercati e cortili risultano tuttavia filtrati tramite un processo espressivo improntato dal sistematico e costante rapportarsi al vero.

Quei mondi remoti che tanto affascinavano la cultura borghese dell'epoca nell'Europa delle guerre coloniali, talvolta resi dall'Artista sul motivo. durante i lunghi viaggi in Oriente, talaltra replicati o composti sulla traccia di appunti e ricordi. ci vengono restituiti privi di retorica a documentare luoghi precisi. ambienti e scene di vita, in un meticoloso scrupolo di veridicità ottenuto nella sfida con la memoria. I modi di Pasini non subiscono sbalzi stilistici; incredibilmente non si differenziano, non si notano cedimenti tra i soggetti colti sul vero e quelli interpretati nel ricordo, nel comune denominatore di una rappresentazione realistica e descrittiva degli ambienti. I suoi sentieri e viottoli, muri ed architetture. animali e persone. mostrano i segni del tempo e della vita, della polvere e della fatica quotidiana in una sorta di reportage che prescinde tanto da facili effetti quanto da sottili sollecitazioni letterarie. L'Oriente di Pasini non è l'Oriente di DélaCroix. Fromentin, Gerome. ove schiavi ed odalische, guerrieri e sultani assurgono a protagonisti di un immaginario modellato dalla fantasia e da suggestioni letterarie: la figura in Pasini — fatte salve rare eccezioni quali ad esempio, *Cavaliere che parte per la caccia e Falconieri persiani*, datati 1865, in cui essa è unica ed assoluta protagonista della scena — è colta quale elemento vivo di un insieme, complementare all'ambiente, tutt'uno con esso ma parte di esso. di cui sigla la dimensione narrativa. pittorica, non psicologica, né tantomeno legata ad un genere pittoresco di maniera. E' da dire che quella profonda vocazione per la rappresentazione del reale, in particolare del paesaggio inteso con precisione toponomastica, nella resa dell'ora e della luce, pur già evidente nelle composizioni orientaliste, impronta tutto l'ampio arco di produzione dell'Artista, facendosi addirittura motivo dominante, piena sostanza figurativa, in passaggi fondamentali di un complesso percorso stilistico che avrà coerente sviluppo in senso naturalistico.

Sin dagli inizi la sensibilità di Pasini appare stimolata dal vero di natura. Le *Trenta reclute di castelli del Piacentino. in lunigiana e nel Parmigiano*, serie di litografie composte per la Tipografia Zucchi di Parma tra il 1850 ed il 1851, riassuntive di una serie di esperienze tecniche iniziali tra incisione e pittura, denotano un già deciso senso del paesaggio in quelle architetture mai incombenti, sempre inserite nell'ambiente circostante generalmente animato da figurine. In questi fogli il sottile uso del chiaroscuro rende una diffusa e già personale luminosità che modella con finezza le forme di una natura sicura protagonista.

Le contemporanee esercitazioni all'acquerello od all'olio denotano, pur ancora vagamente influenzate dalla lezione accademica e scenografica, spiccata predilezione per le tematiche paesaggistiche rese in una tecnica accurata, dal minuto dettaglio, in cui prevale il meticoloso disegno in stesure pittoriche diluite negli impasti.

Immediatamente dopo, in Francia, dal 1852 in avanti, si dispiega pienamente nella pittura di Pasini, a contatto con la 'Scuola di Barbizon' dei Rousseau, Daubigny, Dupré, Corot, il profondo senso della natura e del vero. Ricorderà in seguito l'Artista allo scrittore Carotti: "*poco per volta, non preoccupandomi della tecnica degli altri e cercando unicamente di rendere il vero colla maggior sincerità e col maggior rispetto, cominciai lentamente ad acquistare qualche robustezza di impasto, migliori effetti di luce e d'ombra e più vigorosa intonazione ed armonia di colore: e se vi*

pervenni, fu soltanto perché sentivo luce e colore dinanzi al vero e non pensavo al modo con cui gli artisti del tempo mio li rendevano sulle loro tele." In questi primi anni "francesi", soggetti preferiti da Pasini sono profondi paesaggi dai cicli alti e luminosi. nel più pieno senso della natura colta con nuova e forte ricerca luministica: i temporali e le albe, i tramonti ed i riflessi tra alberi ed acque, accentuano effetti di masse in una nuova sintesi del vero che trascura i minuti particolari nel rendere la vastità dei luoghi con nuovi effetti coloristici giocati sui bruni e sulle terre. La pennellata diviene grassa e spessa, particolarmente nelle tonalità chiare, sciolta e libera negli appoggi. Ad un'osservazione attenta, tale produzione di Pasini degli anni tra il 1832 ed il 1855 — data del primo viaggio in Oriente — offre un sostanzioso, misconosciuto contributo alle nuove ricerche sul vero che anche da noi, tra mille difficoltà si stavano diffondendo e che di lì a poco avrebbero dato luogo alla rivoluzione della "macchia". Non considerato dalla critica e poco apprezzato dal collezionismo, questo periodo cosiddetto "di Fontainebleau". acquista particolare significato e va letto quale cerniera di collegamento tra il grande rinnovamento della pittura europea di paesaggio operato dalla "Scuola di Barbizon". e le innovazioni dei Macchiaioli, nella linea complessa di quell'intenso naturalismo, ancora da approfondire criticamente, che caratterizza l'arte emiliana dei Fontanesi, Lega, Bruzzi, Luigi Bertelli ed anche di Giulio e Guido Carmignani (su quest'ultimo Pasini ebbe una decisa influenza). E' infatti opportuno ricordare come l'origine di quel gran confluire di idee e di avvenimenti artistici a Firenze nel 1856, che produssero le innovazioni della "macchia", risalga alle nuove teorie sull'arte che Morelli, Serafino De Tivoli ed Altamura introdussero in Firenze di ritorno dall'Esposizione Universale di Parigi del 1855, nell'ammirazione per il rinnovato senso della natura e per le nuove tecniche espressi dagli artisti di Barbizon. Le decise analogie stilistiche tra la produzione "francese" di Pasini e le nuove ricerche di paesaggio, risultano con evidenza dall'attribuzione data da critici e collezionisti. quali Somare e Checcucci, al dipinto l'Arno in fondo alle Cascine, assegnato all'innovatore De Tivoli, ma che, come osserva a mio avviso giustamente M. Bernardi e riprende V. Butteri Cardoso, potrebbe essere opera di Pasini, sia per i caratteri stilistici quanto per l'immagine, che coincide, eccetto alcuni particolari. con *Alaggio sulla Senna* del nostro Artista. Dal 1855 hanno inizio i viaggi di Pasini in Oriente, dapprima in Egitto. Persia, Palestina, Siria, in seguito a Costantinopoli. La sua tavolozza, lasciate le umide e brune atmosfere della Senna, si immerge nella luce e nel colore. Le segrete bellezze delle architetture, il brulicare vivo della gente, i portali maestosi delle moschee, i bazar cangianti di colori, gli interni misteriosi, le carovane nel deserto, ci vengono restituiti in palpitanti impressioni.

Lungo lo scorcio di questi anni Cinquanta, la pennellata si fa forte e plastica nei primi piani, indurita nella scansione di violenti passaggi luministici, sulla traccia di un disegno ancora rigido nelle figure, più affinata nella resa atmosferica dei profondi orizzonti. l'Artista ora, senza trascurare il paesaggio che sin dagli inizi ha occupato pienamente la sua ispirazione, rivolge l'attenzione anche all'uomo ed agli animali quali presenze vive in scene d'ambiente che di frequente si svolgono tra le architetture delle città. Nel breve volgere degli anni, quella sua maestria nel disegno, affinata nel lungo impegno sulla litografia, lo porta, anche nella figura, ad una fattura franca, spigliata, dal tocco sciolto. I suoi disegni a matita, a carbone, talvolta all'acquerello, serrati ed esatti nella sapiente padronanza della mano, furono tirocinio indispensabile. così come i bozzetti sempre colti sul vero, con rapidità straordinaria nel rubare l'attimo fuggente al palpitare della luce e dei riflessi: "*i bozzetti [...] mi basta averli sott'occhio, mi conservano l'impressione del colore, ma nel far i quadri mi valgo di più della mia impressione interna - ciò che mi serve invece proprio materialmente è il disegno di paesaggio, di figure, ecc.*" ebbe a riferire Pasini.

Ed ecco, dagli anni Sessanta, delinearsi le tipiche. suggestive inquadrature di bazar e moschee, cortili e fontane, dalla salda impaginazione nella pennellata spigliata e guizzante, preziose nei particolari quanto equilibrate nell'insieme; ed ancora, quei superbi paesaggi dell'Anatolia o della

Persia, chiusi dall'azzurro terso del cielo, spazi immensi di grigi, ocra e bruni su cui talvolta incombono grandiosi sistemi di nubi, attraversati da carovane dove invece tutto è colore, in un brillare di rossi, gialli e verdi.

Tra il 1870 ed il 1880, i modi di Pasini si affinano in trasparenze, freschezza di appoggi e nuove suggestioni coloristiche: la resa della figura si fa più complessa ed articolata, nella ricerca del dettaglio, le architetture più esatte e calibrate, squadrate a matita sui grossi spessori di spatola dagli smalti sontuosi, sapientemente contenuti dalla finezza del disegno. Ora il suo stile è assolutamente personale ed inconfondibile.

Nell'ultimo scorcio della sua produzione la destrezza di mano ed il grande mestiere sembrano a volte avere il sopravvento in opere che sostanzialmente conservano un'invidiabile omogeneità stilistica.

Comune denominatore nell'opera dell'Artista, sua sostanza poetica che affiora costante, è il profondo senso del vero, sia nelle scene d'Oriente, tanto nella resa dell'ambiente che negli scorci delle architetture, sia anche in quei "momenti" più specificamente paesaggistici, spesso privi di ogni traccia dell'uomo, che si identificano con i viaggi a Venezia od in Spagna, a Cannes od a Cavoretto.

Puri paesaggi dei mondi lontani sono: *Bindolo egiziano sul Nilo*, ove un grande albero incombe sul primo piano contro un cielo terso nel paesaggio assolato e sabbioso; *Il Partenone*, in cui protagonista è l'architettura, in esterno tra i ruderi, massiccia e potente; *Giardino di Patiza con panorama di Atene*, dalle finissime profondità e lontananze che ci restituiscono il sapiente paesaggista; *Villaggio sul Bosforo*, vibrante, mirabile impressione di luce e colore.

Appena segnata dalla presenza umana è la poesia del vero e della luce in *Caffè nelle pianure del Sud*, *Cortile della Moschea di Ali Chilich Pascià*, *Rovine classiche nel deserto*, ed anche in *Sosta all'abbeveratoio*.

Ma il complesso talento dell'Artista, come detto, sa rinnovarsi anche nell'approccio a nuove tematiche che non siano quelle orientaliste. Ed eccolo cogliere con coerente rigore stilistico, senza stacchi, le soffuse e velate malinconie di una Venezia silente dalle luci di perla, od in *Cavoretto*, capolavoro conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, strutturare la tela sul calibrato gioco di luci e di toni, nel mirabile equilibrio di una resa atmosferica il cui rigore compositivo è degno della più felice pittura toscana coeva. Ecco ancora gli spazi dell'Alhambra, suggestivi e smaltati, i paesaggi di Spagna, della valle d'Aosta o della Liguria, profondi e luminosi, talvolta scorciati sulle architetture; la descrittività della siepe di rose ne *I Pirenei visti da Pau*, lo spericolato, ardito incastro di piani dello *Studio d'artista*, tutto giocato sui bruni in austera, quasi astratta composizione.

Pur mirabile interprete delle luci e dei colori d'Oriente, Pasini si pone dunque quale innovatore della visione figurativa tradizionale, nella coerenza di uno sviluppo in senso naturalistico che coniuga in unità di stile le più diverse esperienze. Il suo colloquio con la realtà, improntato dall'amore di narrazione, dalla cura al "soggetto", è sostanziato da emozioni intense e liriche che segnano tutto l'arco di una produzione le cui origini hanno radici a Parma, sviluppo nel contatto con la pittura francese, per poi assestarsi su declinazioni di influenza piemontese, esprimendo le istanze di una cultura figurativa di respiro internazionale ed europeo, profondamente innervata in quelle nuove ricerche sul vero sotto il cui segno si stava unificando l'Italia pittorica.

PASINI “DISEGNATORE COSCIENZIOSO, ESATTO, PRECISO”

"*Mon cher Pasini*", scriveva Théodore Chassériau nell'ottobre del 1855 all'amico in viaggio verso Téhéran, "*ne négligez pas de prendre finement et scrupuleusement les détails des choses. on regrette cela quand on ne l'a pas fait sur place*", e lo esortava a dimenticare il *fratras* dell'ambiente artistico parigino, per copiare con rigorosa attenzione il mondo splendente che lo circondava giacché "*ce qui est fait tout simplement est toujours jeune et de toutes les manières d'art la meilleure*". Al tempo della sua partenza per la Persia, come disegnatore ufficiale al seguito del ministro di Napoleone III. Prosper Bourée, Alberto Pasini frequentava ormai da diversi mesi lo studio di Chassériau, dove aveva appreso il metodo di fermare in appunti sommari i particolari di figure che potevano attrarlo. Ne è un esempio il foglio di studio con gli asini e le teste di cavallo, dai contorni spessi e incisivi campiti con un tratteggio largo e pastoso atto a tradurre il volume e la luminosità delle figure. eseguito durante il viaggio verso Téhéran. e probabilmente preparatorio per uno dei disegni in cui appare Diane Gobineau, bambinella di sei anni che seguiva la legazione in groppa ad un somaro.

Era stato proprio Chassériau ad offrire all'amico di poco più giovane, e dotato di una prodigiosa sveltezza di occhio e di mano che gli consentiva di trasporre la visione in immagini controllatissime, quasi sempre risolte alla prima stesura, l'opportunità di quel viaggio in Oriente che ne avrebbe segnato definitivamente le scelte Figurative, distogliendolo dalla pittura di paesaggio sull'esempio dei Barbizonniers, per avviarlo ad una brillante carriera di pittore orientalista. L'incarico assegnatogli dal Bourée — di documentare luoghi ed eventi del viaggio in trasposizioni grafiche chiare ed essenziali, necessariamente definite con rapidità —, significò per Pasini recuperare il formalismo del disegno, proprio in un periodo del suo percorso figurativo che lo vedeva intento a ricercare un'espressione rigorosa e meditata tale da costituire analogie con la realtà, secondo una disposizione intellettuale ormai indifferente alle implicazioni sentimentali e particolariste della pittura di Barbizon, che lo avevano coinvolto al suo arrivo in Francia.

I paesaggi di Rousseau, Dupré, Cabat, Marilbat, Decamps, di cui Gautier scriveva che "*l'effet remplace la réalité*". erano stati allora materia di costante riflessione per il giovane Pasini alla ricerca di una propria maniera figurativa in armonia con le teorie artistiche più attuali che consideravano la pittura "*un art de transformation*", espressione del sentimento e del pensiero individuali, finalmente libera dai coinvolgimenti narrativi o didascalici del soggetto.

I primi disegni che testimoniano della sensibilità con cui Pasini si era accostato a questo modo di intendere la pittura, sono quelli eseguiti dall'artista fra il 1853 e il 1854 nel corso di un viaggio sulle coste della Bretagna e della Normandia, alla scoperta di luoghi strani e remoti, sull'esempio di Maxime Du Camp e di Gustave Flaubert, che, nel 1847 avevano percorso a piedi il nord-ovest della Francia alla ricerca di una bellezza inusitata, sempre più difficile da cogliere nella ordinarietà della vita urbana. Sono scorci di paesaggio intensamente sentimentali. ove le poche tracce della presenza dell'uomo accentuano il senso di solitudine di fronte alla bellezza misteriosa della natura, indicative dell'adesione di Pasini alla poetica dei Barbizonniers ai quali egli riconobbe sempre il merito di un'espressione "*potente e vigorosa... felice interprete dei grandi effetti naturali*".

Il fascino per un mondo ignoto di cui indagare la bellezza, che aveva spronato Pasini al viaggio sulle coste atlantiche, doveva essere all'origine della sua ammirazione per l'esotismo dei soggetti orientali di Chassériau. che celavano i valori del disegno — riflesso dell'assimilata lezione ingresiana —. sotto l'apparente immediatezza della trasposizione pittorica. Dipinti che coniugavano caratteri di rigorosa definizione documentaria ad una stesura disunita e intensamente cromatica, al punto da suscitare un sentimento di struggente nostalgia per ciò che era diverso e lontano. e presto sarebbe stato irrimediabilmente perduto. Affinità di sentimenti e di inclinazione intellettuale legavano i due artisti, che sulla metà degli anni Cinquanta, in

sintonia con l'affermazione del Positivismo, erano intenti ad una continua e consapevole sperimentazione della forma, tale da consentir loro un meditato rinnovamento dell'espressione.

Fu dunque con ben presenti alla memoria i dipinti di Chassériau, insieme ai suoi preziosi suggerimenti relativi al modo di disegnare scrupolosamente e con rigorosa semplicità la natura e le situazioni di quel mondo orientale, che Alberto Pasini affrontava il compito di ritrarre luoghi e fatti salienti dell'Arabia e della Persia per conto di Prosper Bourée. Invero, i disegni eseguiti durante e al ritorno da quella spedizione riflettono, oltre agli insegnamenti dell'amico Chassériau, la maniera di Marilhat e di Decamps, artisti più anziani di una generazione, con l'opera dei quali Pasini aveva dimestichezza fin dagli anni trascorsi nello studio litografico di Eugène Ciceri, riflessioni che indicano la volontà del Nostro di rimeditare criticamente espressioni figurative del passato, seppur recente, al fine di ritemperare i valori della forma.

In uno scritto in memoria di Marilhat, Théophile Gautier aveva definito, secondo una sottile analisi stilistica, le caratteristiche individuali di Marilhat e di Decamps, ambedue dedicatisi ai soggetti orientalisti dopo un soggiorno nei paesi del Medio Oriente. Gautier metteva a confronto la chiarezza espressiva di Marilhat con la fantasia di Decamps, e la resa eminentemente cromatica della pittura di quest'ultimo, a paragone dell'eleganza disegnativa del primo. In quell'articolo, Gautier riportava anche alcuni brani delle lettere scritte da Marilhat alla famiglia durante il viaggio in Oriente, sottolineandone lo stile "*net, coloré, rapide*", e come le descrizioni, "*aidées par l'oeil exercé de l'artiste*" avessero una rara capacità di definizione, "*una grande puissance de réalisation plastique*".

E' assai probabile che giudizi così elogiativi di descrizioni, seppur letterarie, di paesaggi orientali, avessero eccitato la curiosità di Pasini per quei luoghi dove tutto è "*grand, haut, sublime, mais tout est aride*", dove l'occhio inesorabilmente segue "*toujours la ligne droite ou régulièrement ondulée de collines arides, ... toujours un ciel pur et d'un azur foncé vers le haut, vera le bas d'un ton lound et écrasant, plus terreux et plus livide à mesure qu'on approche d'avantage du désert*". Sensazioni suscitate da quei luoghi impervi che rispondono intimamente a quelle riportate in seguito da Pasini, e che non lasciano dubbi riguardo alle affinità di espressione suggerite da stati comuni dell'animo. Quasi che Pasini avesse interpretato e fatto suo il confronto critico di Gautier fra Marilhat e Decamps, nei fogli relativi al viaggio in Persia egli sembra fare alternativamente riferimento all'uno o all'altro dei due pittori, a seconda che disegnasse una veduta urbana o un paesaggio di paesaggio commovente esotismo. Sono le vedute cittadine con i bazar, le modeste architetture assolate, gli interni ombreggiati dalle stuoie, a suggerire l'interesse dell'artista per il nitore e la discorsività dei disegni di Marilhat: a quelli sembra fare riferimento, ad esempio, il *Bazar ombreggiato da stuoie*, nella sua chiara impaginazione spaziale, di reminiscenza stenografica, o la *Strada a Téhéran* definita in profondità dal succedersi dei pali che sorreggono le stuoie e proiettano un'ombra leggera sui muri assolati delle case. Fogli nei quali il superamento della cultura 'barbizonnière' da parte di Pasini è indicato, come giustamente scrive Isabella Lupi Ballerini, da "*un più impassibile e minuto dominio degli elementi narrativi*": le immagini sono rese stilisticamente con "*tratti sottili e continui [che] profilano, serrandola con nitida incidenza, la grana più morbida delle superfici*", e gli spazi in ombra "*si definiscono nei misurati e gradualmente passaggi di una matita leggera*", nell'intento di evitare ogni esaltazione emotiva.

Anche i disegni meditati sull'esempio di Decamps, come i bellissimi *Paesaggio nell'Armenia* del 1856, e *Carovana persiana*, datato 1858, sono l'esito di una critica profonda nei confronti di una storia trascorsa di recente e colma di implicazioni sentimentali. Ambedue i fogli, di notevoli dimensioni, raffigurano l'inoltrarsi di una carovana in un paesaggio cupo e montuoso: il più antico, e sono ancora parole di Isabella Lupi Ballerini, "*appare serrato e rappreso nella straordinaria fermezza dei profili. nelle ombre pesantemente calcate, nella rigida trama formale*", il secondo, esito di un'analisi più austera e lenta, è concepito per zone tonali contrapposte, così che

la luminosità di biacca del cielo s'incunea nella scura acqua dell'orrido a scandire nettamente la composizione, la cui potenza narrativa si fonda eminentemente su valori formali.

Una critica, dunque. applicata a soggetti 'sublimi' ed emotivamente coinvolgenti con l'intenzione di ribadire, in linea con il pensiero positivista, la volontà di chiarezza e di intransigenza che comportavano un'analisi dei sentimenti, severa e distaccata, analoga alla rigorosa elaborazione del disegno. Secondo una medesima disposizione, Pasini prediligeva "la Persia orrida" ove tutto è "abbandono e vastità". caratteri a lui "carissimi" e nei quali individuava -se indagati criticamente- la possibilità di "sviluppo" e "d'incremento" della sua maniera figurativa, come egli messo affermava in uno scitto del 1863.

La disposizione all'analisi, conseguente a un atteggiamento indagatore anziché contemplativo, consentiva, d'altro canto, di comprendere la bellezza anche di soggetti semplici e quotidiani, del tutto estranei al tono sublime dei paesaggi romantici: "*les montagnes elles-mêmes peuvent avoir autre beauté que le grandiose*", scriveva a questo proposito Sainte-Beuve nel 1857. Così, ai disegni di Pasini che raffigurano la vastità senza confini del deserto, gli aspetti curiosi delle città orientali, le esibizioni dei cavalieri in lande desolate, si alternano visioni di terrazze, scorci di lillà assolati. abitazioni umili e solitarie. dove la presenza dell'uomo è rammentata da qualche straccio, un paiolo, rare tracce di coltivazione: immagini solenni nella rigorosa scansione chiaroscurale che costruisce per rapporti luministici la veduta, sovente limitata a inquadrature concluse da muri o dal fitto della vegetazione, ad accentuare il senso dell'arcano che spira da quei fogli tersi dove il segno della matita definisce nitidamente gli spazi su cui la luce si posa intensa e indagatrice. Cose semplici, dunque. analizzate con spirito moderno, a suggerire la consapevolezza dell'uomo che la realtà è inesplorata e silente: e impegno dell'artista è quello di indagarne la complessità per via Formale, traducendola in aderenti analogie. "*Le peintre doit avant tout chercher...l'interprétation*" scriveva Gautier, e con un intendimento affine, Fromentin affermava, in *Une année dans le Sahel*, "*les idées sont simples, les formes multiples; c'est à nous de choisir et de résumer*". In quel suo resoconto di viaggio in forma epistolare, l'artista dava dei luoghi d'Oriente descrizioni nette e rigorose con un tono distaccato, atto a contenere le emozioni che ben riflettevano l'atteggiamento di Pasini. Per ottenere maggior impassibilità, e dunque più capacità d'analisi, Fromentin si proponeva di studiare gli spazi a lui più noti: quelli intorno alla sua casa, giacché quel metodo di esercitare la critica su cose conosciute e amare consentiva "*le plus grand calme en promettant des loisirs sans bornes*". e, al medesimo tempo, di considerare "*les choses d'un regnai...plus attentif*". Pasini tornò, dal suo primo viaggio in Oriente, con un cospicuo numero di studi e di disegni che gli sarebbero stati di costante riferimento per la pittura, fino agli anni della tarda maturità. Quei disegni "*serrés, minuti, esatti*" che meravigliarono Giulio Carotti per la precisione del tratto, rivelatrice della coscienziosità e della competenza dell'autore capace di dominare l'emozione senza per altro sacrificarla, eppure sempre eseguiti in rapide sedute, spesso approfittando dei pochi momenti di quiete durante la sosta della carovana, che Pasini seguiva a cavallo recando di lato alla sella "due cartelle piene di disegni e carta da disegnare", l'artista li portava sempre con sé, trasferendoli da Parigi a Cavoretto. e da là di nuovo a Parigi. Senza quel ritto e insostituibile repertorio di immagini, egli era convinto di non poter lavorare: "*Se mi vien un'idea, un soggetto, e questi mi mancassero, potrei far niente*". confessava l'artista ormai anziano.

Eppure negli anni che seguirono alla perdita di fiducia nei valori del Positivismo, il rigore analitico di quei fogli doveva apparire obsoleto agli occhi del pittore, sempre attento alla cultura più aggiornata, come dimostrano i dipinti eseguiti dalla fine degli anni Sessanta, con la loro vivacità narrativa e cromatica. Nella maggiore disponibilità verso la fantasia e l'immaginazione che derivò dalla caduta di fede nella scienza come riferimento per tutte le espressioni del pensiero. quei fogli eseguiti in Oriente, tanto tempo prima, potevano suscitare in Pasini fragili memorie dei suoi viaggi: la nitidezza del disegno si mutava allora in qualcosa di nuovo e di

diverso “*moitié réelle et moitié imaginaire*” ma in ogni caso più affascinante del ricordo puntuale, come già aveva intuito Eugène Fromentin.

Col passare degli anni, Alberto Pasini trascurò quasi del tutto la sua attività di disegnatore, e fu essenzialmente in schizzi sommari che egli fermava con tratto sicuro e volitivo, isolandoli nel bianco del foglio, l'immagine di una donna velata, di un turco in riposo, o il movimento rapido di un animale: elementi che contribuirono a rinnovare la preziosa raccolta dei disegni compiuti al tempo del primo viaggio in Oriente, fonte inesauribile di interpretazioni di quel inondo abbagliante. e di sogni.

PASINI. LA LITOGRAFIA. L'ORIENTE

Nei mesi successivi il primo percorso in Oriente del 1853-50. gli stessi cioè in cui la memoria, e gli appunti grafici presi dal vivo, ricevono forma in tele dai colori di qualità. accordi, luci, ombre sorprendentemente originali, Alberto Pasini esegue e pubblica alcune litografie tratte da propri disegni di viaggio, del tutto simili a quelli utilizzati per la pittura.

La cronologia della produzione è nota: concepita per una doppia edizione parigina e parmigiana, già sul finire del 1857 i periodici di Parma annunciano pubblicamente l'impresa, e l'avvenuta o imminente esecuzione delle prime tavole.

Due anni dopo, i fogli fino allora eseguiti vengono raccolti in una sequenza editorialmente organica: *il viaggio nell'Egitto in Persia e nell'Armenia in dodici vedute disegnate dal vero e litografate da Alberto Pasini che le dedica alla propria madre Adelaide Crotti*, in doppia edizione, appunto, in Parma presso l'Adorni, a Parigi da Lemercier.

E' il 1859 e, nella sua compiutezza è questa l'ultima esperienza litografica di Pasini.

La coincidenza temporale con le opere pittoriche di cui si diceva merita qualche considerazione, giacché la pittura risulta, da quel momento ed in modo particolare in quel preciso frangente, completamente concentrata sull'insorgenza di un nuovo colore e di una nuova luce, al punto che sembrano essere questi due elementi le massime scoperte del viaggio appena concluso. Eppure, nello stesso momento di quadri che esauriscono lo spazio e gli episodi raffigurati nel predominio delle veridiche tonalità del colore e degli effetti di straordinarie esotiche luci, compaiono i minimi formati delle litografie. dove la medesima ispirazione tematica è tradotta in bianco e nero, vale a dire nelle modulazioni tra l'uno e l'altro estremo di una tale bicromia.

Ma la litografia è una tecnica che, fino alla partenza per l'Oriente. era stata frequentemente praticata da Pasini. Anzi. la sua professione è inizialmente quella del litografo: per quanto queste individuazioni possano essere veritiere in un periodo di "romantica" labilità dell'identità dell'artista rispetto ai parametri reali della società, laddove la vera definizione individuale si stabilisce piuttosto nel perseguimento delle esigenze della forma artistica, come un comandamento reale ed assoluto. Le sue prime testimonianze note, i disegni di studio per scenografie, armature, personaggi in costante. della fine degli anni Quaranta, lasciano una traccia finita nella traduzione litografica di due scene teatrali di Magnani. Ma è lo stesso Pasini, nella preziosa intervista riferita da Giulio Carotti, a descrivere con implicita pertinenza quanto questa scelta fosse un'empirica soluzione del disagio per il diseguale insegnamento nell'Accademia di Parma e per la difficoltà a trovarvi un maestro: "*Mi mancò il coraggio per tirar innanzi così e abbandonai l'Accademia: impiantai studio con un amico, feci dei lavoretti: incominciai a dedicarmi con animo alla litografia...*". Ad un giovane momentaneamente spiantato, per conseguenza di una negativa congiuntura didattica, la litografia poté imporsi proprio per il suo essere applicata all'illustrazione e quindi per quel carattere di funzionalità molteplice tra vari campi, in qualche modo concretamente produttivi, che costituiva il suo piano d'influenza. E' d'altronde una tecnica accompagnata, fin dalla sua scoperta, dalla cosciente dichiarazione della sua utilità, così come della sua applicabilità alla realtà produttiva.

Intorno al 1850-51 escono, per la parmigiana tipografia Zucchi, varie composizioni inventate e litografate da Pasini: vedute paesistiche d'ispirazione romantica (così da intitolarsi *Il Mattino*, *La Nostalgia*, *La Solitudine*), ed altre meno contemplative e più descrittive, come la *Veduta dello stabilimento balneario di Tabiano preso dall'albergo eretto da S.M. Maria Luigia* e, soprattutto, la prima impresa complessiva, le *Trenta vedute di castelli del Piacentino, in Lunigiana e nel Parmigiano*.

In questa fase, si comporta in pieno da allievo di Paolo Toschi: come chi, insomma, sia stato a stretto contatto con quella straordinaria fucina di tecniche della riproduzione e condivide, con una comune cultura figurativa, quest'identica fonte generale. Ma, quanto allo stile, *le Trenta vedute* non sono dissimili per ispirazione a certi paesaggini di Giovanni Battista De Gubernatis,

il che vale a riconfermare un'influenza parmigiana e, nuovamente, la centralità di Toschi. Si ricorderà che il torinese De Gubernatis, allievo di Bagetti, — ciò che già può costituire un comprensibile condizionamento per una tradizione paesistica che, attraverso tutti questi passaggi, venga ad affievolirsi nelle giovanili vedutine pasiniane — aveva ricoperto una carica amministrativa a Parma, in epoca napoleonica, tra 1806 e '12, e nel 1812 aveva trionfato al Salon parigino con una Veduta di Parma. In Parma aveva stretto amicizia con Toschi e vi era rimasto in contatto per tutta la sua vita, conclusasi nel 1837: questo per dire che nell'ambito di Toschi, così formativo anche per Pasini, il nome di Gubernatis era certamente ben noto.

Fino a questo punto, l'opera pittorica di Pasini sembra essere ben poca cosa.

“Mi risolsi a lasciar Parma e volli andar a Parigi. Era l'anno 1851”.

Le parole di Pasini sono inequivocabilmente chiare circa i modi e lo spirito di questo trasferimento a Parigi: è un viaggio d'artista, improvvisamente conscio dell'assenza di stimoli dell'ambiente artistico parmigiano. Dunque è un viaggio “romantico”, alla ricerca di un'arte nuova da trarre da se stesso, quale che ne sia il mezzo tecnico: ma è abbastanza implicito che si riferisca alla pittura, che è l'arte primaria, a quel punto, per l'avvio al proprio, individuale, moderno. Ma l'abito professionale è quello del litografo, neppure dell'incisore; ed è un abito serio, che può garantire una professione, sulla quale appoggiare la propria libera ricerca artistica. Il litografo Tirpelle, presso cui giunge per il tramite d'un amico parmigiano sufficientemente generico da non doverne ricordare il nome, non lo soddisfa, poiché l'andamento della sua bottega gli risulta subito fallimentare (*“...mi accolse nel suo studio: ma mi accorsi tosto che egli non poteva insegnarmi un gran che: era buono, ma non solo non mi pagava, ero io che dovevo pagar lui”*).

Buon segno di oculatezza da parte del Nostro, che sto così parafrasando, è la decisione di reagire, ricorrendo all'autorevole Toschi; ed infatti, da Parma, ne riceve la presentazione per l'incisore Henri Dupont che si rivela invece determinante. Dupont è un incisore in grande reputazione a quel momento, ma non manca di sorprendere Pasini per alcune differenze rispetto al mondo parmigiano cui è abituato, ciò che vuol dire, di nuovo, riferirsi alla figura di Paolo Toschi. Pasini racconta dell'angustia dello studio, e del vivere dimesso di Dupont, in contrasto con la celebrità del personaggio: ma non dovette essere solo questo a stupirlo, bensì, soprattutto, il non trovare lì quell'apertura verso la multiformità tecnica della traduzione: quella straordinaria coscienza di avere a che fare con un nuovo ed universale strumento linguistico, che è il più rilevante carattere della Scuola di Parma. Dupont gli confessa di non avere rapporti con litografi, ed infatti si tratta di un acquafortista convinto di esercitare una propria artisticità e non di un traduttore o produttore di immagini. La sua conoscenza è tuttavia utile come tramite verso Lemercier; ma qui conviene restituire la parola a Pasini, per la precisione con cui definisce la professione di quest'ultimo: *“... mi soggiunse (Dupont) che mi avrebbe dato una commendatizia per un imprenditore di pubblicazioni artistiche molto in relazione con artisti dediti alla litografia e così fece per il Lemercier”*.

L'approdo siffatto nell'ambito dei litografi, comporta che la stagione più difficile sia terminata: Lemercier lo presenta a Eugène Ciceri presso il quale inizia a lavorare come litografo. E, a questo punto, l'importanza dello studio di Ciceri, e cosa vi fervesse, separatamente dal lavoro litografico, è argomento ben noto e che fa pienamente parte della storia della pittura di Alberto Pasini. Non per nulla egli stesso ricorderà ben chiaramente la divisione dei campi. *“Continuai a frequentar lo studio del Ciceri, e quando non c'erano litografie da fare, egli mi lasciava dipingere, seguiva con vivo interesse i miei lavori, e mi incoraggiava calorosamente a proseguire, dicendomi che presto mi sarei fatto pittore per davvero”*, e si intende bene la distinzione, sia all'interno dell'identità individuale del Pasini di quel momento, che riguardo al funzionamento dello studio, tra una pratica che è professione, ed un'altra che è il campo della ricerca; un apprendistato che è intrinsecamente sperimentazione e ricerca di espressione.

Ed ancora, è estremamente significativo il racconto dell'inizio di questa fioritura, come una sua ramificazione che avviene nel pieno della pratica litografica. Accade mentre lavora ad una tradizionale litografia di traduzione, di quelle dove la tecnica neutralizza ogni possibile autonomia linguistica nella fedeltà della riproduzione: sono tre giorni di lavoro "paziente e noioso" per riprodurre in controparte un quadro assai complicato, allorché abbandona il lavoro per eseguire su una pietra litografica, forse di scarto e comunque macchiata. "un mio studietto di paesaggio. con effetto di tramonto". Va bene che questo racconto è dettato al termine della vita e che, a quel punto, siamo nel 1899, la prospettiva, anche lessicale, è ben chiara sulle posizioni che le esperienze artistiche della seconda metà del secolo hanno preso rispetto al gran problema del moderno. Ma, come che sia, Pasini è innegabilmente lucido, pertinente ed esplicito, nel distinguere, sia pure a cose fatte, tra tecnica ed espressione. E' comunque questo che egli sta sperimentando nell'episodio che ama ricordare, ed è, al nostro scopo, rilevante che voglia svolgere la sua ricerca dell'espressione anche nella neutra tecnica della traduzione. Segue, nel resoconto di Carotti, l'emozionato ricordo della richiesta di partecipazione al Salon di quell'anno 1853, con questa litografia (*La Sera*) ed un piccolo dipinto. Viene respinto il quadro ed accolta la litografia: ed è da questo momento che può farsi iniziare la più cosciente storia artistica di Pasini. Ma è singolare che, pur essendo stata una litografia a procurargli l'ingresso sulla scena dell'attualità. egli dichiari: "Poco dopo quell'avvenimento, mi insediai con un amico, in uno studio tutto nostro: poco per volta lasciai la litografia per non far più che dipinti". Il che implicitamente comporta una conferma che il proprio linguaggio moderno si manifesti nella pittura; che la litografia dell'esordio pubblico, *La Sera*, sia da considerarsi a pieno titolo pertinente alla categoria del suo linguaggio moderno, e che infine la condizione da cui emanciparsi, e che effettivamente egli afferma di avere abbandonato, sia la litografia come mestiere. Di fatto, non si conoscono altre opere litografiche fino al gruppo 1857-59, ritorno d'Oriente. O almeno opere litografiche autografe, mentre invece accade che suoi disegni, immediatamente a ridosso del ritorno dal viaggio, vengano divulgati sulla stampa periodica, ma attraverso traduzioni, per così dire, redazionali. E, a questo proposito, è degna di nota l'osservazione contenuta in una lettera inviata a Pasini da Casimir Adrien Barbier de Meynard, e riferibile, vista la data 11 dicembre 1856. al numero 718 dell'Illustration, datato 29 novembre: "comme on a maltraité vos dessins!". Era accaduto che, rientrato a Parigi da Tehéran nell'agosto 1856, in compagnia di Pasini, Barbier de Meynard, letterato orientalista, attaché alla legazione francese in Persia, aveva fornito a Alexandre Paulin, (uno dei fondatori dell'illustration, ed autore, settimanalmente, della rubrica *Histoire de la semaine*, relativa ai fatti politici, e soprattutto di politica estera) l'anteprima delle notizie, sia verbali che figurative, di fresco riportate dalla loro missione. E' Paulin stesso a comporre questo materiale, estratto da un "journal de voyage" che Barbier ha messo a sua disposizione ancora allo stadio di appunti in disordine, in due articoli generali, illustrati da traduzioni in legno di testa dei disegni di Pasini. Vengono riprodotti. in quel numero, quattro disegni: *Carovana persiana, Corsa di cavalli nei dintorni di Teheran. Porta dei Pellegrini, o della Mecca a Gedda, Sosta presso la tomba detta di Ciro*. E' recentemente comparsa sul mercato antiquario (Galleria Silbernagl. Milano) un raccolta di disegni eseguiti durante il viaggio 1855-56, della stessa tipologia dei taccuini degli Uffizi, ma di formato maggiore (mm. 2'20 x 350) e, in generale, perfettamente compiuti. Le quattro immagini riprodotte sull'Illustration, hanno, in questo album, i loro modelli esatti, ed il confronto evidenzia come il sezionamento delle dimensioni originarie, per adattarli ad un formato rettangolare stretto che si addica alla tradizionale composizione tipografica della pagina del periodico, annulla l'effetto di vastità atmosferica che predomina nei disegni (in genere tutto l'ampio spazio vuoto del cielo o, in basso, l'eventuale terreno vuoto che introduce il soggetto, vengono eliminati; quando questo non è necessario. come nella *Tomba di Ciro*, sufficientemente torreggiante da occupare buona parte della metà superiore del foglio, il cielo che fa da sfondo al monumento è, nel giornale,

riempito di nubi generiche, giacché il tono diffuso non può essere reso con l'intaglio). E così, l'intaglio del legno di testa, seppure traduca con esattezza tutti gli elementi figurativi (esattamente tutte le figure, con le loro azioni, le loro pose, e così gli oggetti) tuttavia altera completamente le proporzioni, perché non è in grado di riprodurre la sensibilissima precisione delle modulazioni chiaroscurali del disegno alle quali si deve l'articolazione tridimensionale. Al contrario, le luci e le ombre vengono distribuite secondo una logica completamente autonoma rispetto al disegno-modello, e rispondente piuttosto alla funzionalità di lettura della rappresentazione nelle diverse condizioni costituite dal mezzo tecnico e dalla destinazione editoriale (privilegiando ad esempio la lettura episodica del soggetto, o evidenziando dettagli informativi di usi e costumi). Ma basta scorrere alcune annate dell'*Illustration*, per riconoscere al suo apparato illustrativo un proprio carattere comune, dovuto in parte all'impiego dell'incisione su legno di testa, in parte ad un programmatico sistema di utilizzazione delle immagini. La novità d'eccezione di questo "museo settimanale dell'informazione" (politica, scientifica, mondana, artistica), il riprodurre i diversi eventi descritti così da divenire uno strumento di memoria storica e di volgarizzazione scientifica, consisteva nell'imitare, nell'illustrazione, la rapidità della penna o della matita, per evocare la flagranza del fatto. Siano i modelli degli schizzi, o disegni, o dipinti, o fotografie, le immagini derivate nell'incisione su legno di testa, ed in buona misura anche quelle, molto più rare in quel foglio, in litografia, recano comunque una simile grafia, improvvisa, movimentata, per esprimere un fatto in pieno svolgimento. Il risultato è che, a dispetto delle minuzie informative contenute nei dettagli rappresentati e della veridica fedeltà delle immagini, guerre o cerimonie, cortei o serate di gala si somigliano all'incirca tutte, accadano in Turchia, o in Egitto, o in Nuova Caledonia, o negli Stati Uniti o a Parigi (ad esempio per la nascita del Delfino, evento che occupa con abbondante illustrazione i numeri della tarda primavera e dell'estate di quell'anno). Se questa resa omogenea, oltre che sugli elementi descrittivi ed informativi dell'immagine, si esercita su valori formali, come quelli ad evidenza contenuti nei disegni di Pasini, la conseguenza sarà un appiattimento di caratteri stilistici essenziali: e non c'è dubbio, a questo proposito, che Barbier de Meynard trovasse Pasini concorde nel riconoscere i suoi disegni "maltrattati" dalla traduzione redazionale. Nel successivo n. 721 dell'*Illustration* la traduzione migliora leggermente, ma solo nel senso che il disegno viene riprodotto nell'integrità del proprio formato, il risultato non è tuttavia sostanzialmente dissimile: l'opportunità della rivista di pubblicare immagini nuove su uno degli argomenti orientalistici su cui maggiormente punta, in quei mesi, l'editoria (Persia e Turchia), va drasticamente a discapito del carattere più originale e tipico dei disegni di Pasini: il volere cogliere e trasmettere un "effetto", qual'è l'impressione d'Oriente. "*La mia indole artistica così proclive agli effetti, alla festosità della luce e del colore...*". dirà al Carotti. Sono termini perfettamente trasparenti di una sensibilità moderna. E' d'altronde questo l'aspetto che la lucida intelligenza delle forme di Lionello Venturi aveva perfettamente individuato: "...quando il pittore si pone davanti a qualche colonna o porta di moschea, e sente liberamente che da sé stessa, non dalla cosa, dipende l'interesse del quadro. allora la piccola vena della sua arte sgorga naturalmente", scrive in una critica dalla lettura oggi un po' in disuso, per via dell'attuale gusto per le reazioni "rivalutatorie". Ma, dalla penna del più profondo interprete italiano del concetto di modernità, la frase citata è un riconoscimento che consente di restituire tutto il valore, in un tale senso, a quell'esaltazione dell'interiorizzazione soggettiva e dell'espressione contenuta nella rimembranza pasiniana delle prime sue divaricazioni dal lavoro artigiano della litografia per dedicarsi alla pittura: così Pasini. "...cercando unicamente di rendere il vero colla maggior sincerità e col maggior rispetto, cominciai lentamente ad acquistare qualche robustezza di impasto, migliori effetti di luce e d'ombra e più vigorosa intonazione ed armonia del colore: e se vi pervenni, fu soltanto perché sentivo luce e colore dinanzi al vero".

Dunque, almeno dagli ultimi mesi del 1857, come si diceva, iniziano a comparire le litografie autografe di Pasini dal viaggio d'Oriente: la diversità dalle traduzioni incise su legno di testa, comparse sul foglio parigino, non potrebbe essere maggiore. Nel ridotto formato dei fogli litografati risalta, intatto, quel sentimento di vastità sconosciuta che lo aveva maggiormente impressionato a contatto con l'Oriente, dato dalla conformazione geografica dei luoghi e dall'esotico impatto su di essi di una straordinaria luce. Con l'esclusione del colore, è questo esattamente lo stesso materiale poetico di cui si compone il suo lavoro pittorico di quei mesi, in cui il sentimento provato è ancora acceso dalla effettiva esperienza. Ma, nel patrimonio grafico lasciato da Pasini, eccezionale fonte interpretativa del suo stile, può distinguersi una suddivisione tipologica esattamente confacente questa selezione: nel senso che i disegni a matita (il cui chiaroscuro articola con una raffinatissima e precisa qualità di modulazione una costruzione lineare anch'essa estremamente precisa, sia dal punto di vista compositivo che prospettico) costituiscono una tipologia in cui l'immagine è perfettamente compiuta in ogni elemento, escluso quello cromatico. La sola finitezza chiaroscurale, cioè l'elemento luministico, consente opere dai valori formali del tutto autosufficienti. Per contro, la ricerca sul colore procede autonomamente rispetto alla costruzione lineare e chiaroscurale, in fogli spesso eseguiti all'acquerello, alla ricerca di un effetto cromatico, eseguito in libertà, sebbene in un ordine successivamente applicabile, quasi esattamente sovrapponibile, al precedente. Tale successione avviene nella pittura, mentre l'autosufficienza del disegno a sola matita, quello cioè costruito di linee e luci chiaroscurali, trova la propria esatta corrispondenza, fino alla utilizzazione pratica, nella litografia autografa. Le litografie in seguito raccolte nella serie del *Viaggio in Egitto...* non vogliono evocare il colore, con la loro elaboratissima modulazione chiaroscurale: quest'ultima è la perfetta realizzazione di un sentimento luministico, afferrando, con tutta naturalezza che risolve l'estrema esattezza di un lavoro di magistrale sapienza, la pienezza della sua inafferrabilità e del suo fascino. Nella litografia, proprio come nel disegno a matita, il chiaroscuro granulare segue la raffinatissima varietà di modulazione dello sfumato, esso si adatta alla precisione analitica, all'esattezza spaziale della linea, aderendo alle forme, e rende a meraviglia l'incidenza delle luci sulle materie, rivelandone la rovina, accendendole di un sentimento di "vastità e abbandono", e così le variazioni — e non la qualità — dei colori su di esse. Permette di evocare con una vivezza incomparabile la *Tomba di Ciro* e così di rilevare con distinzione gli ornati della cupola della *Moschea del Collegio* e di tradurre la qualità della sua materia preziosa e del riverbero del sole (sarà nella pittura un azzurro lapislazzulo che vira nel bianco sul punto di maggiore rifrazione) in una sospensione pacata, quieta e lirica ad un tempo. Tutto questo sarebbe stato evidentemente impossibile con i grafismi dell'incisione su legno di testa, che imita invece lo schizzo, e che punta a conquistare l'osservatore all'immanenza, comunque ed automaticamente movimentata, della cosa rappresentata. Si tratta, per Pasini, dell'elevazione dell'immagine a stampa, nella tecnica litografica e prima di abbandonarla, alla dignità linguistica del proprio originale ed individuale stile, salvandola cioè dall'automatismo, sia formale che semantico, dell'illustrazione giornalistica. Ed è comunque un'immagine che porta nuove conoscenze, più precise, più veritiere, nel momento in cui descrive una distinta realtà, lontana, ma precisamente collocabile sia storicamente che geograficamente, poiché afferma l'esistenza di uno spazio e di un tempo, cioè di una geografia e di una storia, diversi da quella europea e cristiana, ma del tutto reale e coesistente.

PASINI E L'ERA POST-SAIDIANA "L'ORIENTALISMO RAFFORZA E RIAFFERMA IL DOMINIO CULTURALE"

Il mio primo approccio alla pittura orientalista risale al 1984, quando lavoravo come ricercatrice indipendente per la Mathaf Gallery di Londra. La Mathaf (termine arabo per "galleria") aprì nel 1975 con l'obiettivo di vendere quadri orientalisti a uomini d'affari arabi che stavano facendo sempre più sentire la loro presenza nel Regno Unito. Sopravvissuta alla recessione e ai contraccolpi della Guerra del Golfo, la Mathaf ha appena celebrato il suo XXI anniversario. Circa la metà della clientela della galleria è di origine araba o musulmana. La sua "scuderia" di artisti comprende Ludwig Deutsch (1855-1930), Jean-Leon Gèrome (1824-1904), Prosper Marilhat (1811-1847), David Roberts (1796-1864), Gustavo Simoni (1846-1926) e molti altri che sono più o meno famosi nel "corpus" orientalista. La Mathaf rappresenta anche artisti occidentali contemporanei che ritraggono il mondo arabo. I soggetti dipinti da questi pittori sono spesso versioni aggiornate di temi tradizionali: cacce di falco nel deserto, feluche sul Nilo, mercati, carovane di cammelli e accampamenti di beduini. Sono paesaggi e ritratti convenzionali, e "sicuri" in quanto non ritraggono scene moralmente o politicamente problematiche. Ciò perché molte di esse sono tracciate con la mente rivolta alla clientela musulmana.

Tre anni dopo che la Mathaf ebbe aperto i battenti per la prima volta, apparve un libro che mise in discussione l'intero concetto di Orientalismo e, di conseguenza, la pittura orientalista. Questo saggio si intitolava *Orientalism* e il suo autore era uno studioso americano di origine palestinese, Edward Said. Egli affermava che il suo interesse a scrivere il libro era scaturito da un personale sentimento di dolore per il comportamento dell'Occidente nei confronti del suo proprio paese di origine, e nel contempo attaccava quasi ogni aspetto dell'atteggiamento europeo verso l'Oriente. Egli sosteneva che la costruzione di un Oriente artificiale, da utilizzare poi per tenere l'Est sotto controllo, coincideva con i gli interessi coloniali europei, specie quelli di Gran Bretagna e Francia. *"L'Orientalismo non è mai lontano dall'idea di Europa, una nozione collettiva che identifica "noi" Europei in contrapposizione a tutti "quelli" non Europei... C'è inoltre l'egemonia delle idee europee sull'Oriente, esse stesse riproponendo la superiorità europea sulla arretratezza orientale, e che, solitamente, neppure prendono in considerazione la possibilità che un pensatore più indipendente, o più scettico, potrebbe avere opinioni diverse al riguardo"*

Non mi resi conto appieno delle posizioni di Said finché non incominciai a fare ricerche per il mio libro sugli Orientalisti italiani. E nemmeno allora vi prestai molta attenzione, perché le sue idee sembravano in sé contraddittorie ed egli faceva delle generalizzazioni troppo ampie. Potevo comprendere la sua amara delusione di Palestinese, ma non mi sembrava giusto biasimare tutti gli Europei, ricchi o poveri, potenti o deboli, politici o artisti, per tutte le sventure occorse alla Palestina dopo la creazione dello Stato di Israele nel 1947. Credo che egli abbia ragione quando dice che l'idea che l'Europa ottocentesca ha del misterioso Oriente sia una costruzione occidentale. Ma per quanto ne sapevo io, gli Arabi, i Turchi, e gli Indiani avevano, a loro volta, una visione dell'Europa ugualmente falsa.

Nei primi anni '90, il concetto di "correttezza politica" cominciò a contagiare la Gran Bretagna. Ma già da molto tempo i funzionari dell'amministrazione locale dovevano essere molto attenti al genere di linguaggio usato nel descrivere gente di cultura diversa. Alcune amministrazioni locali hanno lodevolmente adottato una politica di discriminazione positiva, vale a dire che devono offrire una certa percentuale di posti di lavoro ai disabili, alle donne, e talvolta anche ai neri. Non è questo il luogo per indagare sul razzismo in Gran Bretagna, benché io creda che in questo campo, noi deteniamo un primato di gran lunga peggiore degli italiani. Ma con l'avvento del "politicamente corretto" il linguaggio più semplice venne trasformato in tortuosi eufemismi, e la vita in Gran Bretagna apparve ancora più confusa e gretta di quanto già non fosse. (Il termine

'politicamente corretto" per un disabile è "fisicamente offeso", e una persona di bassa statura è 'verticalmente offesa").

Nell'era post-saidiana, noi "scoprimmo" che i pittori orientalisti del XIX secolo non erano tra gli "innocenti all'estero" di Mark Twain. Invece di mettere coraggiosamente a rischio vita, e salute esplorando le terre misteriose e i soggetti meravigliosi del Vicino Oriente e del Nord Africa, essi erano di colpo diventati gli strumenti del diavolo. Questa nuova prospettiva comprendeva implicitamente, pur senza nominarlo, anche Pasini. La condanna di Said diede la stura ad ulteriori critiche anti-orientaliste. Rana Kabani, una scrittrice siriana stabilitasi in Gran Bretagna, teorizzò che la pittura orientalista era, come il colonialismo, maschilista, oscena e del tutto degradante per le donne. Con la sua consueta arguzia, anche la storica dell'arte americana Linda Nochlin, trattò della stretta relazione tra l'oppressione femminile, la politica e l'arte nel suo saggio "*L'Oriente immaginario*", pubblicato nel 1991. Nel 1992, Billie Melman, pubblicò il suo studio sulle donne europee e l'Est, "*Women's Orient: 1718-1918*". E nello stesso anno un gruppo di pittori asiatici di origine britannica condannò tutta la pittura orientalista, dalla Fine del XVIII alla fine del XIX secolo, come una forma di imperialismo culturale.

Nel bel mezzo dell'accademico entusiasmo provocato dal libro di Said nel mondo dell'arte, altre mostre in Gran Bretagna, Germania, Irlanda e Stati Uniti hanno esplorato il soggetto della pittura orientalista in modo più tradizionale. Il revival di questo genere fu, in ogni caso, parte di un più ampio risveglio d'interesse per l'arte di Accademia e di Salon. Sarebbe interessante sapere quali mutamenti sociali e psicologici fossero intervenuti per renderlo possibile, in Ogni caso importanti mostre furono allestite a Monaco (1972), Londra (1978, 1984, 1989), Rochester, New York (1982), Dublino (1988).

La recessione economica mondiale e la guerra del Golfo certamente influirono sulla vendita di quadri orientalisti: meno certo è l'effetto che il libro di Said, che ora ha quasi vent'anni, ha avuto sul mercato. Gli specialisti spesso usano l'opera di Gérôme, così esauriente e precisa nella trattazione di soggetti arabi e musulmani, come cartina al tornasole per le vendite orientaliste. Una rassegna pubblicata recentemente dalla *Antiques Trade Gazette* di Londra ha rivelato che i prezzi delle opere orientaliste raggiunsero il top a metà degli anni '80. Il massimo fu toccato con l'asta della collezione Cural Petroleum a New York.

La Gazette affermò che mai prima e dopo di allora una sola asta aveva visto tanti dipinti di Gérôme di così elevata qualità. Molti degli acquirenti erano uomini d'affari arabi. Ma nel 1990, quando iniziò la Guerra del Golfo, la marea di petrodollari che aveva spinto all'insù il mercato occidentale dell'arte negli anni, cominciò a rifluire. Tuttavia ciò non avvenne prima che *Bathsheba* di Gérôme (ritratto di nudo procace) raggiungesse il prezzo d'asta più alto mai registrato per la sua opera: 2 milioni di dollari. Questa somma impallidisce e perde di significato se si considerano i 24 milioni di dollari raggiunti dagli *Iris* di Van Gogh nel 1982, ma vale la pena di notare che *l'Antiques Trade Gazette* ci dice che "*gran parte degli importi più rilevanti continua a pervenire da acquirenti medio-orientali, molti dei quali, oggigiorno, risiedono a Parigi e a Londra*". Nello stesso numero la *Gazette* preservava anche una rassegna dei prezzi pagati recentemente per dipinti di Gérôme. Questa individuava un positivo, se non sensazionale, incremento quando Christie's, la famosa casa d'aste di Londra, vendette la *Dance Pyrrhique* per 730 mila sterline.

Secondo la rivista, questo fu "*uno dei prezzi più elevati per l'artista negli ultimi anni*". Neppure i dipinti orientalisti di Pasini hanno sofferto, in termini di vendite, per il trattamento aspramente critico del 'politicamente corretto', benché nessun esponente di questo genere pittorico competa, alle aste, con i moderni, Pasini tuttora si qualifica come l'orientalista italiano più richiesto.

Dal punto di vista della Mathaf Gallerv e delle sale d'asta britanniche, la pittura orientalista non ha sofferto affatto per il fango che Said e altri le hanno gettato addosso. E, considerando ciò che gli anti-orientalisti hanno detto, non è stupefacente che tanti dei nuovi proprietari di questi

dipinti "imperialisti" siano musulmani? E' vero che gli uomini d'affari arabi spesso acquistano questi quadri per ornare corridoi e camere d'albergo. Ma anche se considerassero i quadri come poco più che costosa carta da parati, questi sofisticati sceicchi del petrolio non si separerebbero facilmente da tanto denaro per qualcosa che minacciasse o denigrasse la loro cultura. o per qualcosa che considerassero solamente spazzatura.

Mi sono allontanata parecchio dall'argomento della pittura orientalista e del senso di mistero che si suppone che l'Oriente evochi. Gli anti-orientalisti accusano i pittori orientalisti di distacco e di freddezza, e sostengono che l'Orientalismo incoraggia il concetto di Est contro Ovest. Questa è certamente un'idea disgustosa, soprattutto se pensiamo alla "pulizia etnica", per usare il più rivoltante eufemismo dei Serbi per il massacro dei musulmani nella ex-Yugoslavia. Maxime Rodinson riassunse la stupidità di questa sindrome del "loro" e "noi" quando scrisse "*L'Est non esiste*".

Ma resta il fatto che, gli Orientalisti furono in grado di creare i loro dipinti belli e sensuali proprio soltanto grazie alla mistica che circonda l'Oriente.

La mistica, come la regalità, ha bisogno della lontananza per sopravvivere. Persino Said concedeva che "*l'Oriente era... un luogo di favola, esseri esotici, ricordi e paesaggi inquietanti, esperienze eccezionali...*" e non "*un qualche nefando complotto Occidentale per sottomettere il mondo Orientale*". Basta leggere gli entusiastici resoconti di viaggio scritti dagli artisti, il Barone Denon (1747-1825), Eugène Fromentin (1820-1876) e Edward Lear (1812-1888) per accorgersi che questi uomini erano in buona fede. Fromentin trascorse più di diciotto mesi in Algeria al tempo in cui il capo ribelle Abdel-kader conduceva ancora la resistenza armata contro l'invasione francese. Fromentin non andò in Algeria come agente imperialista intenzionato a sottomettere una razza inferiore. Vi andò perché trovava che gli arabi conducevano una forma di esistenza molto più libera e pura di quanto fosse possibile all'Ovest. Egli fu seguito da Gustave Guillaument che, circa dieci anni dopo, esplorò il desolato paesaggio del Sahara meridionale algerino. in cerca della stessa purezza di vita. Nè Fromentin nè Guillaument erano guidati da necessità commerciali, ma entrambi volevano rinverdire la loro vena pittorica. I difensori dell'Orientalismo hanno spesso citato la straordinaria immagine de *Le Desert* (1867, Musée d'Orsay, Parigi) di Guillaument come precorritrice della pittura moderna. Il dipinto raffigura un unico scheletro di cammello, in primo piano in un ampio panorama costituito solamente da una piatta distesa di sabbia e cielo vuoto. L'atmosfera del dipinto suggerisce che sia sera, e alcuni minuscoli puntini di colore ci dicono che c'è una carovana all'orizzonte. Per il resto la tela è completamente vuota. Alcuni storici dell'arte hanno visto le linee rette de *Le Desert* come antesignane dell'arte astratta. Ritengono anche che la maniera "pointillist" per cui applicò pennellate di rosa e blu per ottenere i toni complessivamente grigi, mostri che egli era un pioniere del Neo-Impressionismo divisionista.

Vittoria Botteri Cardoso ci ha detto che Pasini non era un viaggiatore entusiasta, ma le note che egli scrisse sul passaporto e le lettere inviate a casa dimostrano che prese sul serio la sua missione in Persia. Anche i suoi schizzi mostrano un vivace interesse per i luoghi e non c'è cenno nei suoi commenti che egli considerasse i Persiani, i Turchi o i Siriani inferiori agli Europei. Per quanto ne so io, egli non fece mai un "faux pas" paragonabile a quello pubblicato nella guida turistica dell'Egitto di Baedeker, che affermava che gli Arabi "*occupano nella scala della civiltà, un gradino molto basso della maggior parte delle nazioni occidentali*".

L'Orientalismo non fu un movimento omogeneo. Qualunque tentativo di generalizzare le intenzioni dei singoli pittori, per quanto allettante per amore di polemica, deve essere considerato sospetto. Preferisco sottoscrivere l'opinione sull'Orientalismo di un altro scrittore, il filosofo britannico John Mackenzie. Egli riesaminò criticamente Said e la politicizzazione dell'arte orientalista in un saggio che apparve nel 1995. Mackenzie respinge la tesi di Said, per cui gli Orientalisti partivano per condannare l'Est, considerando che, invece di essere

"culturalmente innovatori e tecnicamente conservatori erano culturalmente conservatori e tecnicamente innovatori... Molti di loro partivano... per scoprire echi di un mondo che avevano perduto".

Questa tesi confermerebbe certamente l'interpretazione progressiva di *Le Desert* di Guillaument. Mackenzie pensa che gli Orientalisti volessero *"sottolineare la loro comunanza con l'Est anziché la loro alterità"*. L'Orientalismo, egli afferma *"celebra la vicinanza culturale, il parallelismo storico e la familiarità religiosa", specialmente quando è paragonato ad altra arte -imperiale"*. (Come contrasto alla ricca varietà di umore e di tono nella pittura orientalista, egli paragona quest'ultima ai freddi quadri dipinti dagli artisti coloniali che ritrassero i possedimenti britannici in Australia, nel Pacifico, in India e in Sud Africa.)

Non c'è dubbio che la controversia sull'etica dell'Orientalismo proseguirà. Ma forse corriamo il rischio di ultra-analizzare il soggetto. C'è un vecchio detto inglese che, per quanto prosaico, sento si adatta bene a questa occasione: *"la prova del budino sta nel mangiarlo"*. In altre parole, ciò che conta è come voi reagite ai dipinti di questa mostra, non quello che qualcunaltro vi dice di pensare.

Voglio lasciarvi con tre pensieri e un dipinto. Il primo viene dal catalogo della mostra orientalista tenuta a Dublino cui ho accennato all'inizio: *"Gran parte della ricchezza degli incontri orientali deriva da una più profonda percezione di tutto il mondo che ci circonda, un disarmante senso di complessità... Tali cose non dovrebbero essere, come sono così spesso diventate, fonte di paura e relativa rivalità, ma, come erano per la maggior parte degli artisti del XIX secolo (nonostante le loro fantasie imperiali e il senso di superiorità occidentale), sorgenti di delizia visiva e intellettuale"*.

Il secondo è tratto da *"Le città invisibili"* di Italo Calvino: *"Dobbiamo proiettarci nelle nostre stesse assenze, l'unica cosa certa prima che venissimo in questo mondo e dopo la morte. Di qui il piacere di riconoscere l'infinita varietà di ciò che è altro da noi..."*.

Il terzo è di Henry James: *"Gérome faceva parte della compagnia che depredò il mondo orientale delle sue ultime vestigia di mistero"*.

Nel 1992 l'artista bulgaro Nedko Solakov dipinse un quadro che si fa garbatamente gioco di tutti i pomposi dibattiti sull'Orientalismo. E' più un fumetto che un dipinto e la leggenda dice: *"Da qualche parte in Africa c'è un grande uomo (nero) che colleziona opere d'arte dell'Europa e dell'America..."*. Il dipinto ritrae un capo africano seminudo, seduto nella sua capanna di fango, che guarda fisso verso di noi. Intorno a lui ci sono opere di Beuys, Canaletto, Kandinsky e Picasso, una statua medievale di Madonna con Bambino, un San Giorgio che uccide il drago e due sedie barocche dorate.

Credo che Pasini, a differenza della Regina Vittoria, ne sarebbe stato divertito.