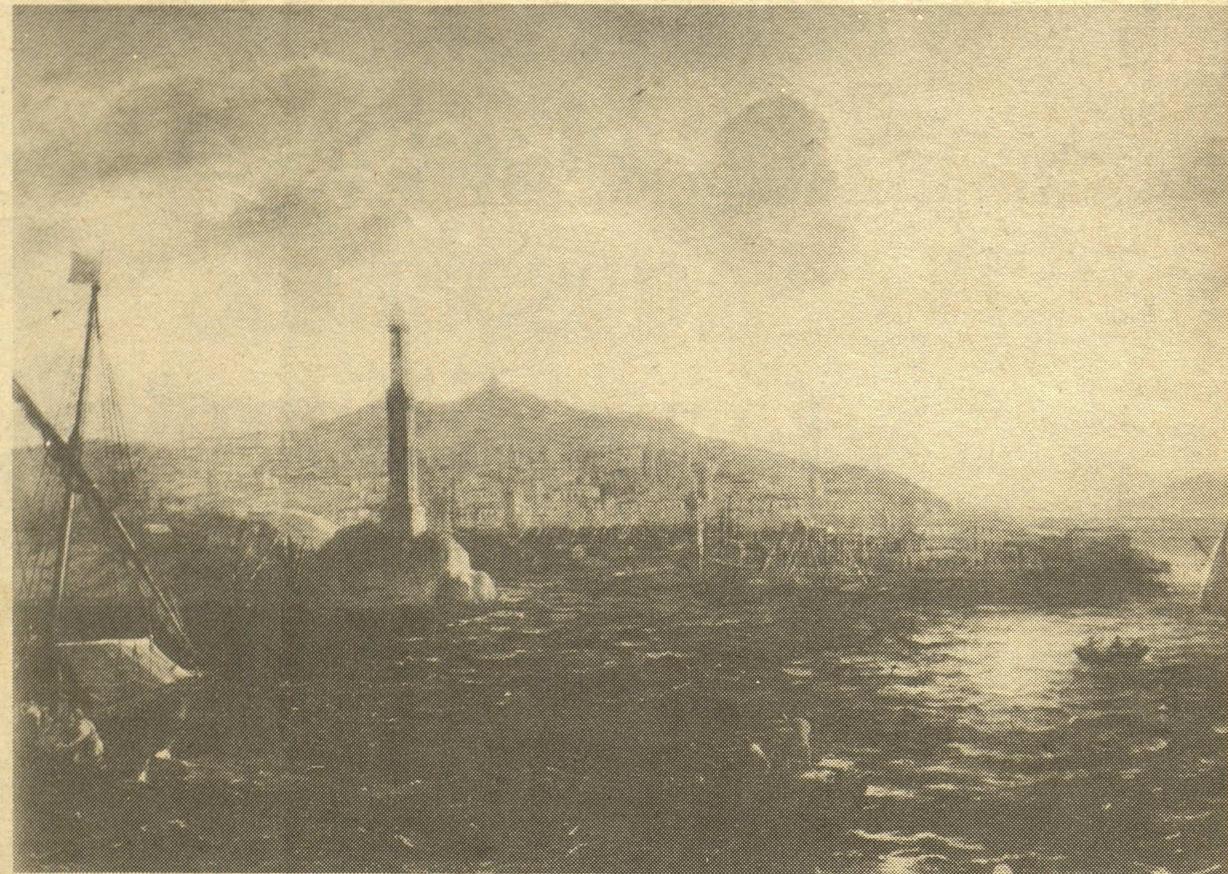


Al Grand Palais una bellissima mostra dedicata al pittore seicentesco



Sopra: Josia Boydell: Ritratto di Claude Lorrain. a Fianco: Claude Lorrain: Un arciere. A sinistra: Veduta del porto di Genova



Claudio e il suo mondo

di GIULIANO BRIGANTI

PARIGI — L'ideale classico. La memoria mi mormorava le due parole in sordina, come il motivo di una vecchia canzone non ancora dimenticata, mentre, nelle sale del Grand Palais, passavo da un paesaggio all'altro di Claude Lorrain visitandone la bellissima mostra (aperta fino al 16 maggio) organizzata dalla National Gallery di Washington e dalla «Réunion des Musées Nationaux». E mi domandavo se non fosse definitivamente tramontato quel modo di avvicinarsi all'opera di un artista che portava ad assegnare a Claudio Lorenese il suo posto ben preciso, accanto a Nicolas Poussin e a Gaspard Dughet, entro lo schema de «L'ideale classico seicentesco».

Memorie dell'oltretomba

Penso di sì, che abbia fatto il suo tempo. Perché quella definizione ci riporta inevitabilmente ad altre, più antiche, che incombevano (e ancora incombono?) su tutta l'area del Seicento italiano e francese: le definizioni, voglio dire, di Barocco e di Classicismo, che troppo a lungo hanno occupato le menti di quegli storici dell'arte di casa nostra i quali, in giovanissima età, erano stati messi in crisi, anzi addirittura traumatizzati, dalla concezione negativa del Barocco di Benedetto Croce. Una condanna, in effetti, assai dura da mandar giù per uno storico dell'arte. Tanto che non riuscendo ad eliminare, come sarebbe stato decisamente meglio, quella scomoda parola e la conseguente sinonimia Barocco-Seicento dai loro italianissimi laboratori mentali, si davano un gran da fare per correggerne il senso o per arricchirlo creando altre definizioni, matrici di nuovi schemi, come barocco-anticlassico o barocco-classicista, o classicismo-barocco o classicismo tout court, seguendo così più o meno il sistema adottato per la rosa dei venti: Sud-Sud-Est, Nord-Nord-Ovest e via dicendo. Sembrano memorie dell'oltretomba. Ne è passata, infatti, di acqua sotto i ponti; eppure è in questo senso, a mio vedere, che si adopera ancora, a proposito del Lorrain, lo schema dell'«Ideale classico», che è certo più moderno e, in qualche modo, anche più pertinente di quelli sopra citati ma che appartiene tuttavia a quella famiglia, con tutti i rischi di astrazione che una tale parentela comporta. La definizione fu consacrata, del resto, dalla grande mostra bolognese del 1962 patrocinata da Denis Mahon, il più autorevole studioso delle teorie idealistiche seicentesche; una mostra che si intitolava, appunto, «L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio». Una bellissima mostra, devo dire, dove Claudio, che era uno dei principali protagonisti, figurava con ben diciassette di-

l'Arcadia immortale. Un vento carico del profumo delle favole antiche, dei miti lontani, delle storie di antichi eroi di Grecia o di Roma. Ma inserire l'artista lorenese nello schema culturale del classicismo romano seicentesco, racchiuderlo nel sistema dell'«ideale classico», affidarlo soltanto al suo sogno di far rinascere un mondo passato nell'incanto nostalgico del presente, rischia di lasciare in ombra la natura più vera della sua presenza nella cultura artistica non solo di Roma, città nella quale trascorse pressoché tutta la sua vita, ma nel disegno più vasto dell'arte europea. Voglio dire che si è insistito troppo sulla sua «classicità virgiliana», sulla pienezza e continuità, classica appunto, del suo respiro poetico, sulla chiarezza e l'ordinata armonia del suo comporre, sulla sua continuità lineare melodica. Claudio Lorenese non è Petrarca e non è Raffaello, così come non è Poussin. Non è un pittore-filosofo o un pittore-letterato, non «lavorava di qui», come diceva Bernini di Poussin, toccandosi con l'indice la fronte. Ma non si deve dire neppure che sia un magico creatore di scenari incantati, un ospite del sogno. Credo sia molto più proficuo, al fine di una sua più esatta

comprensione, inserirlo piuttosto, e a pieno diritto, in quel cammino verso il realismo, in quel processo che conduceva ad appropriarsi dei mezzi più adatti per «vedere» in modo più specifico, vorrei dire proprio meno «ideale», la realtà: un cammino e un processo che caratterizzano il mutamento decisivo del clima intellettuale del Seicento nei confronti del Cinquecento. Ed è un mutamento che si manifesta con più di una faccia. Credo sia incontestabile che la presenza di Claude Lorrain nella storia del paesaggio seicentesco, o se si vuole nella storia dei rapporti, in quel secolo, fra immaginazione e rappresentazione del reale, assuma uno straordinario rilievo se si considera che non esistono, in tutti quei cento anni di pittura, paesaggi più veri, più reali, intendo dire più «vissuti» e quindi più «vivibili» dei suoi. E' come se si potesse entrare nel loro spazio, respirare quell'aria, vedere il mare cambiar di colore sotto la sfera improvvisa del vento, sentire l'odore dei pini fra i quali pascolano le capre, riconoscere il profilo del Circeo sulla linea dell'orizzonte contro il cielo pulito del mattino sul golfo increspato dal maestrale. Il suo essere realista trascende un rap-

porto di esatta dipendenza dalle apparenze superficiali, ma si rivela piuttosto come nuovo approfondimento del sentimento del reale. Se i paesaggi che dipinse sono quasi sempre «vedute ideate», cioè luoghi immaginari e non raffigurazioni di luoghi esistenti, essi risultano ai nostri occhi e, vorrei dire, alla nostra memoria, «veri» in quanto si manifestano come attimi che la vista ha fissato sul diagramma senza fine dello scorrere del tempo, mettendoli così perfettamente a fuoco da consegnarli a noi come immagini lucidissime dell'esistente. Situazioni particolari di luce, di ora, di stagione. Specificità irripetibile di «quel» luogo, di «quel» momento. E' così che l'occhio di Claudio ha fissato quel frammento di tempo e di spazio che la sua immaginazione riproduce sulla tela dilatata dalla memoria, filtrato dai sentimenti. Si potrebbe aggiungere, per meglio chiarire questa sua presenza nel reale, che se in un paesaggio di Tiziano o anche, pur con certi limiti, in un paesaggio di Annibale Carracci non si manifesta mai quello sdoppiamento fra soggetto e oggetto che ha luogo dopo la crisi della civiltà rinascimentale, se la loro ideale (questa volta sì) e platonica universalità, che li

fa esistere in una sola e unitaria realtà — quella dell'arte — conferisce ad ogni ambiente naturale dipinto quella semplice e divina genericità che è propria di certi paesaggi dell'Ariosto (si ricordi il bellissimo verso: «Era l'aria serena e il mare in calma», oppure i più famosi «vagli boschetti di soavi allori...») con quel che segue), un paesaggio di Claudio di Lorena, pur nel suo dichiarato (e struggente) richiamo al classicismo, rivela la piena coscienza di quello sdoppiamento; e l'oggetto, cioè la natura, impone le sue ragioni permettendo che la soggettività espressiva possa realizzarsi solo in una straordinaria (e ancora struggente) illusione di realtà. Claudio è uno di quegli artisti per i quali la prima formazione culturale non serve molto a spiegare l'improvviso sviluppo, il rapido processo di individuazione. Nato nel ducato di Lorena nel 1600, è probabile che venisse a Roma, come apprendista pasticciere, all'età di tredici anni.

Nella nebbia di un'alba

E' solo dopo qualche tempo che entra nella bottega di Agostino Tassi, il turbolento artista che si accaparrò molte imprese decorative sotto il pontificato di Paolo V. Nel 1618 era probabilmente a Napoli nello studio di Goffredo Wals, paesista fiammingo; nel 1623 abita in via della Croce, nel quartiere ove vivevano prevalentemente gli artisti nordici. Lascia poi Roma nel 1625 (l'anno prima vi era arrivato Poussin), ma vi ritorna nell'inverno fra il 1626 e il 1627. Si può dire che da questo momento cominci la sua vera vita di artista, che si svolge tutta a Roma dove morì il 23 novembre del 1682.

Anche se mancano opere certe dell'epoca del suo tirocinio, ho parlato di rapida individuazione pensando ad uno dei primi dipinti esposti alla mostra, la *Veduta di Genova* del Louvre (una delle sue poche vedute reali) che può datarsi, probabilmente, fra il 1627 e il 1629 e che è comunque fra le sue opere più antiche che si conoscano. Non vi è nulla in questa inquietante veduta né del suo primo maestro Tassi, né del Wals; vi è invece già pienamente manifesto il suo intenso sentimento del reale. E' l'esatto momento in cui sorge il sole dietro i monti della riva di Levante: la città bassa e il porto sono ancora immerse nell'ombra che si infittisce al centro del bacino dove si delineano appena i pennoni delle barche che sembrano fluttuare nella nebbia del primo mattino. Con il sole si è levato il vento dell'Est che agita leggermente il mare e fa ondeggiare le barche dei primi pescatori infreddoliti; la Lanterna e lo scoglio che chiude il golfo prendono in pieno i primi raggi che si riflettono sulla cresta delle onde inquiete.

Cinquantatré sono i quadri esposti; cinquantatré viaggi nel mondo di Claudio, cinquantatré profonde emozioni. Ma anche la possibilità di raccogliere, da quei paesaggi, una ricca massa di informazioni sulla mente, la cultura, i sentimenti e i rapporti con la società di un grandissimo artista la cui conoscenza è ancora da approfondire, e che tutto ci invita a collocare nel suo tempo, oltre lo schema de «l'ideale classico».

Francesco Biamonti: «L'Angelo di Avrigue» Il marinaio che temeva il ferro

di PAOLO MAURI

GREGORIO è un marinaio sceso a terra per un periodo di riposo: ha il «mal del ferro», la nausea della vita a bordo e nessuna nostalgia. Gregorio è il protagonista del primo romanzo di Francesco Biamonti, *L'angelo di Avrigue* (Einaudi, pagg. 126, lire 8.500); ma la parola «protagonista» è stonata, impropria. A Gregorio non piacerebbe. E nemmeno agli altri personaggi che compaiono nella vicenda, sorpresi dal narratore in una loro chiusa esistenza della quale non vogliono dire. Qui non ci sono protagonisti nel senso classico del termine e nemmeno una storia vera e propria, sebbene *L'angelo di Avrigue* si apra con un evento tipico, l'ambigua morte di un ragazzo, Jean-Pierre, forse un suicidio, forse una disgrazia, un omicidio... chissà.

Morire non è poi così riprovevole, certo non è meno riprovevole del vivere, ciascuno a suo modo: la conclusione dell'autore, fatta propria da Gregorio, è dunque in una assenza, che non è mai cinismo o fobia per l'umano, ma piuttosto una volontà gentile di vivere «naturalmente» tra gli altri, così come naturalmente si vive tra alberi e cielo. E un albero che cresce storto non è per questo meno albero. La morte è comunque un'esca per Gregorio: se il pudore lo trattiene sempre dal mescolarsi alle cose dei vivi, sembra cedere alla tentazione di appropriarsi della vita di un morto. E su Jean-Pierre, a suo modo, indaga. E' un'indagine sommersa, che solo in qualche squarcio conosce i modi e i tempi dell'indagine poliziesca per sfumare subito in riflessione o vagabondaggio

su e giù per i luoghi estremi della Riviera di Ponente. Di Jean-Pierre, alla fine, sapremo poco, ma quei luoghi li avremo percorsi anche noi, respirandone l'atmosfera aspra e magica insieme. Ed è proprio quest'atmosfera ad essere in realtà, «protagonista», è il contrasto tra l'immobilità del paesaggio e la sua precarietà, suggerita dall'essere terra di frontiera: chiusa, sorvegliata, aspra, per l'altezza e insieme aperta all'imprevisto, luogo di passaggio e di apparizioni quasi mitiche. Può accadere di imbattersi in gruppi di ragazzi sbandati che non sanno nemmeno dove si trovano, se in Italia o in Spagna, o in un «uomo quasi vecchio e quasi sacro», un pastore che parla un provenzale dolcissimo e mitico e ha camminato tutta la notte per sfuggire «l'auro de nèu» (l'aria di neve).

La ricognizione di Gregorio, marinaio che teme il ferro, la lamiera sulla quale il mestiere lo inchioda per lunghi mesi, è dunque una ricognizione di luoghi, prima ancora che persone. Luoghi materni dove le cose hanno un nome e soltanto quello, e i pendii in ombra si chiamano *ubaghi* e i ruscelli *ritani* e l'indurimento delle zolle per il freddo, *invernenco*. Ma *L'angelo di Avrigue* è tutt'altro che incline al «colore locale». Vi si respira piuttosto un'aria fuori dal tempo, con quel silenzioso distacco che impronta (per fare un esempio) *L'uomo nell'Olocene* di Max Frisch. Come se tutto si riflettesse nello sguardo di Jean-Pierre, la mattina che un contadino lo trovò con «la fronte intatta», ma «già freddo, con gli occhi vetrati».