

A Spoleto una mostra dedicata alla pittura del Seicento in Umbria

La Bottega del Maestro

di GIULIANO BRIGANTI

SPOLETO - In questo inizio d'estate, stagione infausta alle cosiddette capitali dell'arte, travolte dal turismo, sovrappresse dall'avanzata delle masse dei visitatori coatti che attraversano come torrenti in piena i musei sognando aranciate e pediluvii (sogno, quest'ultimo, che i visitatori del Louvre riescono a realizzare all'uscita della Piramide, assiepidendosi come piccioni, e con i piedi a mollo, sull'orlo delle vasche dove detta Piramide si specchia, mentre intorno si dispiega una distesa di scarpe come agli ingressi delle moschee); in questo inizio d'estate dunque, fra i tanti segnali negativi sul comportamento degli umani nei confronti del consumo sempre crescente dell'arte, due segnali positivi per serietà, in fatto di mostre, ci giungono da Torino e da Spoleto.

Da due mostre, voglio dire, delle quali, penso, non si giudicherà, alla fine, la buona riuscita ostentando cifre record di visitatori e di incassi: che sembra ormai l'unico criterio adottato, sul modello delle sciagurate audience televisive, per misurare la qualità e l'efficienza di un museo o di una mostra. Il giudizio verrà piuttosto da quanto esse hanno contribuito ad allargare e a precisare le nostre conoscenze storico-artistiche, a chiarire singole situazioni ancora nebulose o giudicate secondo vecchi schemi obsoleti; a far progredire, insomma, con materiale inedito o poco noto e con spregiudicatezza di taglio storico, la nostra conoscenza degli intrecci linguistici e delle motivazioni di ogni tipo che, nei rapporti fra centri e periferie, emergono dal tessuto complesso delle opere d'arte e dei manufatti artistici diffusi in un determinato territorio.

Una paziente esplorazione

Stanchi di mostre concepite velleitariamente come spettacolo ma che spettacolo non sono, o di mostre monografiche e celebrative realizzate, per la prevedibile assenza delle opere più famose e imprestabili, con opere spesso di seconda scelta e che riescono quindi a dare soltanto una visione frammentaria, per non dire altro, dell'artista che si vuol celebrare; dubbiosi sull'utilità di mostre antologiche dedicate a quelle entità spesso idealizzate o interpretate arbitrariamente che sono le «scuole pittoriche», è chiaro che si possa trovare una viva ragione di interesse in due mostre come quella alla «Promotrice» di Torino e questa di Spoleto: pur così diverse per intenti e per taglio, ma attente soprattutto a stabilire la realtà, sì, soprattutto la realtà, di una precisa situazione storico-artistico-geografica. Dedicata al diffondersi e all'articolarsi, nel Seicento, della cultura artistica in due regioni che non devono certo al Seicento la loro fama, esse arricchiscono l'immagine di quel secolo, sia nei suoi esiti periferici che nella fitta rete di scambi e nella varietà delle situazioni di gusto e di patronato che lo caratterizzano.

Della mostra di Torino sull'arte di Corte nel Piemonte seicentesco ha parlato su queste stesse pagine Alberto Arbasino. In quanto a quella di Spoleto, «Pittura del Seicento, Ricerche in Umbria», a cura di Liliana Barroero, Vittorio Casale, Giorgio Falcidia, Fiorella Pansechi, Giovanna Saporì e Bruno Toscano, allestita con grande intelligenza da Costantino Dardi (aperta fino al 23 settembre),

va detto subito che essa è il risultato di una lunga e paziente esplorazione, di un'attenta e intelligente ricerca, iniziata molti anni fa da Bruno Toscano e dai suoi su una parte del territorio umbro.

Una ricerca i cui esiti furono pubblicati in due volumi usciti nel 1976 e nel 1980, che si dimostrò subito molto utile e piena di sorprese, e che ora è coronata da questa grande mostra che non si pone altro scopo oltre a quello di fornire un quadro esatto, un quadro che non potrebbe essere più esauriente (pecca forse di un eccesso di capillarità) della realtà artistica della regione umbra in quel secolo. Indagando, cioè, quali furono in realtà le varie linee di tendenza che in quel territorio si manifestarono, quali i vari momenti delle diverse emergenze stilistiche, quali le varie isole culturali che vi si possono individuare, quali gli artisti che vi operarono, locali o di passaggio, quali le opere importate da Roma, da Firenze o da altrove. Il motivato come il casuale, insomma.

Difficilmente, credo, si potrà dire di una mostra, che si sia avvicinata alla realtà fattuale come ci si è avvicinata questa di Spoleto. Una mostra antologica, ma dove la scelta intende fornire una campionatura significativa di varie situazioni e non un insieme di opere raccol-

te per la loro alta qualità. Qualche brutto quadro non manca, è vero, ma non vorrei per questo che della pittura umbra del Seicento si dicesse, al contrario del cielo di Lombardia, «così brutta quando è brutta». Ci sono anche dei bei quadri, anche dei bellissimi. Ma, come ho detto, la ricerca di Bruno Toscano è una ricerca di realtà e la realtà non emerge se si guarda solo alle cime.

Miserabile realtà

Ogni opera esposta è il segnale, è l'indizio di una situazione culturale che va individuata. Di una micro-storia. Toscano sa bene, e lo ha scritto nell'introduzione al bellissimo catalogo edito dall'Electa, di mettere un po' di scompiglio nella *ratio itineris* dello storico dell'arte. La sua è una lenta, analitica avanzata, intesa non solo ad occupare posizioni la cui conquista dà più lustro all'occupante, ma a raggiungere l'occupazione sistematica di tutto un territorio e a rilevarne, quindi, la reale consistenza.

E' doveroso sottolineare qui come, alle sue origini, la ricerca di Toscano (e penso soprattutto ai due volumi prima ricordati) sia particolarmente meritoria se si pensa a che punto si trova



Maestro di Serrone: Bottega di San Giuseppe (particolare)

era tutto quanto era appartenuto a detta signora, immagino defunta). E' un'operazione, questa di Toscano, che presuppone invece, e chiaramente, una scelta; la quale scelta presuppone a sua volta l'esperienza nata dalle lunghe ricerche sul territorio di cui ho detto.

Il quadro della pittura del Seicento in Umbria che così si configura non è certo un quadro regionale unitario; si dimostra, piuttosto, ricco di componenti locali e di fonti di influenza nettamente differenziate. Si potrebbe notare, come considerazione generale, che vi emerge la marcata vocazione devozionale degli artisti umbri i quali, agli inizi del secolo, dimostrano addirittura una singolare attaccamento a modelli ormai remoti attingendo, per le connotazioni di santità e per le caratteristiche spiritualistiche, a morfologie che hanno ancora una lieve impronta peruginesca, se non anche più antica. Ma al peso della tradizione sacra, particolarmente consistente in Umbria, Cesare Nebbia, Durante Alberti, il Cavalieri d'Arpino, Gaspare Celio, esponenti, se pur su diversi registri, dell'arte sacra post-tridentina, aggiungono, con la presenza di loro opere, il peso della loro influenza.

L'isola fiorentina

Tuttavia la situazione si evolve e varia per il sopravvenire o il confluire di altre influenze che vanno oltre l'osmosi fra aspirazioni religiose e aspirazioni culturali e fanno maggiormente avvertire le ragioni di stile: Barrocci e il barocchismo senese, Antonio Circignani e Cristoforo Roncalli, gli arrivi da Roma e da Firenze, il caravaggismo, il lanternismo, il cortonismo, Giovanni Francesco Guerrieri, artisti stranieri di passaggio, rendono notevolmente animata e complessa la vicenda della pittura in Umbria.

Sarebbe troppo lungo riferire sulle situazioni singolari e curiose messe in luce dalla mostra, come quella, per esempio, dell'«isola fiorentina» della Valle Oblita da dove è uscito un bellissimo e inedito Francesco Furini, firmato a 19 anni; così come sarebbe lungo dare un resoconto ragionato dei quadri esposti notevoli per la qualità, per l'importanza o anche per la singolarità. Mi limiterò a ricordare il Lanfranco, l'Orbetto, il Riminaldi, il Ferrau Fenzoni, l'Hendrick de Clerck (giustamente attribuito da Giovanna Saporì), e la misteriosa bellissima *Bottega di San Giuseppe* del Maestro di Serrone, sulla quale sono state avanzate varie ipotesi (nessuna delle quali è, per quanto mi sembra, del tutto convincente). E vanno ricordati, naturalmente, anche i solidi, corposi pittori umbri: Andrea Polinori, Michelangelo Braidi, Cesare Sermei, Andrea Generoli, Giacomo Giorgetti.

E' singolare, in questa mostra, il gran numero di quadri firmati: una vera consolazione alla quale, nell'ambito della pittura seicentesca, non siamo abituati. In alcuni casi il quadro esposto è, per la sua firma, l'unica testimonianza superstita dell'artista: come, ad esempio, per il francese Jean Lhomme (fra l'altro un bellissimo quadro) o per Francesco Ragusa o per Noel Quillier. Sì, molti quadri firmati, e mi hanno dato da pensare. Voglio dire, noi attribuzionisti, quanti ne avremmo indovinati senza la firma? Pochi, credo, molto pochi. Chi, per esempio, non avrebbe attribuito il Ragusa a Giovanni Bagnone? Che ci serva di lezione, dunque.

oggi l'annoso problema della catalogazione del patrimonio artistico italiano. Catalogazione che si cominciò a render nota nel 1911 con la pubblicazione del primo volume dei «Cataloghi delle opere d'arte e di antichità d'Italia», ma che non ha mai avuto un'organica continuazione (si può dire si sia fermata negli anni Trenta, salvo sporadici tentativi). Si trova al

punto, come ha scritto Federico Zeri nel suo lucidissimo saggio sulla situazione del nostro patrimonio artistico e storico (pubblicato nel volume *Le Isole del Tesoro* realizzato dall'Ibm e pubblicato dalla Electa), che è il punto fermo di una miserabile realtà: la mancanza di un catalogo generale.

La particolare connotazione che ho dato al senso di realtà

che emana da questa mostra non vorrei facesse supporre che Bruno Toscano, con i suoi validissimi collaboratori, abbia voluto, con essa, dare il via ad un'operazione tautologica alla maniera, diciamo così, di Christian Boltanski anni Settanta (ricordo il suo «Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes» esposto a Parigi al vecchio Cnac e dove c'

Un libro di racconti di Giorgio van Straten

...Non sei della tribù

di STEFANO GIOVANARDI

DUE ANNI fa Giorgio van Straten aveva inaugurato la sua carriera di narratore con un romanzo, *Generazione*, che in realtà era una raccolta di racconti legati insieme dal persistere dei due protagonisti. Ora invece, in *Hai sbagliato foresta* (Garzanti, pagg. 220, lire 24.000), che proprio come libro di racconti si presenta, un lungo brano narrativo intitolato «La memoria e gli occhi» potrebbe tranquillamente aspirare all'appellativo di romanzo breve.

Non credo che questa confusione di generi sia casuale: la distinzione fra racconto e romanzo è collegata - grosso modo - al numero di «fatti» che vengono narrati (uno solo per il racconto, parecchi per il romanzo). Ma van Straten, in virtù di una scelta ormai abbondantemente precisata e capace di conferirgli una fisionomia difficilmente confondibile, scommette sul raccontare il nulla che separa un «fatto» dall'altro, la quotidianità del non-evento sulla quale si riverbera ciò che prima è accaduto, o ciò che presumibilmente dovrà accadere. Per lui, dunque, la maggior discriminante fra i due generi non ha ragion d'essere, e la serie infinita dei non-eventi può prolungarsi o interrompersi a piacere, assecondando l'estro, o ancor più la misura stilistica prevista in partenza dall'autore.

Prendiamo, ad esempio, «Visti dall'alto», che è il racconto conclusivo di *Hai sbagliato fo-*

resta (titolo tratto da alcuni versi di Giorgio Caproni scelti come epigrafe del libro: «Non chieder più. / Nulla per te qui resta. / Non sei della tribù. / Hai sbagliato foresta»): vi si narra un sabato sera di quattro ragazzi sfaccendati, con relativo cinema, e poi scorribanda in macchina, puntata in discoteca, bottiglie di whisky, approcci erotici falliti. L'unico possibile «fatto», ossia il tentato furto dell'auto da parte di un «baldoro», viene inglobato senza alcun rilievo specifico nella serie anodina di microesperienze che riempie la pagina; e la constatazione che uno dei quattro conoscesse il ladro non produce nel gruppo alcuno sconcerto supplementare, né tanto meno lo produce nel lettore, già informato dall'autore sulla vita non proprio limpida del personaggio.

In «Di automobili e di telegiornali» il campo narrativo è quasi completamente invaso

dall'operazione di lavaggio di una macchina, nonché dalle notizie trasmesse dalla televisione sull'incriminazione di esponenti di Lotta Continua per l'omicidio Calabresi. E la coppia cui appartiene l'automobile tanto scrupolosamente lavata è formata da due ex militanti, che dopo aver parzialmente riflettuto se ne vanno al mare. E ancora, nella sezione intitolata «Bambini» pullulano piccoli soprassalti e delusioni, figure mitiche che tali rimangono, dettagli d'atmosfera e sensazioni: il tutto assolutamente comune, ordinario, insignificante per statuto.

Un simile procedimento narrativo, una così accurata resezione dell'evento, appartengono, dall'«école du regard» in poi, alla genealogia del romanzo sperimentale. Ma nulla è più lontano da quella genealogia quanto l'

opzione letteraria di van Straten: anziché approdare a uno straniamento del dettaglio, a una *mise en abîme* della mancanza di un senso «forte», i suoi racconti sembrano tendere a un'apoteosi del quotidiano, alla contemplazione di una stata che finisce con l'esser consolante, quasi che la paura più forte sia proprio che qualcosa accada.

Tutto ciò risulta evidente, mi sembra, in quel «La memoria e gli occhi» che citavo prima. Qui di «fatti» ce ne sono almeno due: il suicidio inspiegabile del giovane Filippo e, qualche tempo dopo, la morte per infarto del nonno, che non aveva mai smesso di interrogare se stesso e gli altri per cercare di capire le cause di quanto era accaduto al nipote. Gran parte del racconto, tuttavia, è occupata dalla descrizione delle giornate nella grande casa del vecchio Antonio Castellari, abitata, oltre che da lui, dalla figlia Clara

col marito Giovanni: i genitori, appunto, del suicida Filippo. Giornate che si snodano, beninteso, dopo il suicidio del giovane, recuperato in *flashback* solo a narrazione avanzata, e che risultano costellate di angosce e torpori, ma anche di improvvise accensioni vitali, lungo il *flouge* dell'ostinata inchiesta del nonno.

Ma ecco che il secondo «fatto», vale a dire la morte di Antonio, interviene a vanificare, proprio quando sembrava vicina alla soluzione, quella stessa inchiesta, insieme vanificando le potenzialità narrative del mistero irrisolto, sul quale l'intero racconto è implantato.

SICCHÉ ciò che resta, in definitiva, è ancora una volta una lunga serie di immagini quotidiane, segnate in questo caso dal dolore, e dai tentativi di uscirne.

L'autore, insomma, dovrebbe decidersi: dovrebbe o puntare francamente sull'insignificante, dilatandolo fino a farne una chiave di lettura del mondo, oppure rassegnarsi al realismo, ma allora dando forma a vicende che sappiano farsi veicolo di un senso, che una «realtà romanzesca» in qualche modo istituiscono. Così com'è, van Straten può aspirare al massimo ad essere riconosciuto tra i narratori della sua generazione, come colui che registra - e crepuscolarmente riferisce - tutto ciò che non significa nulla. Il suo talento di scrittore meriterebbe ben altro.