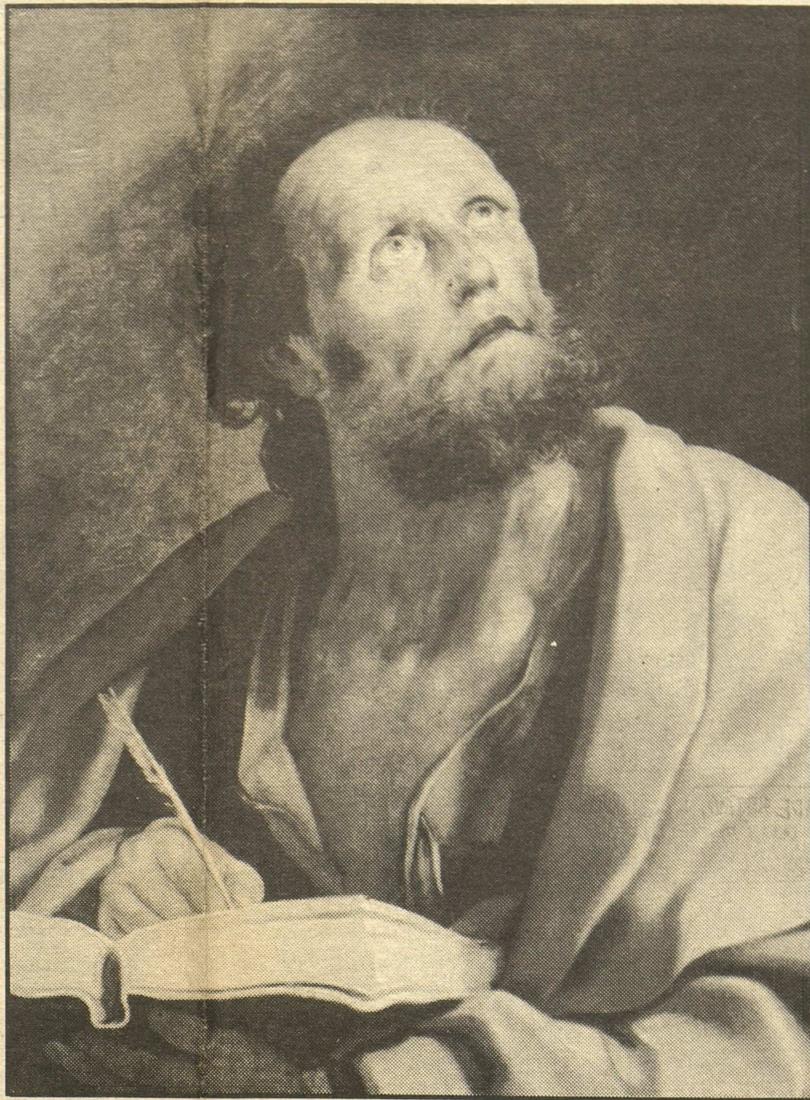


Annunciata da troppi articoli pieni dei soliti luoghi comuni, si è aperta a Bologna la grande mostra dedicata a Reni

Ma Guido non è un angelo

di GIULIANO BRIGANTI



Guido Reni: San Luca

BOLOGNA — Ancor prima di mettere piede in Pinacoteca, dove è allestita la mostra di Guido Reni (una piccola parte è esposta anche al Museo Civico) trovo nella camera d'albergo un fascicolo con la Rassegna Stampa di quanto se ne è scritto prima ancora che la mostra si aprisse. Il fascicolo ha lo spessore dell'elenco dei telefoni di Bologna e provincia, o poco meno; e a leggere di corsa i titoli sembra di volare verso le soglie del Paradiso: «Guido il divino», «Il divino Guido», «Celeste Guido», «Angelico Guido», «Guido Superstar», «L'angelo del Barocco», «Il pittore degli angeli», «Gli occhi al cielo» e così di seguito.

Mamma mia, siamo ancora a questo punto? Sono bravi, è vero, più che bravi i bolognesi a lanciare le loro imprese, e questo va a loro onore; ma, se pur figli di «Bologna la dotta», sembra non sappiano quanto sia pericoloso scatenare il cattivo genio dell'ignoranza. A leggere quella caterva di luoghi comuni in chiave celestiale, non credo davvero che una siffatta apertura celebrativa a Guido Reni — trattandosi di lui, appunto, e non di Santa Teresa del Bambin Gesù — possa rendergli un buon servizio.

La Fama non ha trombe d'argento

Ricordo che trentaquattro anni fa, nel 1954 precisamente, in occasione di un'altra grande mostra di Guido Reni, allestita sempre qui a Bologna, ci si augurava che Guido uscisse finalmente da quella imprecisabile zona di interesse artistico che oscillavano fra la scienza stretta (la cosiddetta filologia), il grande mercato internazionale e la «snobbery» anglosassone, dove allora era relegato, per entrare in una cerchia più vasta, per avvicinarsi ad un più largo riconoscimento dei suoi grandi meriti.

Quello scopo è stato raggiunto? Apparentemente sì, perché non spiegherei altrimenti tanto interesse, sia pur debitamente provocato e diretto, nella stampa, e non solo bolognese; un interesse che induce quasi a pensare sia fiorita quell'antica fama che fece di Guido, per più di due secoli, uno dei pittori più celebrati del mondo; forse anche, almeno sino all'avvento di quella serie di rivoluzioni del gusto che va dal «primitivismo» alle avanguardie, il più famoso in Europa dopo Raffaello.

Naturalmente non è così, né potrebbe essere così: la gloria di Guido non è rifiorita. L'odierna Fama non ha trombe d'argento, e le sue volgari celebrazioni (chiamiamola piuttosto pubblicità) sono già cenere prima ancora di precipitare nell'inceneritore. Se penso al tono che le informa, mi vien da rimpiangere il tempo in cui ad apprezzare l'eleganza, la struggente sensibilità di Guido, a cogliere il senso di quella sua aspirazione a far rivivere la bellezza antica per racchiudervi, come in un «vaso di elezione», l'anima cristiana, erano solo in pochi, studiosi, collezionisti, mercanti o snob che fossero. Voglio dire, insomma, che in quanto a «riconoscimento più largo» siamo esattamente al punto di prima, e che quel che si auspicava nel 1954 non resta che auspicarlo anche oggi in occasione di questa mostra: che è una bellissima mostra e offre quanto basta (e non è poco se si pensa alle difficoltà di ottenere al giorno d'oggi cose importanti) per «capire Reni». Per avvicinarlo a noi.

L'impresa è ardua perché Reni è un pittore difficile. E non lo è soltanto per l'invincibile repulsione che può procurare, al primo contatto, quella sua *imagerie*

devota, di Maddalene penitenti con la lacrima sul ciglio, di Addolorate con l'occhio umido rivolto al cielo, di San Giuseppe molto discretamente paterni, casti e comprensivi, di apostoli contriti, di teste di Cristo di un pallore d'argento rigato preziosamente dalle gocce di rubino del sangue; non soltanto perché quel senso di cattolica compunzione, di sottomissione così accorata e paziente al dolore, ma così composta, così classica, non corrisponde al tipo di emozioni, per lo più violente, richieste dal nostro secolo.

Reni è un pittore difficile per l'estrema sottigliezza, per il delicato rigore, per la maniera di sovrapporre gli studiattissimi filtri di eletti modelli culturali ai recuperi di una sublimata realtà, epidermica, sensuosa; per il modo insomma con cui si inserisce, con il suo temperamento introverso e lunare, in un momento di crisi e di profondi contrasti della cultura artistica italiana. Un momento, vorrei dire, in cui, di quella nostra cultura (che fino allora e per

più di un secolo aveva dominato l'Europa) si andavano giocando i destini per i secoli a venire. E con grandi pericoli.

Tutti i pericoli, cioè, connessi ad una scelta che preferisca le soluzioni della sottigliezza, delle pure sensibilità, dei morbidi affetti, alle soluzioni più dirette, virili e rivoluzionarie; che sia più sensibile al bisogno di «elezione» formale, di nobiltà espressiva e di modelli classici, cioè più sensibile all'ideologia del Bello e dell'Antico come perfezione, che non a un rapporto con la realtà, come cosa viva, di carne e di sangue.

Quando nasce il nuovo secolo, in quell'anno 1600 davvero faticoso se si pensa che, a Roma, vide il compimento degli affreschi con «Gli amori degli Dei» di Annibale e Agostino Carracci nella volta della Galleria Farnese e, contemporaneamente, la sconvolgente rivelazione delle due tele laterali della Cappella Contarelli, le prime opere pubbliche di Caravaggio; in quell'anno 1600 Guido Reni aveva già venticinque anni.

Ma non era a Roma, era ancora a Bologna dove frequentava, sin dal 1594 almeno, l'accademia carraccesca degli Incamminati. E' vero che anche a Bologna, in quegli anni intorno al 1590, la cultura artistica era una cultura d'avanguardia: indubbiamente fra le più avanzate d'Europa.

Nel segno del realismo intimista

E credo che ogni considerazione sull'importanza per Bologna del clima controriformista, del rigore cattolico post-tridentino e dell'azione del cardinal Paleotti, o, di converso, sull'influsso esercitato dal pensiero scientifico di Ulisse Aldrovandi, non possano confinare in secondo piano il fatto che la vera novità dei Carracci al tempo dei giovanili affreschi di Palazzo Fava e di Palazzo Ma-

gnani consisteva anche in un nuovo realismo. Un realismo di natura tutta particolare che, soprattutto nei disegni familiari e in alcune tele di Annibale, rifletteva con fresca immediatezza la fragranza della vita: vita di uomini, di donne, di bambini, nel contatto, nella casa, nello studio. Un realismo interessato a quello che è psicologicamente «vicino», nel quale siamo immersi. Un realismo ben differente da quello caravaggesco.

Se ora ne parlo, e per mettere l'accento sul fatto che anche a Bologna, e nel tempo della primissima formazione di Reni, al passaggio fra i due secoli, il rinnovamento della pittura italiana si compiva nel segno del realismo. Ma nel '95 Annibale è chiamato a Roma dal cardinal Farnese e quel felice momento di realismo intimista si esaurisce. Reni resta ancora a Bologna per cinque anni, ma si dimostra fondamentalmente estraneo a quella radice così «moderna» della cultura bolognese; è attratto piuttosto dalle

eleganze tardo-manieriste, dal rigore lineare ingentilito da allungamenti neoparmigianeschi, dalla devota severità di Ludovico. E quando raggiunge Annibale a Roma nel 1601, vede la volta Farnese appena liberata dalle impalcature e si accorge come il suo antico maestro abbia cambiato registro, scegliendo il tono aulico del «Sublime» e le dilatazioni semantiche del classicismo, immergendo però nella luce vera di un dorato tramonto romano quelle sue figure modellate su antiche sculture o sul Raffaello tardo delle Logge Chigiane, e infondendo loro il soffio di una cordiale vitalità.

Se la scelta classicista di Guido Reni non nacque allora (già la sua «idea» di Raffaello si era forse modellata sulla Santa Cecilia di San Giovanni in Monte), fu certamente allora che si confermò; anche se, in quei primi anni romani, Guido fu certamente turbato dalla presenza delle opere di Caravaggio. Ma turbato a modo suo. E se cercò due o tre volte di imitar-

ne la maniera, rinforzando le ombre, isolando le figure contro un fondo buio, il suo fu come una sorta di travestimento e ne nacque delle opere che non possono dirsi certo caravaggesche. Come è il caso del giovanottone con la berretta rossa del Louvre che posa da David, esposto alla mostra, o come il tanto più straordinario e incantevole «David e Golia» di raccolta privata, anche esposto, di impostazione più gentileschiana che caravaggesca.

Ma dopo quegli episodi, anzi contemporaneamente ad essi, Reni preferì coltivare il suo ideale di meditato rigore, di cristiana severità, ispirandosi al «Raffaello argenteo e grecizzante delle Stanze» (come scrisse Longhi) e alla statuaria antica: soprattutto a quella più attenta alle espressioni degli affetti, come la famosissima Niobe, o il Seneca, modelli di tante sue Addolorate, di tanti suoi apostoli. Quel suo casto, delicatissimo ideale di bellezza, quelle sue devote storie sacre, quelle sue castigate, eleganti favole mitologiche, non erano certo consone al nuovo stile che, di lì a poco, avrebbe dominato a Roma: il Barocco di Pietro da Cortona, di Bernini, del Lanfranco. Come se lo presentisse nell'aria, tornò a Bologna dove, se si escludono due viaggi infelici a Napoli e poi ancora a Roma, rimase per tutta la vita.

Un sentimento di forte distacco

Nelle opere del suo periodo maturo e in quelle della sua intravversa vecchiezza, la contristata severità delle sue immagini sacre si discioglie in gamme paradisiache, in toni sempre più lievi, dal pulviscolo dorato all'argento, dal pallido viola al rosa tenue, al celeste. Raffinatezze cromatiche e sottigliezze di tocco che esercitano una straordinaria fascinazione. Specialmente nelle opere ultime, che per chi già non le conoscesse dovrebbero apparire come la rivelazione della mostra e dove par di cogliere l'anelito dell'artista a sottrarsi a ogni corporea consistenza riducendo le sue figure a lievi impronte, a larve destinate a dissiparsi nell'aria al minimo soffio.

Ma così come il suo carattere, che era introverso e impulsivo, operoso e dissipatore, caritatevole e superstizioso, anche la sua pittura, accanto alle raffinatezze della leggerezza e della sottigliezza, sapeva alternare un forte impegno compositivo ritornando a corpose partiture arcaiche come nella pala bipartita della Pinacoteca, o sapeva raffigurare una scena di seduzione col ritmo classico e con la nobile grandezza di una tragedia di Racine, come nel «Giuseppe e la moglie di Putifarre» di Holkham House, uno dei quadri più belli della mostra insieme alla Maddalena della Walter Gallery di Baltimora.

Ma la fascinazione che esercita su di noi la straordinaria qualità della sua pittura, non può dissolversi da un sentimento non dico di repulsione, ma di forte distacco, se pensiamo come Guido Reni sia all'origine di tutta una tradizione della pittura italiana, che non è nata nemmeno da lui, che si isola sempre di più dalla strada maestra percorsa dalla grande pittura europea. Se pensiamo che proprio mentre Guido si preoccupava di conferire alla bellezza antica una spiritualità cristiana (che era poi soltanto cattolica e contro-riformista), la pittura italiana deponeva il «testimone» che aveva tenuto per secoli, passandolo ad altre culture nazionali: all'Europa di Velázquez, di Rembrandt, di Vermeer. Come ho detto, Guido è un pittore difficile; e per avvicinarsi a lui bisogna prima misurare quanto ne siamo lontani.

È già scoppiata la polemica sul romanzo dello scrittore americano, prima ancora che la ristampa giunga in libreria

Nella giungla di Sinclair

di ROMANO GIACHETTI

NEW YORK — Una soave polemica tra letterati precede l'imminente ristampa di *The Jungle* di Upton Sinclair (a cura di Gene DeGruson per la St. Lukes Press di Memphis). E' una partita ideologica: c'è chi ironizza sulla «censura della libertà» che accompagnò la prima edizione del romanzo, nel 1906, e chi approva la «libertà della censura» da parte di editori rispettosi della «digestione» dei lettori, e un po' meno delle sorti del socialismo.

Digestione e socialismo, comunque, tennero a battesimo, più della censura e della libertà, il più famoso dei cento libri scritti da Sinclair: autore versatile e generoso, ancorché minore, e membro, anzi finanziatore, di una delle tre «colonie d'artisti» che ebbero vita (breve) in America quando il «cooperativismo delle lettere» affascino un po' tutti (compreso Nathaniel Hawthorne) a cavallo tra l'Otto e il Novecento. *The Jungle* parla di imballaggio industriale della carne, e oggi viene astutamente (forse argutamente) riproposto

«con l'appendice socialista».

La storia di questa appendice, come quella del libro, è curiosa. Nel 1904 Fred D. Warren, direttore del maggior giornale socialista del tempo, *The Appeal to Reason*, anticipò a Sinclair 500 dollari e lo spedì a Chicago per un'inchiesta sulle nauseanti condizioni di lavoro nell'industria della carne. Dopo sette settimane Sinclair tornò, ma non con un'inchiesta giornalistica, bensì con un romanzo, appunto *The Jungle*, che *The Appeal* serializzò per sette mesi, fino al ventottesimo capitolo; poi ne interruppe la pubblicazione «per mancanza di interesse da parte dei lettori» (che volevano «meno fantasia e più dottrina socialista»).

I lettori, tuttavia, venivano invitati ad acquistare «il romanzo intero, compresi gli otto capitoli mancanti», presso l'editore. Un'edizione integrale, quindi, fu data alle stampe, e in volume; se non che non se ne sentì più parlare fino al 1980, quando un giovane di Girard (Kansas), venuto in possesso di un mucchio di vecchie carte fino allora raccolte nella cantina di una vicina fatto-

ria, notò il nome di Upton Sinclair in un volumetto; così la «ricoperta» fu avviata.

Corre parallela, però, un'altra storia, in tre puntate. J.A. Walyland, proprietario di *The Appeal*, sempre nel 1905 fece uscire in tre numeri di *One Hoss Philology* il romanzo, corretto da Sinclair. Subito dopo lo scrittore lo offrì alla Macmillan, che gli anticipò 500 dollari, ma poi si rifiutò di pubblicarlo senza ulteriori modifiche: ciò che l'autore non volle fare. Infine, dopo un tentativo di stamparlo da solo, Sinclair presentò il libro alla Doubleday-Page, e *The Jungle* uscì, *doverosamente smussato* negli «angoli» apparentemente più «offensivi»: socialismo, matrimonio, capitani d'industria e «stampa venduta».

La «castrazione» era avvenuta. Sinclair aveva dovuto cambiare nomi, aggiungere una storia d'amore, montare diversamente i capitoli. Un disastro — che però non impedì al presidente Theodore Roosevelt di invitare il giovane scrittore alla Casa

Bianca, farsi dire da lui se «veramente la gente viene schiacciata dal lavoro» nelle fabbriche di Chicago e trarne conseguenze che fecero epoca (il varo della prima legge sanitaria sull'alimentazione). Al presidente importava poco la sorte degli immigrati sfruttati, e molto, invece, quella dello stomaco nazionale.

Confrontando la versione originale del libro con quella nota, regge dunque l'accusa di «censura antisocialista»? Regge sì e no. Sinclair aveva incluso nel romanzo una descrizione molto più dettagliata (e agghiacciante) della vita degli immigrati, e diversi appunti per una strategia socialista (al partito si era iscritto nel 1902). Ma era giornalismo, non narrativa. Dal romanzo, invece, fu costretto a togliere alcuni episodi: quello dell'operaia che, costretta a rimanere alla catena di montaggio sebbene incinta, dà alla luce una creatura in fabbrica e poi la getta nel carrello che porta carne al reparto insaccamento di salsicce; quello finale del protagonista che prende a botte il compagno di lavoro che gli ha sedotto la moglie e che per questo viene spedito in

prigione (il marito tradito, non il seduttore); e altri ancora.

Upton Sinclair, che nelle storie della letteratura americana è definito «narratore, riformista, polemico, socialista e autore di prosa varia», ma soprattutto «giornalista», fu un uomo pulito, sebbene ingenuo. Tentò anche la vita politica, candidandosi alla Camera, al Senato e — per due volte — al governatorato della California, ma sempre senza successo.

COME scrittore, nel 1943 gli dettero il premio Pulitzer (a quell'epoca aveva respinto apertamente il comunismo e si era fatto tiepido anche verso il socialismo). Morì nel 1968, a 90 anni; e *La giungla* è stata ricordata soprattutto per una frase dell'autore: «Volevo toccare la gente nel cuore: per caso l'ho toccata nello stomaco».

Tra la «censura della libertà» e la «libertà della censura», dunque, aveva vinto lo stomaco. Ora la versione originale del romanzo — non privo di una sua accorata umanità — lo chiama nuovamente in causa. Ma per altre ragioni.