*Irrazionalismo e mode culturali*

# Da Parigi arrivano anche i «nuovi romantici»

**Dopo i « nuovi filosofi » e i « nuovi economisti », una martellante campagna editoriale e letteraria ripropone i temi di una polemica conservatrice contro la politica**

**Dal nostro corrispondente**

PARIGI — Qualche tempo prima di morire, in una di quelle sue straordinarie conversazioni piene di ombre inintellegibili e di lampi illuminanti come se il suo cervello procedesse a scatti nelle regioni inesplorate della conoscenza umana, André Malraux aveva detto che « il XXI secolo sarà il secolo dello spirito o non sarà affatto ». Forse l'autore della « Condizione umana » aveva voluto esprimere una speranza di riscossa dopo che l'appassionato errare della sua intelligenza tra rivoluzioni fallite e repressioni riuscite l'aveva condotto a ripiegare nella ricerca di un'estetica globale.

Su questa frase tuttavia, inforcata come un cavallo impazzito — e su molte altre di ieri e di oggi, da Novalis a Dostoievskij, da Musset a Lamartine, senza dimenticare Wagner e tutti i romantici tedeschi, narratori, poeti, filosofi — i « nuovi romantici » francesi scorrazzano da qualche mese nelle case editrici, sugli schermi televisivi, nei salotti e nelle riviste, letterarie e no, sollevando un polverone rispetto al quale quello dei « nuovi filosofi » non era che una gentile nuvoletta di cipria.

Spesso è difficile — in questa Parigi che è stata per quasi un secolo il centro della cultura mondiale e che, incapace di accettare lucidamente una nuova dimensione, mastica amaro e inventa movimenti e correnti stagionali come le mode — è difficile, dicevamo, distinguere immediatamente ciò che è profondo da ciò che è futile. Tanto più che, da una parte, anche il futile sa sempre innestarsi su esigenze profonde che scaturiscono dal « male di vivere » moderno, dalle metropoli industriali e dai loro riti meccanici e, dall'altra, l'industria e il consumismo culturali cercano disperatamente tutto ciò che può avere un aspetto di novità e di messaggio e mettono a disposizione della più modesta scintilla di intelligenza quegli specchi deformanti, ingranditori e austeri che sono i grandi mezzi di informazione.

A questo proposito qualcuno ha detto recentemente, con una punta di acidità, che i nuovi romantici avranno certamente fortuna, indipendentemente dal contenuto e dal valore dei loro libri e dei loro manifesti, perché sono « telegenici » come telegenici erano i nuovi filosofi. In ogni caso, la cavalcata romantica è partita, ultimo e non estremo episodio dell'avventura culturale a puntate che, dai « nuovi » filosofi ai « nuovi » economisti, dalla « nuova » sinistra ai « nuovi » sindacalisti, sta trasformando questa vecchissima Europa piena di acciacchi ideologici, economici, sociali ed ecologici, in una specie di eden dell'intelligenza dove tutto è nuovo, appena nato, e dove ognuno può cogliere i frutti dell'albero della felicità senza più correre il rischio di farsi sedurre dal diabolico serpente marxista decapitato dalla spada fiammeggiante dell'Arcangelo Bernard-Henri Lévy, il più telegenico di tutti.

Ma chi sono i « nuovi romantici »? Secondo il filosofo Paul Guth, nuovi romantici sono tutti coloro che ne hanno abbastanza dello Stato e dei partiti, della vita collettiva e delle associazioni di qualsiasi genere. Nuovi romantici sono i « punks » e gli hippies, i febbricitanti del sabato sera e gli ecologi, i nemici del razionalismo e i profeti del « privato ». Un nuovo romantico è rivoluzionario con un occhio rivolto al passato, può essere monarchico nella misura in cui la monarchia, a differenza degli stati moderni, era di diritto divino ma è essenzialmente un esteta che si oppone alla bruttezza del mondo attuale.

Gonzague Saint-Bris, autore di un saggio intitolato « Il romanticismo assoluto » e che, grazie a questa impresa, passa per essere il caposcuola dei nuovi romantici, ha lanciato sul « Figaro » un mesaggio disperato per il 1979 nel quale precisa i lineamenti del « potere romantico » (attenzione, siamo già anche qui alla nozione di potere espressa da un sedicente nemico di tutti i poteri, e ha ragione il critico di « Le Monde » quando ricorda quali sono stati, storicamente e politicamente, gli sbocchi del romanticismo tedesco): il potere romantico, dunque, secondo il suo profeta che ci permettiamo di citare largamente, è « forte, segreto, indipendente, intatto. Ha la qualità inaudita di non proporre alcuna soluzione globale che non sia, all'inizio, una scelta personale... Le rivoluzioni fallite creano i romanticismi riusciti. Maggio 1830 ha fatto Musset come noi siamo stati fatti dal maggio 1968. Stessi temi, stesse aspirazioni, stesso ideale, stessi sogni, stessa rivolta; i valori semplici del ritorno alla natura e del rispetto dell'ambiente, la libertà dei rapporti amorosi nel gusto di una certa trascendenza, l'individualismo che si mette in evidenza in una società di massa, le possibilità dell'utopia e l'ideale esotico. La ribellione contro una civiltà meccanica, la mitologia della morte e la passione sociale sono argomenti romantici come la dominazione dell'estetica sulla politica, dei sentimenti sulla ragione, movimento fondamentale della gioventù del nostro secolo ».

Partito isolato, Gonzague Saint-Bris ha già una schiera di seguaci: Michel Le Bris che annuncia dall'editore Grasset la pubblicazione di un « manifesto romantico »; quel sinistro avventuriero delle lettere che risponde al nome di Jean Hedern Hallier che auspica un « necessario ritorno alla barbarie in occidente » (come purificazione e come resurrezione della leggenda romantica, s'intende) nel suo « Grande manifesto romantico per una fine di secolo ». E poi scrittori, poeti, filosofi, cantautori e — perché no? — parrucchieri, midinettes, addetti al terziario, padroni in difficoltà economiche e così via. La bandiera del neo-romanticismo è così piena di colori che tutti possono trovarvi il proprio per abbracciarla e mettersi a cavallo della speranza nella grande galoppata verso il duemila.

A conti fatti ci sembra di scoprire in questa ennesima novità parigina non pochi elementi comuni con tutti i neo-fenomeni che l'hanno preceduta anche se, in questo caso — come dicevamo più sopra — l'imprecisione e la volubilità del movimento rendono difficile una sua definizione. I nuovi romantici, come i loro illustri progenitori, sono nemici del razionalismo illuminista e non si differenziano dunque dai nuovi filosofi che da Voltaire a Marx, passando per la Rivoluzione francese e il giacobinismo, hanno processato e ghigliottinato tutto il pensiero razionale moderno come matrice dello stalinismo. I nuovi romantici pregano il privato contro il collettivo e l'organizzato e raggiungono su questo terreno una corrente che dall'Europa agli Stati Uniti, destra e sinistra confuse insieme, individua nello Stato e in tutte le sue dilatazioni democratiche e civili il nemico da combattere affinché il duemila sia « romanticismo assoluto », trionfo dell'estetico sul politico. Dall'esaltazione dell'individuo che si rivolta come centro dell'universo e dell'individuale come situazione ottimale, i neo-romantici scivolano poi facilmente nel delirio dell'individuo eccezionale, geniale, provvidenziale.

Dio ce ne guardi: i superuomini, se ce ne sono ancora in giro per il mondo, è meglio lasciarli dormire. Infine, rubacchiando qualche idea ai nuovi sindacalisti secondo cui il solo sindacalismo valido, ormai, è quello che tende alla propria estinzione per lasciare ai lavoratori la più ampia libertà di esprimersi, i nuovi romantici vedono il sociale esclusivamente come rivolta spontanea, come ribellione senza obiettivi precisi. Il loro maestro in effetti scrive: « Nel diciannovesimo secolo gli operai scioperavano perché avevano fame. Oggi tutti gli scioperi hanno per origine una insofferenza generalizzata ».

Non si deve credere insomma che i sei milioni di disoccupati europei si battano per avere un posto di lavoro, che milioni di individui lottino, in Italia o in Francia o altrove, per difendere il potere d'acquisto del salario, per strappare migliori condizioni di lavoro o per imporre una diversa distribuzione degli investimenti. Lo sciopero è manifestazione romantica di una insofferenza contro qualcosa che non può essere definita perché è il mondo tutto insieme, così com'è. Il pane quotidiano o il posto di lavoro non sono che bassi sotterfugi dei sindacati, volgari strumenti di un materialismo che non rientra nell'estetica romantica.

Di che cosa si ciberanno i lavoratori del duemila? Forse delle pagine sublimi di Saint-Bris. Ma è dubbio che un tale « pan degli angeli » si sentiranno più felici dei lavoratori del ventesimo secolo che qualche cosa hanno pur fatto per migliorare la vita di tutti in questo basso mondo, compresa la vita dei nuovi romantici.

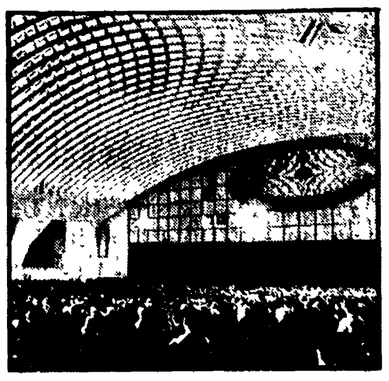
**Augusto Pancaldi**

## Dibattito a Roma con Moravia su Tolstoi

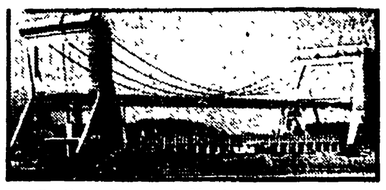
ROMA — Un importante dibattito su Leone Tolstoi avrà luogo mercoledì 17, alle ore 17, nel salone di Italia-Urss (Piazza Campitelli 2, Roma) su iniziativa della stessa associazione. Gli interventi saranno aperti dallo scrittore Alberto Moravia. Seguiranno Anna Maver Lo Gatto, Mario Lunetta e Aldo De Jaco. Quindi si aprirà il dibattito che sarà presieduto da Silvana De Vidovich e Claudia Lasorsa.

*Arte e responsabilità del costruire*

Viadotto di Corso Francia a Roma



Sala delle Udienze in Vaticano



Le Cartiere Burgo di Mantova

# L'alfabeto di cemento

**L'influenza esercitata da Pier Luigi Nervi nella cultura architettonica e urbanistica italiana - Dalla contrapposizione al monumentalismo fascista alla severa ma discutibile opulenza degli anni '50 e '60**

Un interno del Palazzo dello Sport di Roma

*Ci sarebbe da chiedersi perché mai, da un po' di tempo, la cultura italiana viva di rigurgiti, di centenario in centenario; mentre, per i fatti recenti, le occasioni sembrano ridursi ai necrologi. Con la conseguenza che l'interesse sollevato ha vita breve, e il dibattito, di regola, sfugge a un bilancio globale. Non sono bastate le occasioni della morte dei maestri di livello mondiale, l'ultimo dei quali è stato Alvar Aalto, per giungere a quella riflessione storica che sinora, a causa certo dei nostri complessi, è mancata; non possiamo quindi attendercela per la scomparsa dei due maestri italiani — così singolarmente diversi tra loro — Carlo Scarpa e Pier Luigi Nervi.*

*Pure, Nervi è personalità internazionale; forse l'unica veramente tale del panorama architettonico italiano. Non si è mancato, anzi, di rilevare come la sua fama all'estero superi l'attenzione, non sempre simpatica, che la nostra critica più impegnata ha creduto di accordargli, giungendo persino, in casi estremi, assai vicino alla stroncatura. Una contraddizione, questa, tra l'accoglienza così inusualmente ampia, fuori, e così guardinga o contrastata in Italia, che dobbiamo cogliere e spiegare.*

*E' necessario, intanto, distinguere, nell'opera di Nervi, due fasi a mio avviso assai diverse: la giovanile e la tarda, separate da un periodo intermedio, che può considerarsi compreso tra le due date di pubblicazione dei suoi libri:* Arte o scienza del costruire? *del 1945 e* Costruire correttamente *del 1954. La prima fase è indubbiamente la più affascinante e genuina; meno nota all'estero, trova i nostri storici concordi nel giudizio positivo: lo stadio di Firenze (1930-32) e le aviorimesse di Orbetello (1935-38) — distrutte, quest'ultime, dai tedeschi — sono splendidi esempi di architettura moderna in opposizione al monumentalismo « di cartone » del regime. Le condizioni di stretta economia e la lucidità del processo creativo sembrano giungere a un rapporto ottimale, e dare ala per volare agli edifici del giovane ingegnere. E Giulia Veronesi scriveva delle « colossali libellule »... « sostenute appena, o piuttosto trattenute, da sottili e radi pilastri ».*

*Finita la guerra, alla lucida capacità inventiva di un progettista capace di essere, insieme, spregiudicato e rigoroso, si sovrappone in parte la forza propulsiva e condizionante dell'impresa di costruzione Nervi e Bartoli, da lui fondata già nel 1932, ma ora sospinta dai vigorosi flussi capitalistici della « Ricostruzione » e del rilancio edilizio. Il processo progettuale è ancora quello, fortunato, di un tempo; il materiale preferito sempre lo stesso: il cemento armato. « Nelle strutture di materiali plastici, scrive, la forma non è soltanto la manifestazione sensibile o la rappresentazione delle forze costruttive, ma un agente essenziale del loro determinarsi e del loro organizzarsi in sistemi di equilibrio ». Nervi, cioè — come del resto i maggiori progettisti di strutture — parte dall'intuizione dell'organismo statico, procedendo poi a una verifica di calcolo; questa può prevedere la realizzazione di modelli completi dell'edificio in scala ridotta che, sollecitati artificialmente nei punti significativi, rendano misurabili, deformandosi, gli andamenti delle forze.*

*E' un metodo già troppo avanzato, in Italia, per le cariatidi della Scienza delle Costruzioni, che gli negheranno ostinatamente la cattedra. E questo non può che procurargli, da parte nostra, ulteriori simpatie. Ma è un metodo che, di per sé, invalida proprio la dottrina secondo cui la forma sarebbe esito della corretta soluzione dei problemi extra disciplinari. Rispetto alla reale divaricazione tra l'architettura come linguaggio specifico e la costruzione edilizia, la sintesi che Nervi postula teoricamente — e che è poi quella della tradizione beaux arts — è fondata, di fatto, sul fraintendimento (conscio o no) del senso profondo nel classicismo rinascimentale. Non vi è nulla di più aberrante, infatti, dell'accostamento, riesumato anche in questi giorni, di Nervi a Brunelleschi. Solo per la cupola? Ma Brunelleschi, come Zevi rileva in un vecchio articolo del 1955, è « genio » nella cupola, ma lo è anche negli Innocenti e nella cappella dei Pazzi. Ed è proprio qui — aggiungerei forse in dissenso con Zevi — che il suo linguaggio si fa compiutamente classicista; proprio dove, cioè, la forma visiva abbandona la costruzione per seguire una propria logica specifica.*

*La scelta degli schemi simmetrici, longitudinali o centrali, non è quindi dovuta a una soprastorica, pretesa coincidenza tra le leggi della statica e gli archetipi classici; ma è scelta accademica, « di un accademismo vero » — come dice Benevolo — (contro il « falso accademismo fascista da parata »). Di qui una tendenza intrinseca al metodo, ma accentuata dal dato intrinseco dell'opulenza in voga e da committenti da boom economico, all'impianto magniloquente, che via via tende a divenire scenografico; culminando nella collaborazione con Marcello Piacentini per il Palazzo dello Sport, nel 1960.*

## Difficoltà di giudizio su un personaggio atipico

*Ed è il tronfio quadro dei* grands travaux *delle olimpiadi romane, nel quale Nervi è impegnato, realizzando anche il viadotto di Corso Francia sul villaggio Olimpico (« una strada sparata contro una montagna » scrisse la rivista « Urbanistica ») e (con Vitellozzi) il Palazzetto dello Sport; è quel clima di professionismo clientelare e brutale che conferisce all'ingegnere, inventore di splendidi, essenziali scheletri strutturali, l'aura di un trionfo discutibile. Nel Palazzo dello Sport infatti, l'impegno antimonumentale di Nervi non può andare al di là di un effetto di riduzione del peso.*

*Riguardando la fase della produzione di Nervi, abbiamo la sensazione di veder passare davanti ai nostri occhi un pezzo di storia italiana — chi ha dimenticato la gestione dei LL.PP. del democristiano Togni? —; e diviene difficile ritrovare l'entusiasmo per una coerenza progettuale che, incoerentemente, è pronta a qualsiasi contenuto o accetta di coprire il vuoto. A Torino, in collaborazione con il figlio Antonio, Nervi realizza il mastodonte del palazzo del « Lavoro »: due ettari e mezzo coperti da 16 funghi quadrati faraonici, di cui la critica italiana porrà in evidenza le incoerenze. Siamo a un gigantismo dato come tale, gratuito e improduttivo, presentato nel catalogo della Esposizione in termini da fiera americana ottocentesca. Anche trascurando le opere successive, ed è elettivo lo sbocco americano (autostazione a New York, grattacielo a Montreal) fino alla fin troppo discutibile sala delle udienze vaticane, il cui gigantesco occhio inespressivo si confronta con l'abside di S. Pietro, sono ormai evidenti i motivi delle riserve della critica italiana; e l'entusiasmo straniero manifesta la sua esteriorità. Ma anche i suoi agiografi sembrano dimenticare uno degli aspetti più positivi della presenza culturale di Nervi: la sua docenza. Nel clima conformista della facoltà di architettura di Roma dei primi anni Cinquanta, dove ancora Piacentini, Del Debbio, Ballio-Morpurgo, Fasolo tenevano una ammiccante gestione restaurativa, due sole figure di docenti costituivano un riferimento valido, ed erano Nervi e Quaroni.*

## « Una strada sparata contro una montagna »

*Due figure dissimili, concordi solo nel giudizio severo su tutti gli altri. Nervi opponeva alla retorica fascistoide e facilona, aleggiante nella scuola, gli asciutti principi delle necessità economiche e costruttive; e apriva squarci inattesi di conoscenza che si imprimevano nella mente: come quando parlava delle difficoltà superate dai gotici per realizzare, ad esempio, i grandi rosoni, dovendo tener conto del peso del muro sovrastante in modo tale da non superare i limiti di rottura dei delicati elementi di pietra lavorata e, nello stesso tempo, da non andare sotto i limiti di peso necessari a tenere insieme il rosone stesso, sollecitato dalla spinta del vento. E Quaroni opponeva alla pseudocultura dominante una didattica ricca di idee stimolanti anche se improntata al suo profondo scetticismo ironico. Il primo veniva incontro al bisogno di sicurezza con l'apparente oggettività di un metodo operativo; il secondo forniva uno strumento critico sospettoso e sagace. Una dialettica forse sconcertante, ma sulla quale ci si poteva formare.*

*Oggi, la critica appare divisa. Ma la difficoltà di intendersi deriva almeno in parte dall'angolatura con cui si guarda ad una lunga stagione produttiva, solo in apparenza omogenea. In ogni caso, chi lo dice « uno dei massimi esponenti mondiali dell'architettura nazionalistica che ha avuto in Le Corbusier il padre storico », non conosce la storia e non conosce Nervi. Egli è stato, infatti, in ogni fase della sua attività, un personaggio atipico, completamente esterno — e in ciò significativo — al travagliato (o edulcorato) sviluppo, sia internazionale che nazionale, del dibattito sul linguaggio architettonico; i cui temi e metodi gli sono totalmente estranei. E sarebbe egli stesso, orgogliosamente (chi lo conosceva sa che non era modesto), ad affermarlo. « Un uomo del passato », ma che val la pena di studiare a fondo e, ormai, con il distacco critico che ci consenta di entrare nelle paradossali contraddizioni di un periodo come il nostro, in cui accade che sia proprio un testo introduttivo di Pier Luigi Nervi ad aprire il libro di storia dell'architettura contemporanea di Tafuri e Dal Co.*

**Mario Manieri-Elia**

*Pittura e violenza nella mostra di Robert Carroll a Bagheria*

# S.O.S. dalla sala degli specchi

Robert Carroll, « Sisifo e Don Giovanni » (1973)

Alla Galleria d'arte moderna e contemporanea di Bagheria, che una folta donazione di Guttuso, di opere sue e di altri artisti, ha contribuito a farne un centro vivo e aggiornato di cultura, è stata ora ordinata, a cura di Franco Grasso, una precisa mostra antologica del pittore americano Robert Carroll, ormai da molti anni residente a Roma. Le opere esposte ricoprono un periodo che va dal '68 ad oggi: il periodo cioè più ricco e fruttuoso della sua attività.

I critici che si sono interessati sin qui di Carroll hanno più volte parlato del suo lirismo visionario. E' giusto, ma a questa definizione bisogna aggiungere che si tratta di una visionarietà costantemente riferita al mondo concreto degli uomini e ai loro problemi. Nessuno dei temi e dei motivi che agitano o turbano la cronaca dei nostri giorni è sfuggito alla sua coscienza e alla sua sensibilità creativa: i temi della brutalità e della violenza, dell'integrità umana minacciata, della stessa esistenza terrestre messa a repentaglio.

Nessuna tela di Carroll può essere capita se non si riporta all'ampiezza di questi temi, di questi motivi centrali. Lo scatto della sua fantasia, la sua tensione visionaria, è solo all'interno di questa drammatica realtà che esercitano i loro poteri. Quando noi ci troviamo davanti alle « stanze » di Carroll, davanti a quei suoi « interni » dove pareti e soffitti si aprono o si compenetrano, dove cristalli e luci, finestre e porte inventano prospettive assurde, allucinate dimensioni, non si deve infatti pensare a una sorta di nuova metafisica. Lo « scombinamento » della nostra realtà quotidiana è un fatto reale non metafisico: nelle sue « stanze », i personaggi che le abitano hanno infatti l'aria straniata di chi ha perso o sta perdendo la propria identità.

Quella di Carroll è dunque un'immaginazione rilevante, che fa emergere sgomento, inquietudine, disordine di sotto l'apparente routine della tranquillità quotidiana. C'è quindi sempre qualcosa d'allarmante in questi suoi quadri, come il presentimento di un accadimento imminente capace di sconvolgere la nostra vita. Sono quasi segnali d'emergenza che l'artista ci rivolge perché prendiamo coscienza. Indubbiamente nell'immaginazione di Carroll non c'è acquiescenza. C'è vitalità. Il colore acceso, spesso fosforescente, balenante, ne è l'esplicito segno metaforico. Nel colore di Carroll vive infatti la sua energia poetica affermativa, che contrasta la negatività dell'assunto, che trasforma il veleno in antidoto.

E' un colore capace di esplosioni improvvise: grondano così sulla tela liquidi azzurri, si spandono verdi elettrici e rossi di brace. E' la natura e il palpito cosmico che irrompono in questi casi nei limiti del quadro. Il sentimento dell'uomo che avverte di farne parte è corroborante, allarga le sue possibilità d'esistenza. Sembra quasi che Carroll si richiami a questa certezza per esorcizzare gli ostili meccanismi dell'alienazione contemporanea. La stessa natura, infatti, nella sua opera, si presenta come il traslato delle sue aspirazioni a ricomporre l'essenza dell'uomo in un più vasto e universale orizzonte.

Gli umori filosofici di Carroll generano simili riflessioni, ma è anche vero che la gravitazione dei suoi pensieri lo riconduce con sempre maggiore frequenza al destino dell'uomo dentro la trama della sua vita quotidiana.

E' questa per l'appunto l'ultima fatica di Carroll. Egli, infatti, è uscito dalle sue « stanze » e s'è messo a passeggiare per Roma, la città che ha scelto come sua stabile dimora. Le strade, le piazze, i lungotevere, le chiese vetuste, gli antichi palazzi, le case popolari: ogni aspetto del paesaggio urbano entra ora nell'ottica del suo interesse. E dentro questo paesaggio, la gente: il vecchio barbone, gli uomini e le donne davanti alle botteghe, seduti al sole, le ragazze e i ragazzi che vanno con passo svelto, che svoltano l'angolo, che appaiono nel riflesso di una vetrina.

L'osservazione di Carroll s'è fatta più puntigliosa. Ora egli scende sino al minuto dettaglio, la sua fedeltà alla fisionomia oggettiva dell'ambiente e dei personaggi è assoluta. Ma, come sempre, dietro la verità immediata dell'immagine, dietro i nitidi profili, i volti, i gesti, la presenza dei personaggi nella prospettiva della scena urbana, non è difficile percepire un silenzio innaturale, come un vuoto senza risonanze, un tempo che non fluisce.

Carroll provoca questa sensazione introducendo nella composizione uno scorcio insolito, una quinta che sposta il punto di vista, un gioco di rifrazioni che moltiplicano gli aspetti del luogo come in una sala degli specchi, o aprendo nello stesso muro porte e finestre che offrono simultaneamente più vedute diverse. Per questi quadri, Carroll, in genere, sembra aver rinunciato alla stessa accensione cromatica che costituisce il pregio di tante altre sue opere. Qui il colore tende volentieri al livido, al freddo. L'amore per lo stupendo spettacolo della città di Roma e la solidale simpatia verso i personaggi che popolano le sue tele restano come sospesi in un'aria gelida e ferma.

Nel teatro della città non manca nulla perché la vita scorra, gli uomini s'incontrino, parlino, si capiscano e vivano, ma tutto è trattenuto da un'avversa forza calamitante. Quando si romperà questo incanto malevolo? Quando riprenderà la vita vera? Sono queste le domande che sorgono dalle recenti immagini romane di Carroll. Ancora una volta dunque, egli propone, forse con più struggente e pungente nostalgia, le immagini di una bellezza da sottrarre al « maleficio » di una condizione estraniante.

**Mario De Micheli**