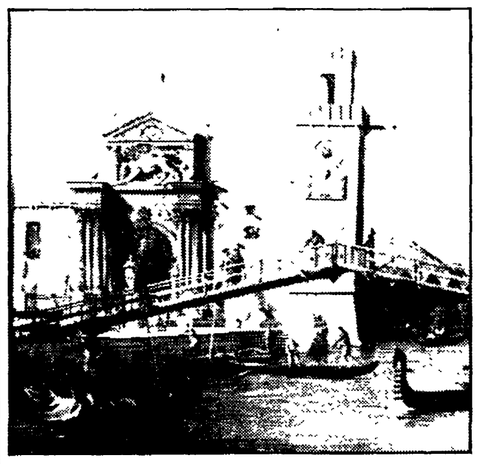
Spettacoli Cultura

Tre opere di Canaletto. Qui accanto, il disegno «L'isola di Sant'Elena e la Certosa». A sinistra un particolare di «Il ponte dell'Arsenale». A centro pagina, un disegno preparatorio per «Palazzo Foscari»



Un vero e proprio «fotografo» del paesaggio: così l'artista è passato alla storia Ora un libro dimostra il contrario

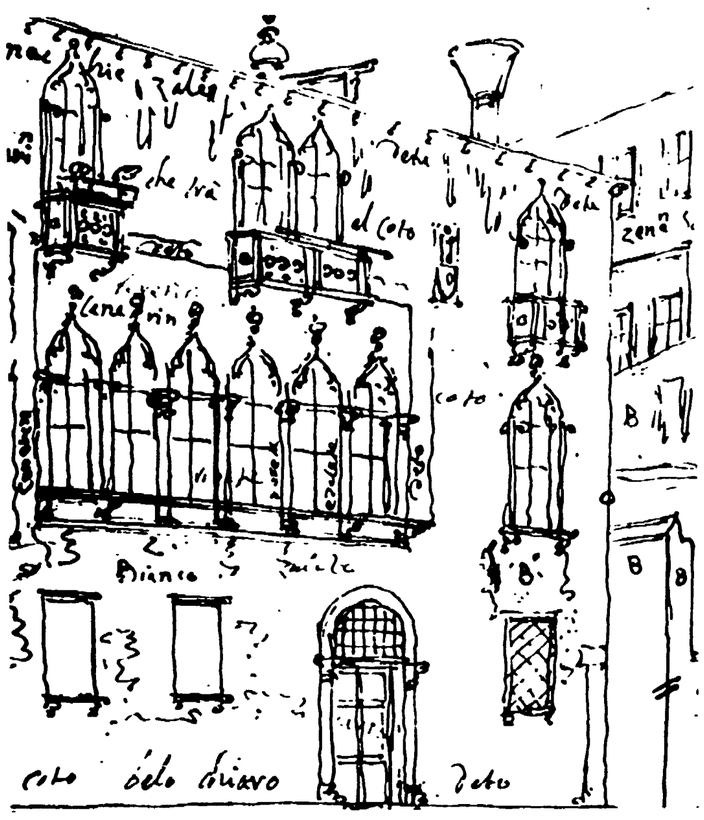
I capricci di Canaletto

«Tanto vale dire subito quel che quest'opera non è: non si fa mai della biografia; non si parla quasi di colore, disegno, composizione; non è nemmeno un catalogo; non si danno quasi giudizi estetici». Il lettore, che troverà questo avvertimento nella prefazione del monumentale studio in due tomi dedicato da André Corboz alla pittura di Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto (*Canaletto. Una Venezia immaginaria*, 2 voll. Electa, Milano, pp. 775, ill. 531 nel testo e altre centinaia fuori testo), si sentirà forse come il proverbiale topo finito tra gli artigli del gatto; un gatto beffardo, che si diverte a spaesarlo. Se di quegli argomenti l'autore non parlerà, come ha riempito tutte quelle centinaia di pagine? Ci si immerge allora, incuriositi, nella lettura, lasciandoci catturare da un testo che ci terrà avvinti fino alla conclusione, non meno di un giallo ben costruito.

Lasciamo dunque perdere il monito sviante dell'autore su ciò che questo libro non è. Della biografia di Canaletto si sa poco e effettivamente Corboz non porta nuovi lumi; i dati fondamentali restano quelli già noti: il pittore visse e lavorò a Venezia, dove nacque nel 1697 e morì nel 1768; se ne allontanò in occasione di un viaggio a Roma, nel 1719, e soggiornò per dieci anni in Inghilterra dal 1746; dopo l'apprendistato nell'ambito delle scenografie teatrali, di cui niente si sa, si diede alla pittura di paesaggio e da questo «genere», che non abbandonò più, trasse la spinta a comporre i suoi celeberrimi capolavori. Che nel testo non si parli del disegno e delle composizioni canalettiane non è proprio vero, anzi attorno a questi argomenti ruota gran parte della trattazione. Se poi non è un catalogo, e infatti s'appoggia ai precedenti regesti di Puppi (1975) e Constable (1976), non vi mancano preziosi inediti e importanti aggiustamenti cronologici che modificano snodi centrali dei cataloghi esistenti; e l'editore, per conto suo, ha provveduto a pubblicare in appendice al secondo volume una catalogazione fotografica quasi completa dei dipinti, disegni e stampe del veneziano, molto utile per seguire il filo dei ragionamenti di Corboz e, autonomamente, come documentazione dell'opera canalettiana. Quanto ai giudizi estetici, basta confrontare le riproduzioni dei dipinti del Canal con quelle delle opere dei vedutisti anteriori e contemporanei che corredano il testo, per riconoscere, senza bisogno d'un «giudice del bello», di trovarsi di fronte a uno dei «geni» dell'arte italiana di tutti i tempi, insuperato nella creazione di vedute, reali o immaginarie, se non talora, dal nipote Bernardo Bellotto che dovette comunque a lui i fondamenti stilistici della sua pittura.

Qual è invece lo scopo di questo libro-zibaldone, in cui l'autore tratta con grande competenza dell'opera canalettiana e al contempo si abbandona a divagazioni sui più svariati argomenti, compresi quelli della metodologia storica e delle modalità della percezione? Rivoluzionare l'interpretazione corrente dell'arte di Canaletto (un fine perseguito con pieno successo) e proporre una nuova chiave di lettura per tanti aspetti dell'opera del veneziano. Più in generale, Corboz intende analizzare i dipinti del Canal in base ai fondamenti metodologici messi a punti da Panofsky nello studio delle allegorie rinascimentali; malgrado le difficoltà insorgenti nel tentativo di applicare all'interpretazione delle vedute i tre stadi dell'approccio iconologico panofskiano, l'importanza di questo tentativo risiede nella scoperta di una dimensione «simbolica» anche nel linguaggio apparentemente oggettivo e «fotografico» della veduta.

Cerchiamo di riassumere il punto fondamentale dello studio. Fino ad oggi si è detto, con rare eccezioni, che il catalogo di Canaletto si divide in due spezzoni ben definiti. Da una parte starebbero le vedute urbane, intese come ricalchi fedeli della realtà ottica, tanto che il pittore le avrebbe copiate dal vero con l'aiuto di una «camera oscura», un'antenata delle odierne macchine fotografiche; dall'altra i «capricci» (o, come li chiamavano i contemporanei, le «vedute ideate»), nei quali avrebbe creato con la fantasia paesaggi inesistenti, ora riunendo monumenti geograficamente distanti, ora lavorando d'immaginazione sulle emergenze architettoniche di una particolare località, ora inventando di sana pianta gli scenari naturali e gli interventi costruttivi umani. In questo quadro interpretativo, grande favore andava alle vedute, di cui si apprezzava il grado eccelso di verosimiglianza ottica, l'ineccepibile impianto prospettico, la luminosità naturale, mentre il «capriccio» era deprezzato come un aspetto minore e meno interessante dell'attività canalettiana. Questi semplicistici giudizi vengono ora svuotati di senso e rovesciati.



La divisione tradizionale non ha valore, poiché non vi è veduta di Canaletto che non sia, in qualche misura, anche un capriccio. Il pittore non ritraeva mai la «verità» oggettiva, poiché sempre la modificava: variava la forma esteriore degli edifici, anche i più celebri, allineava o faceva divergere i monumenti in modo diverso dal vero, mutava le piante di piazze e canali, allontanava ciò che è vicino e avvicinava ciò che è lontano. Ma lo faceva con mezzi pittorici tanto convincenti che raramente ci si è accorti di questi spostamenti o elisioni, quand'anche riguardano monumenti celeberrimi della Serenissima, quali San Marco, o il Palazzo Ducale, o la Salute, o l'Isola di San Giorgio. Tra «veduta» e «capriccio» il confine, ben labile, dipende soltanto dal grado minore o maggiore del mascheramento della realtà. Canaletto non era il grande «fotografo» di cui si parla, ma un pittore pieno d'inventiva che muoveva e ricostruiva la scena urbana, come fa un autore di nature morte quando varia l'ordine degli oggetti, alla ricerca di combinazioni significative. Secondo i partigiani d'un Canaletto infatuato solo dei dati ottici, egli girava per Venezia (o per Roma, Londra, Vicenza) armato dei taccuini nei quali stendeva minuziosi appunti a disegno delle località che intendeva immortalare; e questi erano le basi per la confezione, in studio, delle vedute dipinte. Ma Corboz dimostra che numerose vedute, anziché sulla realtà del paesaggio, si basano su modelli anteriori, quali le stampe del Carlevarijs (1703) o del Lovisa (1720). E discute casi curiosi. Ad esempio esiste una *Veduta del Canal Grande* (Woburn Abbey) i cui elementi paiono studiati dal vivo con una serie di schizzi scoperti in un *Quaderno* conservato al Museo Correr di Venezia; ma un'identica veduta era stata stampata dal Lovisa alcuni anni prima. Oppure vi è, nella stessa collezione inglese, una *Veduta dell'Arsenale* apparentemente studiata dal vivo, che ha però un precedente in una stampa del Carlevarijs. Canaletto non si limitava a riportare, per così dire, in bella copia gli appunti dei taccuini. Introduceva modelli anteriori, propri o altrui, svolgeva operazioni di «taglio e cucito», spostava i punti di fuga prospettici per rendere più diretto e dinamico il rapporto tra la scena dipinta e lo spettatore.

È possibile che le vedute più verosimiglianti fossero eseguite soprattutto per gli stranieri che desideravano serbare ricordi del loro *tour* italiano; le vedute «ideate» per i residenti a Venezia, i quali potevano apprezzare un gioco più spinto di rimescolamento della realtà. Ma era soltanto un gioco? Corboz lo nega, in vario modo. Se è possibile che la luminosità chiara e la limpida visibilità adottata nei dipinti del 1727-28 in poi rievocasse le teorie dello spazio vuoto, omogeneo e immobile diffuse da Newton (come i rapporti spazio-tempo sconvolti dai Cubisti vanno considerati in rapporto con la teoria della relatività di Einstein), perché non pensare che anche gli apparenti abbandoni fantastici non nascondano motivazioni più serie. Vari capricci architettonici, in particolare quelli commissionati dal colto residente inglese a Venezia, il console Smith, nascondono prese di posizione nel dibattito sulla nascente edilizia neoclassica promosso dagli amici illuministi dello Smith, quali l'Algarotti, il Memmo, il Lodoli o il Milizia; i più tardi capricci con isole semiabbandonate ai margini della Laguna sarebbero da interpretare come meste meditazioni sul declino politico di Venezia.

È invece più arduo seguire Corboz nella ricerca delle tracce massoniche presenti nell'iconografia canalettiana, e non perché si tema d'intravvedere il volto di Gelli far Capolino tra i tempi a pianta centrale, le colonne e le piramidi fantasticamente ambientate tra i lidi di Malamocco, o si paventi di trovare la firma «Canal» tra gli elenchi della P2. Il valore metaforico, anche esoterico di certi edifici e il fascino per i monumenti romani erano dati presenti nella cultura veneziana da almeno due secoli e mezzo, dunque non c'era bisogno di attendere l'approdo in Laguna del Grande Oriente per utilizzare quel repertorio nei «capricci». A meno che non si voglia dare per buona la fantasiosa rettificazione capricciata di un capriccio conservato a Washington, facendo ruotare di 45° una veduta con tempietto e colonna e integrando il tutto con una supposta colonna mancante, sino a far coincidere l'immagine canalettiana con quella raffigurata sul grembiule utilizzato da Voltaire per la cerimonia d'affiliazione alla Massoneria. Ma qui la storia dell'arte confina pericolosamente con i giochi di prestigio.

Nel mare di proposte e ipotesi di lavoro disseminate nel colossale studio di Corboz non mancano «isole» in cui la passione sembra prendere la mano sulla ragione, ma sarebbe ingeneroso soffermarsi troppo su questi punti di cui l'autore stesso è il primo a riconoscere l'instabilità, e perdere di vista il filo conduttore della nuova, ineccepibile interpretazione storica dei paesaggi di Canaletto; un pittore più libero, inventivo e in definitiva più interessante di quanto fino a ora non si pensasse.

Nello Forti Grazzini

Ma Algeri non va alla Mecca

Dai grandi ideali della liberazione alle difficoltà di oggi: stretta dal nuovo integralismo islamico la cultura algerina sta perdendo i suoi connotati più originali. Parla Kateb Yacine, un «intellettuale contro»

Nostro servizio

ALGERI — *«Telegiornale, teatro, cinema in latino. Chi capirebbe in Italia? Imporre l'arabo classico qui da noi, la lingua dei mandarini, ha lo stesso effetto. Molta gente non lo capisce. Ma il governo insiste. Allora bisogna dire che il governo non vuol farsi capire». Molto polemico, Kateb Yacine è appena tornato da Parigi dove* Le Monde *e* Libération *hanno dedicato intere pagine alle sue opere letterarie e teatrali fra cui* Nedjma, *il romanzo apparso l'anno scorso anche in Italia. Cinquantasei anni, fragile, nel foyer del Teatro Nazionale d'Algeri dove assiste all'inaugurazione del primo festival del teatro, sembra un Samuel Beckett vestito da pastore, appena sceso dalle montagne.*

*La mattina dopo, a casa sua nel quartiere di Ben Aknoun, attaccata recentemente da un gruppo di fanatici «fratelli musulmani», ricorda in perfetto italiano la visita che fece a Monte Rosso nel 1957 al Festival dell'*Unità *dove parlò dell'Algeria e della lotta di liberazione. Dieci anni prima, arrestato, aveva rischiato la fucilazione. Politica, cultura e guai non lo hanno mai abbandonato. Alcune settimane fa, mentre era a Parigi per la presentazione di un film su di lui, qualcuno gli ha telefonato per avvertirlo che tornare a casa poteva arrecargli qualche fastidio dopo l'arresto ad Algeri di 22 intellettuali suoi amici. Ma è dal 1971 che ha smesso di vivere all'estero, preferendo lavorare in Algeria dove dal 1981 dirige una compagnia teatrale a Sidi-Bel-Abbès ed è subito rientrato. L'intellettuale errante ha le sue radici. Prima di tutto la lingua. La «madre».*

«L'arabo-islamico non è la nostra origine, perché la nostra origine è berbera, con la sua lingua, il tamazirt, *che vive ancora. L'invasione araba ci portò una lingua la cui forza viene dal Corano, l'arabo classico, una lingua sacra, che non si tocca per cui oggi è quasi morta. Questa lingua e il Corano sono due catene. Il governo dice che bisogna usare l'arabo letterario, ma i giovani si ribellano e usano l'arabo popolare che è capito da tutti. È la lingua della strada, della vita. Il* tamazirt *non viene insegnato a scuola. Quando un bambino canta o parla in questa lingua è come se commettesse una colpa perché è vietato usarla. Al tempo dei francesi c'era una radio che trasmetteva in* tamazirt, *adesso che l'Algeria è indipendente le possibilità di usarla in trasmissione sono più limitate.*

«Prima scrivevo in francese. Nel 1971 mi sono accorto che c'era il problema di parlare a questo popolo con la sua lingua. Abbiamo cominciato con una compagnia di teatro sostenuta all'epoca da un ministro del lavoro progressista. Abbiamo messo in scena Mohammed, prendi la valigia *sulla questione della nostra migrazione in Francia. È stato un grande successo. Cinque mesi di tournée, più di un milione di spettatori. Poi ci siamo occupati del Vietnam, della Palestina. Ora tocchiamo la questione della donna in una società che le è tradizionalmente ostile. Qui la donna è oppressa. Se va a lavorare è trattata come una prostituta. Se mette i pantaloni può essere attaccata per strada. Ci vorrebbe uno statuto della donna almeno simile a quello tunisino. Abbiamo avuto un dibattito in Parlamento, ma gli interventi non sono stati pubblicati sulla stampa. Si è fatto tutto di nascosto, senza nessuna partecipazione popolare. Per contro le donne premono, la loro voce cresce e si fa sentire. In queste ultime settimane di discussione sul rinnovo della Charte Nationale, sono state le donne a fare gli interventi più efficaci. Una ha dimostrato, citazioni alla mano, che non c'è nessuna differenza nel modo di trattare la donna fra i "fratelli musulmani" e le forme più oppressive contro l'emancipazione femminile.*

Bancarelle di libri in una via di Algeri. In alto, lo scrittore Kateb Yacine in occasione di una visita in Italia, nel 1957.

«Dopo il problema della lingua c'è quello della censura. È, come tutte le censure, stupida. Bisognerebbe parlare per non dire niente. La gente ha paura di scrivere la verità. I giornali sono pochi, tutti governativi. Le Monde *non arriva ad Algeri se porta articoli sull'Algeria. Ora, per esempio, su questi arresti non si scrive una riga. Perché? Sono cominciati il 5 luglio. Hanno arrestato un gruppo di figli dei vecchi combattenti, martiri della rivoluzione. Avevano voluto portare fiori al monumento ai caduti, fuori dalla cerimonia ufficiale. Le autorità hanno detto: "C'è un'associazione di vecchi combattenti, bisogna entrare in quella". C'è stato un grosso scandalo e poi gli arresti. Stessa cosa per la Lega dei diritti dell'uomo nata il 30 giugno di quest'anno. In linea di principio il governo non è contrario alla Lega. Ma la componente berbera è maggioritaria. Altri arresti, fra cui l'avvocato Ali-Yahia, presidente della Lega, uno che ha passato cinque anni in prigione durante la guerra di liberazione. Ultimamente è stato arrestato anche il cantautore* [illegible]*-Menguelat che usa il* tamizirt. *Poi altri del comitato di sostegno ai detenuti. Ecco il perché.*

«Segni di maturazione politica comunque esistono a vari livelli. C'è stato un dibattito con militanti del Fronte nazionale di liberazione allo stadio olimpico. La gente ha cominciato a partire prima della fine e i dirigenti, sorpresi, hanno voluto sapere perché. "Voi sulla piattaforma vi permettete del thè, mentre a noi in sala non date neppure dell'acqua da bere". Poi qualcuno ha parlato di Allende. "Quando dite di rispettare Allende, non capisco come potete cercare di mettere Boumediène nel dimenticatoio". La gente si è alzata in piedi e ha scandito il nome di Boumediène per dieci minuti. Retrospettivamente il nome di Boumediène diventa un simbolo del socialismo. Molti ricordano la frase con cui rese la sua posizione chiara sulla religione: "Non si va in paradiso col ventre vuoto".

«Molti anni fa, quando criticavo certi aspetti della religione, i compagni mi dicevano: "lascia stare, non è importante". Adesso col risveglio del fondamentalismo il pericolo è chiaro. Qui sono state costruite moltissime moschee. Nella città di Costantine, il capo militare della regione ha stanziato cento milioni di dinari per una moschea lussuosa. I fratelli mussulmani ricevono aiuti da Gheddafi, Arabia Saudita e Iran. L'ex presidente Ben Bella, che si diceva socialista, ha creato un'organizzazione finanziata dai fratelli musulmani. Pubblica un giornale col viso di un militante che porta scritto sulla fronte il nome di Allah. I fratelli musulmani cercano di controllare le istituzioni universitarie, terrorizzano i progressisti, hanno ucciso uno studente. Alcune settimane fa hanno attaccato una scuola militare a Soumaa e hanno rubato delle armi. Il loro obiettivo è il potere, come in Iran. È da un pezzo che mi trovo sulla loro lista nera. Nel 1977 sono saliti sul palcoscenico dove stava per essere rappresentato un mio lavoro e si sono messi a fare la preghiera. Hanno continuato con le minacce. Alcuni mesi fa sono venuti qui per attaccare la casa. Per fortuna in quel momento non c'era nessuno. All'estero queste cose non si conoscono. Ma la mia impressione è che qui si vada ad una situazione molto difficile e pericolosa».

Alfio Bernabei

Pier Paolo Pasolini
Passione e ideologia
Un libro-chiave per capire
la cultura italiana del dopoguerra,
il capolavoro del Pasolini storico e critico.
Con un saggio introduttivo di Cesare Segre.
«Supercoralli», pp. XXII-448, L. 34000
Einaudi