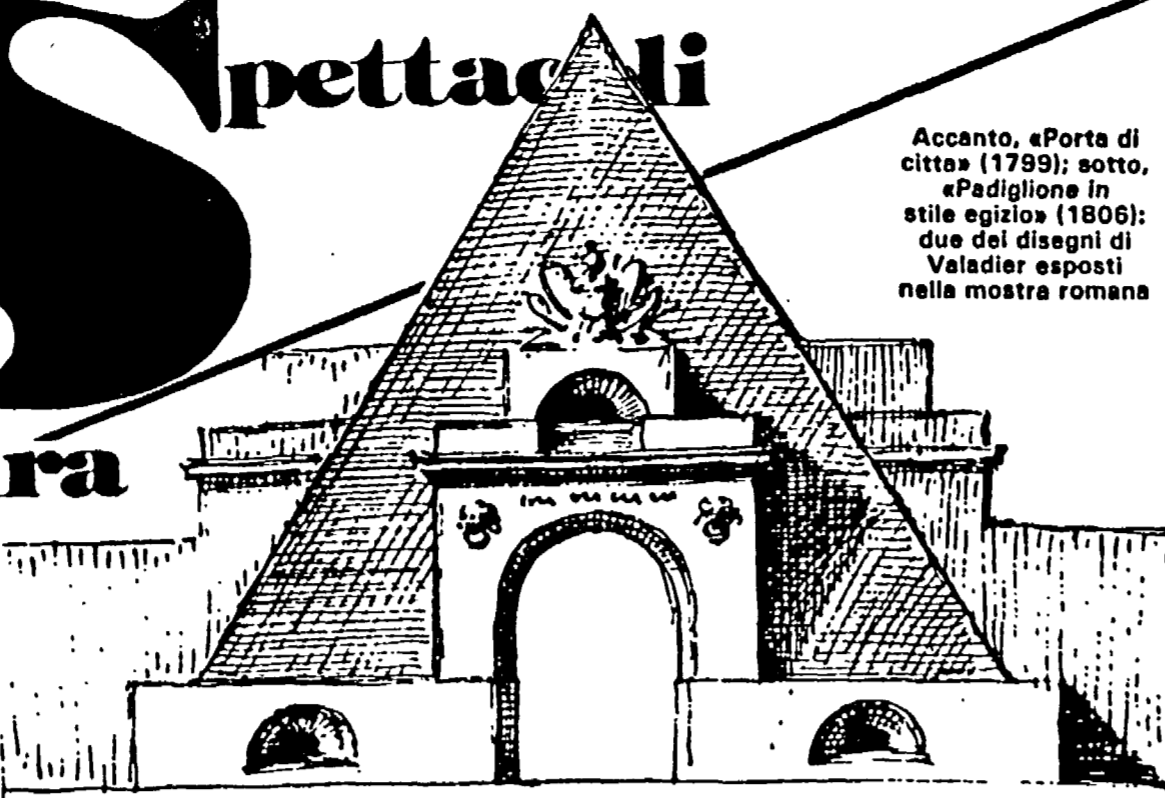


Spettacoli

Cultura



Accanto, «Porta di città» (1799); sotto, «Padiglione in stile egizio» (1806); due dei disegni di Valadier esposti nella mostra romana

ROMA — Segno e architettura, ovvero la distanza che separa l'idea e rappresentazione dello spazio architettonico dalla realizzazione in architettura costruita; ma anche legame, vincolo, che quella distanza colma, stretto com'è attorno ad una disciplina che nel disegno e nel disegno vivo. E allora Segno e architettura, titolo e cifra per una mostra dell'opera grafica di Giuseppe Valadier (1762-1839), architetto e urbanista della stagione neoclassica romana, visibile (fino al 15 gennaio) nelle sale della Calcografia nazionale di Roma.

La mostra, che espone disegni «poco noti o affatto ignoti» raccolti dai fondi pubblici romani (Biblioteca Nazionale Centrale, Gabinetto Comunale delle Stampe, Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Istituto Nazionale per la Grafica) è divisa in due grandi sezioni. La prima raccoglie i «disegni pratici» cioè i veri e propri progetti destinati alla realizzazione; la seconda opera i «disegni teorici» provenienti dai tre taccuini della Biblioteca Nazionale Centrale, rinvenuti qualche anno fa dallo storico dell'arte Elisa Debenetti che di questa mostra valaderiana è «inventore» nonché curatrice del bel catalogo — finalmente un vero strumento di guida e di studio che lascia parlare opere e documenti senza soffercili con sterminate introduzioni critiche. Una suddivisione, quella tra disegni pratici e teorici, puramente di comodo e funzionale ad una primissima comprensione uni-

aria dell'opera del Valadier, anche se spesso, il legame dell'unità tenta a risalire e riemerge la distanza della contraddizione, una contraddizione che non tanto separa teoria e prassi, quanto attraversa la stessa produzione «teorica» dei taccuini.

Diversi tra di loro, talvolta contrastanti nello stile e nel segno, i tre taccuini non sono occasionali raccolte di abbozzi e schizzi, quanto piuttosto veri e propri diari, più di «memoria» che di lavoro. Trascrizione del primo, quello giovanile del 1775, di progetti pensati e realizzati; una sorta di campionario il secondo, collocabile tra il 1779 ed il 1806, delle nuove tipologie neoclassiche; quasi un catalogo il terzo, interamente disegnato nel 1832, delle opere compiute.

In questi taccuini è il segno ad emergere: ora affinato e diluito negli acquerelli neri e argentei che spostano ordini e partiture architettoniche di chiara derivazione barocca nella direzione di una semplicità neoclassica non ancora pienamente conquistata; ora, secco e deciso, pronto per l'incisione, nell'indagine i nuovi tipi architettonici «figli» della Rivoluzione, casini di campagna, coffee-houses, borse, porte urbane, mausolei, archi di trionfo; scarso, nervoso, graffiante e un po' roccò, intriso di una luce argentea, abbagliante, già illuminista dove a parlare sono gli spazi vuoti, l'aria che in questi spazi circola. Un segno che esprime una maestria a lungo accumulata nella paternità

Esposti alla Calcografia Nazionale i grandi progetti mai realizzati e i disegni inediti dell'urbanista che, tra i papi e Napoleone, sognò di cambiare Roma

I segni nel cassetto di Valadier

bottega di orafa, argentiere e fonditore (da quella bottega uscirà la campana per San Pietro) ma che al tempo stesso tradisce il precoce, e contrastato proprio dal padre, amore per l'architettura.

Accanto dunque l'architettura: timidamente racchiusa in piccoli intarsi decorativi, piccole vedute, quasi delle cartoline di monumenti e piazze romane (curiosamente gli stessi luoghi che poi vedranno Valadier intervenire con restauri e sistemazioni) con uno stile da miniatura, ancora da orafa; incerta, sospesa tra invenzione e realtà nella bellissima serie di scene teatrali, interni, vedute fantastiche, tratte e ritratte con un segno grosso, un po' corrusco, pransiano; e finalmente adulta, sicura di sé nei rilievi, piante, prospetti e prospettive dei progetti urbani.

Già architetto Camerale e costruttore al Vaticano durante il pontificato di Papa Braschi, Giuseppe Valadier mantiene cariche e prestigio anche all'arrivo dei francesi nel 1798. Non le perde al ritorno del Papa Pio VII, né durante il periodo di annessione dello Stato Pontificio all'Impero napoleonico dal 1809 al 1814, né tantomeno, nel 1814, al ritorno definitivo del Papa e con la Restaurazione. Si è detto e scritto di un Valadier trasformista e opportunista, disponibile a qualsiasi incarico, sotto qualsiasi bandiera. E invece Valadier incarna il ruolo di un «professionista moderno», egli accetta in pieno i mutamenti politici, e lavora, da tecnico, indifferentemente sotto i francesi o sotto il papa, è disposto a varare tutto perché tutto è variato (Ciucci). È proprio questa raggiunta «oggettività» pratica che gli consente di lavorare, in mezzo a tante vicissitudini, ai grandi progetti urbani.

tico verso il Tridente, al progetto per il «Giardino del Gran Cesare», sistemazione del Pincio nelle forme di una promenade verso il Tevere, ribaltando così il tradizionale asse Foria del Popolo-via del Corso con un nuovo asse trasversale; fino all'assetto che crea l'illisse di oggi, luogo geometrico e architettonico dove ogni tensione sembra placarsi.

La mostra esibisce questo lungo iter progettuale, ma va anche più a fondo, ne scandaglia, per così dire, i dintorni e rivela precisi rilievi dei dislivelli, accurati studi sullo scolo delle acque e la sistemazione dei tombini, scopre il progetto nel suo realizzarsi concreto in alcuni disegni degli edifici della caserma dei carabinieri a Piazza del Popolo (1822) realizzati durante i lavori di edificazione, che abbagliano per la straordinaria varietà e ricchezza dei colori usati dal Valadier per visualizzare l'uso dei diversi materiali costruttivi.

E ancora embellissementi, risistemazioni, restauri: il Pantheon, lo sperone del Colosseo, gli areni di Tito e di Settimio Severo, il Foro, la colonna Traiana, fino alla progettata demolizione della Spina del Borghese. E su tutto una visione della città moderna, una compressione delle nuove qualità e quantità, un accantonamento di vecchi valori, non per il gusto della pura trasgressione, ma per una piena e responsabile coscienza di quelli nuovi che si andavano affermando, un atteggiamento etico-intellettuale modernamente laico.

A parlare, ancora una volta, gli stupidi disegni per il Nuovo Campo Marzio, una sistemazione dell'area intorno alla via Flaminia tra Ponte Milvio e la Porta del Popolo. Sarebbe troppo lungo soffermarsi sulle diverse fasi di questo progetto che rimarrà purtroppo sulla carta. Si dirà soltanto che se la nuova Piazza del Popolo doveva degnamente rappresentare l'ingresso in Roma, quest'area avrebbe dovuto prepararlo, diluirlo, centellinarlo in una lunga teoria di architetture, fontane e giardini: una magnifica quinta scenografica, ma anche uno spazio complesso e articolato a misura della nuova città che avrebbe dovuto essere. Ancora una volta, insomma, segno e architettura.

Renato Pallavicini

Esce una nuova edizione della Enciclopedia della Letteratura Garzanti: mancano gli «under 40»

Settemila voci per scrittori

Al miel templi, nella seconda metà degli anni 60, il mio amore sincero per le enciclopedie era regolarmente frustrato: «nozionismo», dicevano infatti gli «intelligenti». Eppure è bellissimo consultare dizionari ed enciclopedie, sentirsi in breve tempo ricchi di informazioni e di cultura, passare da un argomento all'altro, da una parola all'altra, da un autore all'altro: solo guidati dal caso, o dalla curiosità, o dall'ordine alfabetico. Senza compiere sforzo alcuno, con la pigra passione del vero parassita enciclopedico... Senza contare, poi, se vogliamo parlare di letteratura, che quasi sempre ciò che è contenuto nel libro di un critico, specie se accademico, si può sintetizzare benissimo in una bella «voce» di una cartella o due...

Un po' scherzo, e un po' ci credo, si capisce. Sta di fatto che la Nuova Enciclopedia della Letteratura (Garzanti, pp. 1296, L. 32.000, direttori Lucio Felici e Tiziano Ross) è un utilissimo strumento e anche un delizioso giocattolo. C'è tutto: scrittori di ogni letteratura e di ogni epoca, movimenti e correnti, generi; tre appendici che comprendono, rispettivamente, il riassunto di 534 opere, i profili storici delle varie letterature, un glossario di metrica, retorica e stilistica. È chiaro che si tratta di un libro da tenere sul tavolo, adatto a un pubblico vasto quanto al letterati. Rispetto all'edizione precedente, del '72, è ovviamente rimpolpato, riaggiustato, aggiornato: il lemmario, ci avvisa una premessa, è passato ad esempio da 5.500 a 7.000 voci. I criteri, grosso modo, sono gli stessi, il che, dato il successo della «vecchia» enciclopedia, ci rassicura.

A questo punto sarebbe quasi già d'obbligo iniziare il gioco rituale e un po' scemo (ma molto divertente...) delle presenze e delle assenze, questo del conteggio delle righe tra i viventi. Gioco al quale è impossibile sottrarsi, anche dopo aver constatato che un dizionario come questo appare come un bellissimo, piccolo cimelio nobile quasi tascabile, dove ogni voce è una lapide; e ce ne sono di mediocri, di belle, di splendidi; e grazie al cielo, per i viventi, dopo la data di nascita non c'è più quel trattino (es.: 1930 —) che sembrava dire: si, è vivo, ma comunque non sarà per molto... Una novità piacevole è nell'evidenza che viene data ai «grandi», che hanno una specie di capitolato a parte, con suddivisori interne segnalate da un piccolo indice. Ad esempio: Mallarmé: — gli esordi, — nascita della poesia simbolista, — l'infusso di Mallarmé sulla poesia del Novecento. E i grandi sono quelli giusti, anche se la grandezza è qualcosa di sempre troppo opinabile. Tanto per dire, un poeta come Góngora credo che avrebbe proprio meritato di essere messo tra i grandi... Ma qui, appunto, entriamo nel gioco del chi è del quanto. E allora devo dire subito che mi dispiace vedere Céline sacrificato in mezza colonna e quindi ridotto a circa un terzo di Moravia.

Del resto, sfogliando, si nota che sorte analoga tocca per esempio a Beckett, o a Lewis Carroll. Contabilità meschine, lo riconosco. Ma come non darsi stupiti nell'apprendere che è dello stesso genere, quello del conteggio delle righe tra i viventi, Bertolucci messi assieme? E poi c'è il limite del quarant'anni circa, per far parte dell'enciclopedia. Un criterio come un altro, poiché comunque un criterio, un confine ci deve essere. Solo che questo, tanto per cambiare, penalizza i precoci: chi esordisce centenario è sempre più degno di un trentenne. Perciò non figurano poeti come Giuseppe Conte (che pure è nato nel '45), Cesare Viviani, Milo De Angelis, Valerio Magrelli (vergognosamente nato solo nel '57...), e del resto neppure i già più che quarantenni Nico Orengo, Valentino Zeichen, Gregorio Scallise ecc.: autori, gli uni e gli altri, che hanno già un volto riconoscibile e noto. Quanto ai narratori giovani che non sono, invece, non parlo: hanno già troppi privilegi e chiacchierano in tutte le cronache.

Qui si ferma, perché lo stesso chissà quanti ne dimentico: e me l'immagino pronti, colleghi e amici, a rimproverarmi l'orribile negligenza. E poi, in effetti, è questo un gioco che non commuove il pubblico, perché non lo riguarda se non molto marginalmente. Al lettore, a chi ha bisogno del libro per un aiuto nello studio, per una consultazione rapida e soddisfacente, o anche per il lavoro, questi dettagli interessano ben poco, e d'altra parte non scalfiscono la dignità e l'utilità dell'opera, che immagino frutto di grandi fatiche, e che su scrittori e cose letterarie fornisce un'informazione pronta e onesta, un'informazione critica chiara.

Credo che la Nuova Enciclopedia della Letteratura, come già l'edizione del '72, sia destinata a consumarsi presto in mani innumerevoli.

Maurizio Cucchi

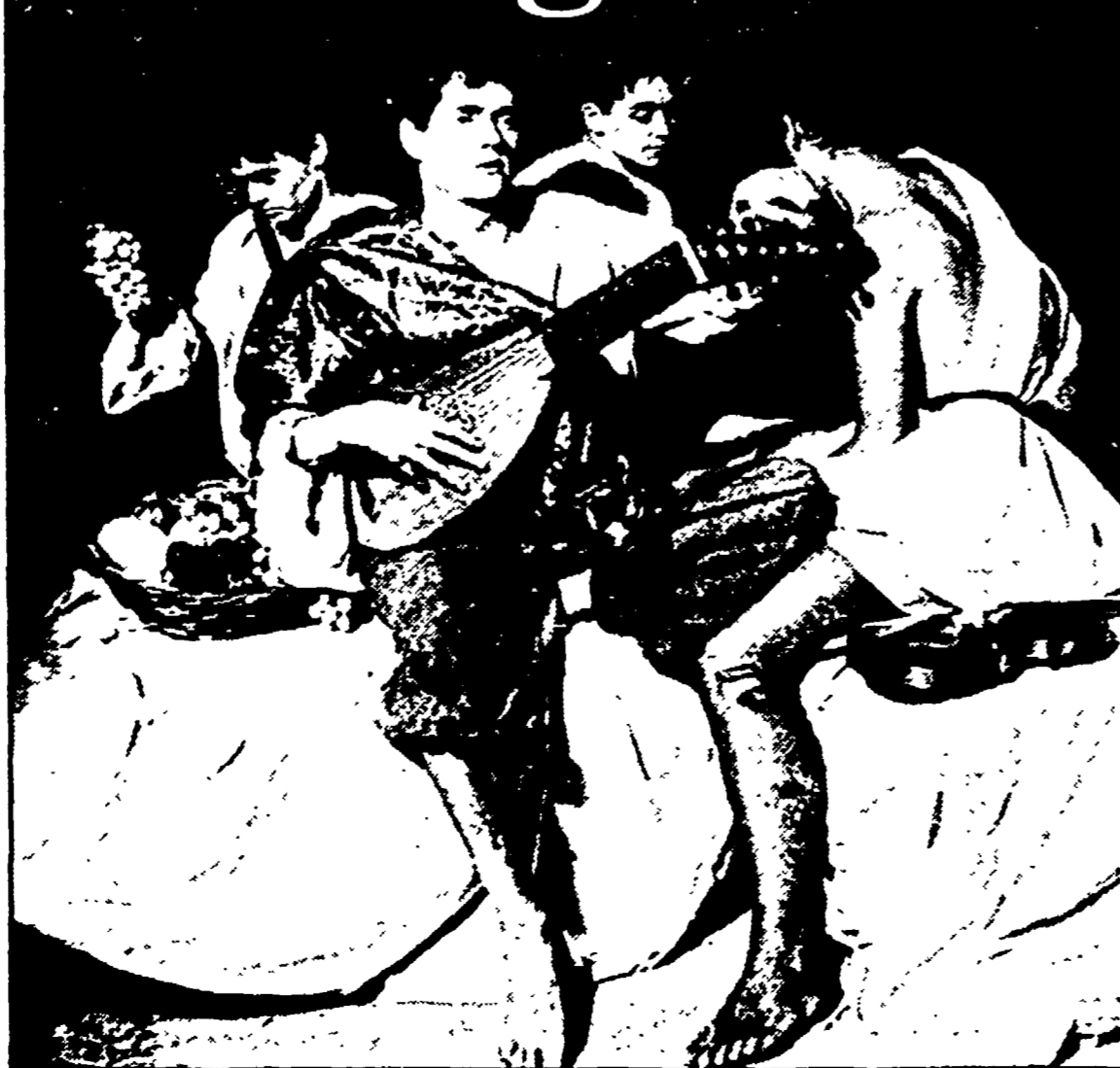
Nostro servizio
LONDRA — È festa grande nelle catacombe. Vincenzo Giustiniani, defilato nel film l'uomo più ricco di Roma, anzi, «banchiere di Dio», le ha scelte come luogo ideale per presentare ai suoi invitati l'ultima opera di Michele Caravaggio. Il soggetto della tela, l'amore profano, ben si addice al tema che è stato dato alla festa in costume: *Amor vincit omnia*. A mezzanotte dovrebbe arrivare anche il papa. Secondo Pipo, un ragazzo di vita della Roma del 1600, il pontefice avrebbe già segretamente preso parte a trattamenti del genere, vestito da satiro, per non farsi riconoscere.

E quando cade il ciak sulla ripresa cinquecentodiecimila che stanno girando oggi, il satiro c'è. Fa la sua entrata con una maschera che sembra d'oro, scende le scale sugli zoccoli, sorretto da servitori dagli sguardi punk, ammantati di velluto scarlatto. La festa impazza, piena di sorprese. Una cupola di San Pietro viene portata in sala, è piena di gelato. Agli invitati non manca assolutamente nulla, l'unico problema che hanno è di non inciampare negli scheletri. Ce ne sono di quelli che sembrano seduti sui bordi delle nicchie, come se fossero ai davanzali di una finestra per godersi lo spettacolo. Altri sono nelle bare senza coperchio o ammassati negli angoli. Questa è almeno la versione delle catacombe di Roma nella ricostruzione fatta negli studi cinematografici di Mile End nella cosiddetta Isle of Dogs, isola dei cani, il quartiere del vecchio porto alla periferia di Londra. È qui che Derek Jarman, il regista più promettente del nuovo cinema inglese secondo il *Times*, sta per ordinare «silenzio» sulla ripresa della festa per il suo ultimo film, *Caravaggio*.

Jarman è al suo quinto film. Si è rivelato nel 1976 con *Sébastien*, dialoghi in latino, con sottotitoli. Una visione

Il grande pittore tra passato e presente, arte e vita privata: un nuovo film dell'inglese Derek Jarman

Caravaggio underground



dove è stato battuto ogni record di visitatori. Il critico d'arte di *Time* ha detto: «Bisogna che qualcuno a Hollywood faccia un film su questo personaggio. La sodomia e le ombre da contrapporre a *L'agonia e l'estasi*». Bene, il film non lo fa Hollywood, lo facciamo noi con pochi soldi, quelli di Channel 4 e del British Film Institute, e al posto del fragore di un kolossal, ci sarà il «silenzio» dello studio, un elemento nella vita di ogni pittore che nessuno è mai riuscito a rendere.

Vedremo la nascita del dipinto. In una parte dell'area dove si gira è stato ricostruito lo studio con disegni, tele imbrattate e qualche riproduzione dei capolavori di Caravaggio. «Io lo vedo come un maestro del semplice, un introspettivo che sapeva trattenerci. Al suo posto Michelangelo è prurito, decorativo. E pur non essendo stato particolarmente abile come pittore, è stato nondimeno l'artefice di una rivoluzione. Senza di lui non ci sarebbero stati né Rembrandt né Velasquez. C'è quella luce, non si sa bene perché viene tutta da sinistra, che lo rende praticamente l'inventore della luce cinematografica. E pur lavorando su ordinazione, riesce a mantenersi critico, graffiante. Il cinema delle sue tele lo ricava facendo posare gente che viene dalla strada, prostitute, ladri, ragazzi di vita. Sa che per accreditare i cardinali, che gli commissionano i quadri, basta coprire la nudità dei ragazzi con un po' di filosofia. Sono tempi in cui si dà il nome di neo-platonico ad una scuola che rende accettabile la nudità perfino sulla volta della cappella Sistina. Caravaggio commenta la situazione a modo suo, con ironia. Ben sapendo che tutti vogliono modelli ritratti nudi e di fronte, lui mette la gente di schiena. Si diverte a prendere in giro anche Michelangelo. Prende un

ragazzo di vita, lo mette nella stessa posa della «vittoria» con la quale Michelangelo ha voluto pagare il suo tributo alla bellezza dell'uomo, e gli fa fare Cupido. Dighe il giovane Ranuccio, un ladro di cui si è innamorato, e lo presenta come San Giovanni».

Il film si concentra però sul Caravaggio pittore. «Mi occupo soprattutto del rapporto fra arte e denaro, quindi, in quel periodo, fra la chiesa e gli artisti. La questione di chi sponsorizza l'arte e la necessità davanti alle quali l'artista deve talvolta piegarsi, facendogli dirigere la creatività verso una direzione anziché un'altra, è un tema perenne, attuale ieri come oggi». Forse anche per questo Caravaggio gioca col tempo e con la storia. Dalle feste in costume rinascimentale si passa al bar del Moro, dove Caravaggio incontra Ranuccio, con i camerieri impomatati, epoca 1930-'40. Caravaggio fa l'autostop per arrivare a Roma, Gian Baglione è una specie di gossip columnist e le sue chiacchiere gormalesche le batte a macchina. E per spiegare il suo stato d'animo Caravaggio usa la frase di Picasso: «Nulla può essere creato senza solitudine. Ho creato per me stesso una solitudine che nessuno può neppure immaginare».

Non è uno storico, né tanto meno un critico che Jarman ha scelto come narratore, ma Jerusalem, il fedele servitore di Caravaggio, sordo, handicappato, comprato da una contadina per appena trenta scudi. Mentre veglia accanto al corpo dell'artista ormai morente racconta, da semplice popolano, la storia allo spettatore. Non gli piace ciò che è stato scritto su Caravaggio. Lui, che ha seguito il maestro in tutti i suoi momenti, ha una «verità» diversa da raccontare. E lo fa per amore, non per soldi.

Alfio Bernabei

Oggi nuovi con migliaia di parole nuove



tutti i vocaboli della tradizione le espressioni della lingua viva i termini delle scienze nuove

dizionari Garzanti