Il libro non finirà: parola di Umberto Eco

Il libro non morirà. I nuovi mezzi di comunicazione non riusciranno a ucciderlo perché il libro è l'unica macchina per produrre interpretazione, cioè pensiero, e sarà la stessa storia dell'uomo a garantirne la sopravvivenza. E' questa l'opinione di Umberto Eco, saggista, giornalista, scrittore, intervenuto sabato scorso ad una conferenza a Milano sul futuro del libro organizzata dall'Associazione internazionale di Bibliofilia «Aldus Club», di cui lo stesso Eco è presidente. Tema dell'incontro, «La memoria vegetale - riflessioni sul passato e il futuro del libro».

CULTURA

L'interno del Palazzo delle Esposizioni, il lucernario tecnologico

«Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli»
Una grande mostra rievoca l'influsso determinante del Caravaggio sulla qualità rivelatrice nelle opere dei pittori napoletani
I suoi soggiorni nella città partenopea nel 1607 e 1609

Fantasticatori della luce

DAL NOSTRO INVIATO
DARIO MICACCHI

NAPOLI. Avvolto il corpo in una veste bianca tutta pieghe, che irradiano luce nel gran buio del carcere, l'angelo di una bellezza popolana travolgente si tira dietro imperiosamente un San Pietro stupefatto che borbotta qualcosa a bocca aperta mentre sguscia lieve tra i corpi accatastati dei carcerati. L'uscita dall'ombra cupa che tutto avvolge è un nuovo ingresso nel mondo, un agire secondo coscienza, una conquista esistenziale che ha un valore morale altissimo di intervento nelle cose umane più derelitte. Intervento fissato con un fotogramma infallibile, vera e propria scrittura di luce. Il motivo della liberazione di San Pietro serve a Battistello Caracciolo per costruire una delle sue immagini più folgoranti e caravaggesche.

Questi giovani popolani in vesti di angeli belli tornano sempre nei dipinti di Battistello Caracciolo e degli altri naturalisti presentati nella mostra, sotto molti aspetti esemplare, che porta il titolo «Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli» che è allestita, fino al 19 gennaio 1992, nei meandri di Castel Sant'Elmo finalmente restituito alle attività culturali, ed è curata da Ferdinando Bologna il quale lavora sul naturalismo caravaggesco dai primi anni Cinquanta ed è riuscito, con i suoi studi e le sue ricerche minuziose, a dare un nome d'autore a tanti quadri che non lo avevano e a restituire a nomi che vivevano senza quadri nei documenti più diversi un bel numero di opere.

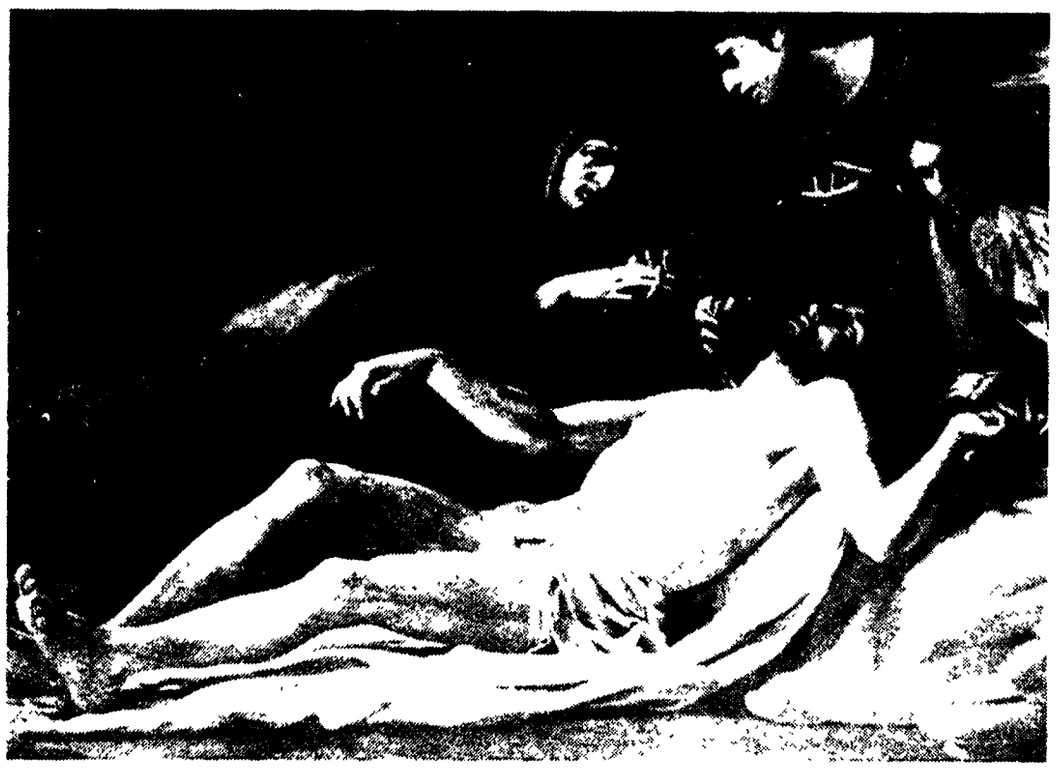
Così ha ripreso corpo ed evidenza una stupenda vicenda artistica di livello italiano ed europeo che si svolge a Napoli, liquidando le tarde vicende manieristiche di pittori come Belisario Corenzio, e che prese fuoco poetico, con tante personalità originali, tra il 1600 e il 1635, con i due soggiorni rivoluzionari del Caravaggio a Napoli nel 1607 e nel 1609, prima lasciando Roma e, poi, di ritorno da Malta e dalla Sicilia. L'opera, sui cardini della quale gira il secolo nuovo, anche per Napoli, è «Le sette opere di Misericordia» dipinta nel 1607 per il Pio Monte della Misericordia.

Arrivato a Napoli nel settembre 1606, il Caravaggio, che doveva essere noto ai napoletani già per il clamore poetico e lo scandalo sociale e morale delle opere romane, consegna le Sette opere di Misericordia il 9 gennaio 1607 e, prima di partire per Malta, consegnerà anche quell'opera tremenda di ferocia e di dolore che è la «Flagellazione». Caravaggio aveva trovato a Napoli, dove comandava con una politica di sfruttamento il viceré spagnolo Juan Alfonso Pimentel de Herrera conte di Benavente, un ambiente politico, sociale, religioso e morale assai diverso da quello di Roma. Napoli era una metropoli di oltre 250mila abitanti mentre Roma toccava i 100mila. Gli spagnoli, le cui preoccupazioni erano tutte per il Nord Europa, a Napoli tiravano avanti con tasse e razionamenti, con la corruzione degli uffici tributari e qualche esecuzione capitale di dubbio scopo, con la tolleranza sui soprusi dei baroni e dei feudatari. Il popolo, il sottoproletariato, ne subiva di tutti i colori. La religione era ossessiva ma la povera gente le affidava le proprie speranze.

La grande novità morale e poetica, che si traduceva in una costruzione di luce che rivelava verità e sentimento di solidarietà, Caravaggio l'aveva realizzata portando nel vicolo le azioni di misericordia e di solidarietà, mettendo in movimento una folla gesticolante dove sono tipi umani di tutte le classi, e sopra tutti una bella e dolcissima Madonna popolana col bambino sorretta da due angeli pure popolani splendidi. Questa uscita alla luce nel vicolo dalle miserie di tutti i giorni fu capita dai migliori artisti napoletani.

Così, in una drammatica stretta di anni, apparvero nei dipinti napoletani una quantità incredibile di popolani: giovani belli, in vesti di angeli, di santi, di martiri, agenti per il bene comune; e brutti ceffi, manigoldi, pronti per due soldi alle peggiori abiezioni, alla tortura e al delitto. Tale citazione del popolo e del sottoproletariato nelle situazioni, religiose e no, porta all'evidenza esistenziale e morale una quantità di tipi umani che fino allora erano stati esclusi dalla pittura.

Così un biografo come il Bellori fa scandalo perché il Caravaggio non soltanto aveva dipinto i suoi simili ma addirittura i peggiori. Gli fa eco molti anni dopo il De Dominici che per Battistello Caracciolo scrive di pitture condotte al segno di «sozze e ignobili fattezze». Senza averne coscienza sia Bellori sia De Dominici definiscono la moderna tipicità sociale e morale della pittura nuova del Caravaggio e dei primi «naturalisti» napoletani. Quanto al linguaggio di luce che cava dalle ombre più spesse e buie l'evidenza formale dell'esistenza e del destino degli esseri umani e tra essi di quelli che mai prima avevano avuto evidenza nella pittura, la novità è sottolineata dai biografi come stranezza che rompe equilibri classici stabiliti nel Rinascimento e mantenuti in vita dal Manierismo più esangue e ripetitivo.



«Compianto sul Cristo morto», chiesa di S. Michele Arcangelo a Baranello

Ferdinando Bologna ha fatto una ricostruzione di contenuti e linguaggi, attraverso tante diverse personalità pittoriche, che ha del meraviglioso e, con l'andazzo attuale della storia dell'arte e della critica d'arte, c'è da rassicurarsi che siano attivi tipi di storici e di critici come il Bologna e i suoi collaboratori: Nicola Spinosa, Stefano Causa, Maria Ida Catalano, Giosuè De Angelis, Fausta Navarro e Lilia Rocco.

È impressionante il metodo con il quale, attraverso i decenni, il Bologna arriva a dare una certa pittura a un certo pittore: la sua ricostruzione di quella vitalissima figura di caravaggesco naturalista che è Filippo Vitale con i suoi straordinari slanci patetici, è mirabile ed esemplare. Ma pure attento alle minuzie iconografiche e linguistiche, Bologna stende la ricostruzione secondo una sua fertile idea critica di uno stato delle cose pluralistico. Mi sembra che abbia ragioni critiche ben valide e fondate quando afferma, e opera di conseguenza, che «... la storia è il risultato di una serie di relazioni e interazioni che sorpassa il singolo».

Senza mettere in pratica tale metodo credo che la favolosa ricostruzione del primo naturalismo a Napoli si sarebbe fatta attendere molto tempo ancora. Forse, la straordinaria figura pittorica di Battistello Caracciolo avrebbe potuto pigliare corpo e verosimiglianza; ma gli altri? Dal passionale Filippo Vitale, col suo «Angelo custode» che salva i fanciulli, al tenero e riflessivo Carlo Sellitto; dal vigoroso e sprezzante Enrico Fiammingo al sognante Maestro di Resina; dal possente Massimo Stanzione al Maestro degli annunci ai pastori pittore dell'attesa e degli eventi rivelatori che possono esplodere anche tra gli animali e il sonno; da Giuseppe de Ribera dei ritratti inquieti e carnosi al Maestro dell'Emmaus di Pau che arriva a geometrizzare gli stati d'animo; da Antiveduto Gramatica che caccia le ombre con le vesti bianche al Maestro di Fontanarosa (Girolamo de Magistro) così attento alla tipologia umana; da Tanzio da Varallo che schiansce l'ombra di Battistello col chiaro lombardo. E, poi, ci sono tanti altri, Filippo Vitale in testa, vera rivelazione, per un complesso di 150 dipinti, per i quali resta valido il principio pittorico e morale che il divino si rivela negli umili, negli umiliati e offesi. Con le sue Sette opere di Misericordia, Caravaggio aveva introdotto nella pittura una stupenda condensazione dell'immagine; e, qui a Sant'Elmo, è ben chiaro che la gran parte dei naturalisti avessero inteso il valore di tale condensazione e dell'uscita folgorante alla luce dall'ombra di un volto, di un gesto, di una situazione.

Quanto ai modi recitanti che hanno tante pale d'altare non sarà inutile ricordare cos'è e cosa doveva essere la strada e il vicolo di Napoli e con tutta la plebe miserabile che doveva inventarsi la giornata. È per questa importanza della strada che tanti sottoproletari siano spettatori, partecipi o meno, dei martirii dei santi e delle sante, perché ci sia tanta curiosità attorno agli aguzzini e al martirio. Lo stesso Caravaggio quando dipinge «Il martirio di S. Orsola» con quel feroce re unno che ha scagliato da due passi una freccia nel petto di Orsola, bellezza greca, porta dei curiosi attorno al delitto e uno di questi è molto somigliante alla figura che guarda dal fondo la «Presa di Cristo all'orto» (Museo di Odessa).

E anche i bellissimi angeli arrivano a portarti soccorso sulla strada. L'angelo che smuove Tobiolo nel quadro eccitato di Battistello e l'altro angelo che si china sul Cristo di una tristezza infinita – che occhi melanconici! – e che sembra così solo e vinto da non avere più forza per portare la croce (il catalogo porta rovesciata la riproduzione a colori). Quale rivalutazione naturalista del corpo avesse introdotto il Caravaggio, basta a documentarlo quel miracolo di aristocrazia formale data a un corpo popolano che è espresso nel «San Sebastiano» del Fogg Art Museum dove la partizione tra luce e ombra che Battistello ha creato ha del miracoloso anche avendo come punto di riferimento i corpi del Caravaggio dipinti nella «Flagellazione».

Con questa mostra, che pure viene dopo quelle favolose del Settecento e del Seicento a Napoli, gli artisti napoletani appaiono come quelli che, in Italia e in Europa, hanno meglio inteso la qualità rivelatrice della coscienza e dell'esistenza che è nella luce caravaggesca col suo potere di cavar fuori dall'ombra verità e vita nonché di quel portare crudamente caravaggesco nel vicolo gesti e fatti che possono cambiare la vita degli uomini, qui e ora. Il catalogo Electa, forte di 366 pagine e di riproduzioni in nero e a colori di tutte le opere esposte, è un documento prezioso di un metodo di fare storia e critica d'arte fuori moda e uno strumento fondamentale per girare i meandri dello sterminato Castel Sant'Elmo e per riflettere, dopo la visita, sulla portata del Caravaggio e del suo doppio soggiorno a Napoli che incendiò l'immaginazione di un bel gruppo di pittori fantasticatori sul naturalismo ben oltre la morte del Caravaggio, fin quando calarono a Napoli il classicismo di Reni e Domenichino e il barocco che a lungo dovette lottare con le tenaci ombre caravaggesche.

E'morto per un incidente stradale l'architetto Costantino Dardi

La lucida scelta del manierismo in architettura

È morto la scorsa notte, nell'ospedale di Tivoli, l'architetto Costantino Dardi, dopo essere stato ricoverato lì in seguito ad un incidente stradale. L'incidente è avvenuto venerdì scorso sull'autostrada Roma-L'Aquila. Dardi avrebbe compiuto 55 anni il 28 novembre, era nato a Cervignano del Friuli. Insegnava composizione architettonica alla facoltà di Architettura dell'Università di Roma La Sapienza.

VITTORIO DE FEO

Nino Dardi resta a noi ormai solo nel ricordo. È il ricordo di una acuta intelligenza che sempre riusciva a sorprenderci per la capacità di immediate intuizioni quanto di rapide soluzioni sia nella professione che nell'insegnamento, che nella vita.

Ed è proprio così che vogliamo continuare a ricordarlo per diminuire la tristezza della sua scomparsa: brillante e attivo come quando il suo maestro, Giuseppe Samonà, lo aveva chiamato ad insegnare all'Istituto di Architettura di Venezia, o quando operava per tradurre il consunto palazzo delle Esposizioni in un accattivante museo contemporaneo, o anche quando lo incontravamo sempre frettoloso e sorridente per le vie di Roma.

È stato il più giovane di quel gruppo di architetti, da Aymonino a Semerani, che tra gli anni Sessanta e Settanta, nella ricerca di un equilibrio tra continuità e rottura con l'esperienza dei maestri affermava una professionalità libera da pulsioni ideologiche e conclusa, piuttosto, nell'ambito delle tecniche compositive e delle verifiche costruttive.

Tra essi Dardi era il più convinto propositore di una dimensione manieristica dell'architettura; il che meglio gli consentiva di sfuggire alle troppe incertezze che hanno caratterizzato una generazione ormai all'intorno dei sessant'anni; gli conferiva la saggezza inclusiva della tolleranza. Di Dardi ha meno importanza elencare le singole opere; molto di più vale la sua continua manipolazione di geometrie architettoniche: un luminoso, allegro trasparente caleidoscopio. D'altra parte resterà sempre amabile l'uomo «semplice, lineare, complesso», come è il titolo di un libro a compendio della sua opera.

***

Costantino Dardi ha curato numerosi allestimenti per la quadriennale di Roma, la triennale di Milano e la biennale di Venezia. A lui si devono numerose pubblicazioni sui problemi della progettazione e della cultura architettonica, tra cui il volume «Il gioco sapiente». Tra le opere realizzate alcune ville unifamiliari a Cervignano del Friuli ed a Fregene, la scuola elementare di Longarone, un complesso di scuole secondarie e il parco urbano a Parma, la ristrutturazione della libreria Rinascita. Numerose sono, infine, le opere in corso di realizzazione. Tra queste gli interventi di restauro sulla rocca di Spoleto, l'allestimento del Museo nazionale romano al palazzo ex-Massimo di Roma, la ristrutturazione dei Musei capitolini, della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, l'ampliamento del museo di Luxor.

La voce e la carne dei fantasmi di William Goyen

È uscito per Theoria il secondo libro di racconti dello straordinario scrittore americano. Un mondo rarefatto di protagonisti deliranti incapaci di capire il loro destino

SANDRO ONOFRI

Sembra di vederlo Goyen che, come fa dire a uno dei suoi personaggi, quando arriva il momento scatta e «sputa fuori» il racconto, modula la voce, lasciando che le parole si impadroniscano di lui e si impongano in tutta la loro forza evocativa, impregnate dei suoni e degli odori del mondo stesso che rappresentano. Sembra di vederlo perché gli inizi dei suoi racconti sono sempre impetuosi, intensi, capaci di presentare davanti agli occhi del lettore, immediatamente, personaggi, strade e ambienti nella loro fisicità infuocata, disperata ed esaltata insieme.

Così come nel primo, anche in questo secondo, stupendo volume *Il fantasma e la carne* (Theoria, pp. 141, lire 22.000), iniziando la lettura di un racconto, si avverte in qualche modo che la voce narrante è appena uscita da una fase, del tutto passiva, in cui ha assimilato la parlata delle sue figure, regredendo alla loro psicologia proprio come farebbe un attore nell'assumere sul proprio corpo i tic e le movenze del personaggio che deve incarnare.

È, del resto, quanto ha affermato lo stesso Goyen nell'intervista messa in fondo al primo volume, *Se avessi cento bocche*, uscito sempre presso Theoria un paio di anni fa. Per Goyen c'è una qualità della voce narrante che è indefinibile, che egli deve solo aspettare e quindi assumere su di sé. Non può contraffarla, deve sentirla. È quella voce che gli racconta la storia. Chi scrive è fondamentalmente il braccio di un autore che sta più in alto di tutto, dentro lui e dentro l'universo stesso che rappresenta.

Rispetto al primo volume, *Il fantasma e la carne* presenta situazioni meno truculente. I protagonisti di queste storie sono spesso colti al culmine del dolore e della consapevolezza, completamente immersi in un'alchimia di echi e di ricordi che si impadronisce di loro e li rende gli aedi di un mondo finito, fatto di strade scalcagnate e vuote, case abbandonate e coperte ormai da erbacce, mendicanti solitari ed enigmatici. In un deserto simile, non remoto comunque ma, si potrebbe dire, dirimpettaio della moderna civiltà, le creature di Goyen si muovono coi loro fantasmi e le loro ossessioni.

Probabilmente, se in questo brulicare di anime e di animaletti si può fissare un punto fermo, si può dire che i fantasmi di Goyen sono essenzialmente memoria. Memoria atavica, non privata. Il parlante è come invasato di storia, è uno stregone, un medium. La sua voce è quella della tradizione della cultura sudista. Nei racconti di Goyen si parte spesso da situazioni estremamente quotidiane ma poi, a un certo punto, avviene uno scarto nel percorso della narrazione. Allora si perdono i punti di riferimento avuti fino a quel momento, e i personaggi non riescono più ad orientarsi all'interno dei rapporti consueti. Incapaci di comprendere e di dominare il loro destino, sembrano seguire il percorso dettato da una fatalità che è precedente e insieme superiore alla loro volontà. La pazzia che si incontra in questi racconti non assume mai i tratti psicologicamente patologici dei comuni casi clinici, aperti a una possibilità di redenzione, di guarigione. Si tratta piuttosto di possessione, di uno scombussolamento totale dei percorsi razionali che ha in sé qualcosa di divino. C'è come un senso, sempre, di felicità irreparabile nel rapporto dei personaggi con i loro fantasmi.

Goyen si immerge con tutto se stesso in questo mondo dove i fantasmi sono fatti di carne e i corpi sono comandati da stimoli misteriosi e remoti. La regressione che lo scrittore effettua è profonda. A un certo punto, in una delle pagine più poetiche e intense di questo libro, proprio nel primo racconto, il processo mimetico si spinge a toccare il raccordo meraviglioso fra il meccanismo naturale dell'alba e del tramonto con il fremere delle corde vocali del gallo (*Stupire allo spettacolo del mondo e riuscire a esprimere lo stupore pennuto nel più dolce dei canti*), quasi a volerlo prendere come modello del proprio lavoro.

La scrittura di Goyen non conosce regole fisse. Si impunta, si innalza e si interrompe secondo le esigenze dettate dalla voce che racconta. Esemplare – in tal senso – è il quarto racconto, *Fantasma e carne, acqua e terra*, dove frasi spezzate e monologhi sublimi si alternano a passi descrittivi con piena naturalezza. La letteratura dello scrittore americano non respinge niente di sé, si apre a tutte le figure, a tutti gli oggetti che compongono il mondo rappresentato. Il risultato è una coralità ricca di echi, e una vivacità che nasce dalla sregolatezza di vite che sembranotirare avanti per continue, brevissime resurrezioni.

La visionarietà e la corposità della lingua di Goyen nascono proprio dal bisogno dello scrittore di riportare sulla pagina tutto il vivo disordine della realtà che vuole rappresentare. La sua lingua è arricchita di espressioni bibliche, di passi e ritmi mutuati dagli spirituals e dalle narrazioni tramandate oralmente dalla popolazione indigena. Ma non cade mai nell'artificio letterario, perché le varie voci presenti dentro i suoi racconti sono esattamente quelle del variegato popolo reale, di profeti ed eroi epico-lirici, forze di un Passato che si incarna e continua a vivere in un sincretismo che è insieme ricchezza e confusione, estasi e delirio. Per tale motivo si può forse affermare che Goyen rappresenta un caso unico nella narrativa americana contemporanea, in quanto esempio di una scrittura che non rielabora letteralmente una lingua popolare, ma mette la propria duttilità stilistica al servizio dell'intensità e dell'antichità delle sue figure.

Qualche parola, infine, prima di chiudere questa nota, deve senz'altro essere spesa per il traduttore. Perché il fuoco che nutre la lingua di Goyen, la sua forza interna e la sua fisicità potevano perdersi nel nulla, con una traduzione meno accurata. Invece si sente che Ottavio Fatica ancora una volta ha lavorato su ogni parola e, nel tentativo di trovare di volta in volta la giusta equivalenza espressiva nella nostra lingua, è penetrato perfettamente nello spirito e nella lingua dei singoli parlanti, portando a termine con ottimo risultato un lavoro difficile, che non differisce molto da quello intrapreso dall'autore sulla parlata dei suoi personaggi.

«Lottie, raccoglitrice di cotone dell'Arkansas», dal libro «L'occhio fotografico di Ben Shahan»