

lutto

MORTO DANIEL ARASSE, UN FRANCESE INNAMORATO DEL RINASCIMENTO

Lo storico dell'arte Daniel Arasse, considerato uno dei maggiori specialisti francesi del Rinascimento italiano, è morto a Parigi. Aveva 59 anni e da tempo era malato. Laureatosi a Parigi con André Chastel con una tesi sulla pittura rinascimentale, Daniel Arasse ha dedicato la sua vita a studiare grandi artisti come Botticelli, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Pontormo. Dal 1982 al 1989 è stato il direttore dell'Istituto Francese di Firenze, dove promosse il Festival «France Cinéma». Rientrato a Parigi, attualmente ricopriva la carica di direttore degli studi dell'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Organizzatore di mostre aveva curato la grande esposizione su Botticelli, inaugurata lo scorso settembre al Museo del Luxembourg.

il ricordo

VITTORIO DE FEO, IL SORRISO DELL'ARCHITETTO

Renato Pallavicini

Un anno fa moriva l'architetto Vittorio De Feo. Mi permetto di ricordarlo in prima persona, perché nel mio lavoro l'ho incrociato diverse volte. Dovrò, dunque, parlare anche un poco di me. Spero, il giusto: quanto serve cioè, attraverso un parzialissimo filtro individuale, a parlare di lui, ad indicarne il valore per tutti.

Sono stato «allievo» di Vittorio De Feo, pur non avendo mai seguito una sua lezione. Anzi, all'inizio, senza nemmeno averlo mai visto. Mi ha fatto da guida con un suo libro, quell'*Urss: architettura 1917-1936* (Editori Riuniti, 1963) che è stato, in assoluto, il primo libro di architettura ad entrare nella mia biblioteca. E che certamente fu, quel testo così agile ma così denso di spunti, «complice» tra altri nella scelta di iscrivermi alla facoltà di Architettura.

Mi è stato maestro, De Feo, quasi quindici anni dopo:

quando in occasione di una ricerca universitaria, da lui coordinata, su Villa Poniatowsky (proprio alcuni giorni fa, l'edificio del Valadier, è stato restituito, dopo anni di abbandono, alla città di Roma) mi suggerì di indagare sulla vicina Via Flaminia e sull'immagine «deperita» di questa importante strada romana, secolare simbolo d'ingresso a Roma. De Feo, napoletano di nascita, amava Roma, la città, le sue strade e le sue piazze e non sopportava gli infiniti insulti che subivano. Ricordo che si arrabbiò moltissimo, quando proprio la via Flaminia fu ulteriormente scempiata dalla creazione di una trincea tramviaria in occasione dei mondiali di calcio. Lo animava, più che un furore ambientalista, uno spirito genuinamente «urbano», legato ad un'idea di città fatta di testimonianze storiche e di modernità, di centro e di periferia, ambedue da salvaguar-

dare, ciascuno però, secondo la propria natura. «Il centro storico - mi diceva De Feo - avrebbe bisogno di essere lasciato in pace, pulito; dovrebbe finire il tentativo di trasformare il centro storico in giardinetti con tanto di panchine, lampioni, piante in una perenne nostalgia del "paese" da cui la maggior parte degli italiani viene. Le piazze di Roma, come quelle di tante altre città, sono piazze di pietra».

Era maestro, Vittorio De Feo, di ironia. Con il suo sorriso e la parlata che ne tradiva le origini. Ironico architetto, De Feo, che nei suoi progetti componeva volumi e geometrie come in un gioco infantile, ma con una sapienza da «vecchio». Di questa maestria sono pieni i progetti, i disegni, gli schizzi: il suo archivio, vincolato già quando ancora era in vita, dopo la morte è stato ordinato ed è

custodito dalla Darc (la Direzione dell'arte e architettura contemporanea) nella Palazzina Andersen a Roma, in attesa della collocazione definitiva nell'erigendo Maaxii). E di questa maestria è testimonianza la sua ultima opera (prima del completamento postumo, del restauro dell'ambasciata italiana a Berlino): la chiesa di San Tommaso d'Acquino, cappella dell'Università romana di Tor Vergata.

Il giorno dell'inaugurazione, alla fine di novembre del 2002, pochi giorni prima della sua morte improvvisa, è stata l'ultima volta che ho incontrato De Feo. Era un po' affaticato, ma felice per quella sua «creatura»; per quelle sue geometrie elementari, unificate da un sapiente gioco planimetrico; per quei «finti» angeli borrominiani precipitati su un pratone della periferia romana. Era felice, Vittorio De Feo. E sorrideva del suo stesso sorriso.

El Greco, ovvero l'arte dei corpi elastici

Dalla staticità delle icone alle torsioni espressioniste: una personale del grande pittore a New York

Fiamma Arditi

NEW YORK. «È arrivato a Roma da Candia, un seguace di Tiziano, che secondo me ha un raro dono per la pittura... Vorrei che lo prendesse sotto la sua protezione senza dargli nient'altro che una stanza a Palazzo Farnese». Così scriveva nel 1570 il miniaturista Giulio Clovio al suo benefattore, il cardinale Alessandro Farnese. Il pittore di cui parlava era Domenikos Theotokopoulos, in arte El Greco. La sua isola, Creta, una colonia veneziana fino dal 1211, nonostante fosse all'incrocio di civiltà come quelle bizantina, ottomana, cristiana era per Domenikos troppo provinciale. Gli stava stretta. Dopo avere studiato ed essersi cimentato in immagini sacre, stile icona, secondo la tradizione greco-ortodossa locale, nel 1567, a 26 anni, s'imbarcò diretto a Venezia, per secoli capitale di un potente impero marittimo. Il colore, la prospettiva, le tecniche di pittura a olio del rinascimento veneziano, lo abbagliarono. Tiziano e Tintoretto, diventarono i suoi maestri ideali. Così, mentre il potere di Venezia, con tutti i suoi 170 mila abitanti, cominciava a declinare sotto gli attacchi dell'impero navale turco-ottomano, condotto prima da Solimano il Magnifico e poi da suo figlio Selim II, El Greco imboccava la sua strada, trovava il suo modo di esprimersi con pennelli e colori. Dei tre anni veneziani, *La Sepoltura di Cristo*, un pannello di cinquantuno centimetri e mezzo per quarantatré, è il passo più evidente verso un modo più personale di esprimersi. Staticità, silenzio e immobilità della tradizione bizantina hanno lasciato il posto a chiarioscuro, volumi, emozioni. Le figure dei santi, delle tre Marie, del Cristo cominciano

El Greco

New York
Metropolitan
Museum
fino all'11
gennaio 2004

Londra
National
Gallery
dall'11
febbraio 2004
al 23 maggio

«La visione
di San Giovanni»
(1608-1614)
una delle opere
di El Greco
esposte
nella grande mostra
in corso
al Metropolitan
Museum
di New York



già ad allungarsi. El Greco non è ancora libero, non esprime ancora se stesso, ma il viaggio è cominciato.

Lo racconta con ottanta quadri la mostra in corso al Metropolitan Museum (durerà fino all'11 gennaio prossimo) realizzata in collaborazione con la National Gallery di Londra, dove rimarrà dall'11 febbraio al 23 maggio. Ideata da David Davies, studioso del pittore greco, insieme a Gabriele Finaldi, fino allo scorso anno direttore della National e adesso del Prado di Madrid, Keith Christiansen, Jayne Wrightsman, curatori del Met e Xavier Bray della National, la personale dedicata a questo pittore cosmopolita, stravagante, volitivo e capriccioso racconta il suo percorso, passo per passo. Comincia con *San Luca che dipinge la Vergine e il Bambino* e con *La morte della Vergine* dipinti quando stava ancora a Creta e continua col periodo veneziano, con quello romano e infine con quanto produsse da quando si trasferì in Spagna, a Madrid prima e a Toledo poi, fino alla sua morte il 7 aprile del 1614. A Venezia aprì gli occhi, imparò, ma non ebbe il successo sperato. A Roma rimase per sei anni, dal 1570. Produsse opere come *Cristo guarisce il cieco* (Galleria Nazionale di Parma), oppure una prima versione di *La Purificazione del Tempio* (Istituto d'arte di Minneapolis, Minnesota), ma non riuscì ad attirare su di sé l'attenzione di cui era assetato. La mostra, allestita da Keith Christiansen, segue un criterio cronologico con alcune eccezioni. Per la prima volta sono esposte un accanto all'altra le tre versioni del *Ragazzo che accende la candela*, oppure *tre de La cacciata dal Tempio*. «Volevo mettere in evidenza il modo in cui l'artista rivisita lo stesso tema in momenti differenti della sua carriera», spiega Christiansen.

Stravagante, volitivo, capriccioso, si trasferì a Madrid nel 1576, due mesi dopo la morte di Tiziano. Ambizioso com'era, sperava di prendere il suo posto alla corte di Filippo II, che in quel periodo stava allestendo il Monastero di San Lorenzo a l'Escorial. Il sovrano gli commissionò *L'Adorazione nel nome di Gesù*, dove, come per ringraziarlo, lo dipinse inginocchiato in primo piano. La tela, però, non bastò ad attirare l'attenzione del re su di sé. Sicché, dopo nemmeno un anno si trasferì a Toledo. Diego di Castiglia gli aveva commissionato otto quadri per gli altari della chiesa di Santo Domingo el Antiguo. El Greco era arrivato in porto. «Creta gli diede vita, Toledo pennelli e una casa migliore, dove cominciò con la morte a raggiungere la vita eterna», scrisse in un sonetto Hortensio Felix Paravicino, il frate suo amico e ammiratore, a cui dedicò un ritratto nel 1609. Per la prima volta nella storia della pittura le sembianze fisiche si stemperavano, si ammorbidivano per lasciare venire a galla quanto sta dentro.

Un'intera sala della mostra è dedicata ai ritratti di El Greco, tra cui quello di don Fernando Nino de Guevara, Inquisitore Generale e vescovo di Siviglia, ritratto in atteggiamento severo, cinico, distaccato. Oppure quello del suo unico figlio e allievo Jorge Manuel Theotokopoulos, nato nel 1578 dall'unione con Jeronima de las Cuevas. A Toledo le figure di El Greco si allungano e si contorciono, la luce esplose, i colori modellano. Sono gli anni in cui riuscirà ad essere se stesso e a superare i confini del tempo. La Grecia lo annovera tra i suoi figli, la Spagna tra i suoi protagonisti. L'Espressionismo del Novecento si rifa a lui, artisti come Dalì, Picasso, Pollock si ispirano ai suoi gesti.

La Recensione

Limpido e oscuro: il filo di Elena

Angelo Guglielmi

Che Elena Ferrante si neghi al pubblico per astuzia o per timidezza è problema non qualunque ma comunque laterale rispetto alla centralità che qui mi interessa - che è la natura della sua scrittura. Così *La frantumaglia* in cui l'autrice raccoglie alcuni suoi convicimenti capitali sul narrare, viene incontro a questo mio interesse. Peraltro la sua clandestinità al di là delle mille altre motivazioni su cui qui non mi importa indagare, non è estranea al suo modo di essere scrittrice, cioè al modo in cui la Ferrante si prefigura il rapporto tra scrittura narrativa e media. Al qual proposito scrive: «Ho lavorato a lungo, precipitando a capo fitto dentro la materia che intendeva narrare, per distillare dalle esperienze mie e di altri quanto di pubblico era distillabile... per costruire... un organismo narrativo di qualche pubblica coerenza. Ora che quell'organismo ha, nel bene e nel male, un suo equilibrio autosufficiente, perché dovrei affidarmi ai media? Ho il timore fondato che i media, privi per la loro attuale natura di un reale pubblico interesse tenderebbero a ridare sciattamente privatezza a un oggetto che è nato proprio per dare un significato meno circoscritto all'esperienza individuale». E ancora: «Chi scrive cerca innanzitutto una forma per il suo mondo. Si tratta di un mondo interiore, quindi privato, non ancora pubblico. In questo senso pubblicare un libro significa decidere di offrire ad altri, nella forma che ci sembra la più adeguata, ciò che intimamente ti appartiene». Dunque, a scorno della sua riservatezza

za (che la porta a conservare il segreto sulla sua identità) la nozione di pubblico o meglio la realtà del pubblico è abbondantemente presente nell'attenzione della Ferrante ma essenzialmente in quanto pubblico destinatario in grado di legittimare il suo sforzo di scrittrice.

Altra cosa è considerarlo in funzione di committenza e cioè, in una sorta di complicità e di rinuncia a ogni discrezione, ritenere lo scrivere la risposta a ciò che il pubblico vuole. «In questo caso non è più il mio indi-

vidualissimo mondo a cercare attraverso la forma letteraria una dimensione pubblica, ma è la dimensione pubblica del consumo a imporsi a me e alla mia scrittura». Ma non vorrei a questo punto correre il rischio, chiarite le implicazioni che ha la sua clandestinità con la sua scrittura, di avvalorare l'idea di una Ferrante scrittrice intimista, tutta volta a

raccontare i tremori e gli spasmi della sua interiorità. Che la sua autobiografia non sia assente in quel che scrive (nei suoi romanzi) è evidente, ma non è l'oggetto del narrare. Quell'oggetto è ciò che si nasconde (e che la scrittrice stessa ignora) dietro la materia autobiografica e l'evidenza dell'avventura quotidiana. «Quando scrivo costruisco una storia. La

fabbrico con la mia esperienza... le mie letture... le mie convinzioni e soprattutto con i miei fondali più segreti e incontrollabili, anche se essi spesso fanno a pugni con le buone letture e le giuste convinzioni. Non mi preoccupo di costruire un racconto che illustri... un qualche convincimento, foss'anche un convincimento che per me ha contato e conta».

Laura Ferrante non è una scrittrice di memoria naturalistica o, come si suol dire, del «rispecchiamento». Scrivere è la storia di ciò che abbiamo

letto e leggiamo, della qualità delle nostre letture, e un buon racconto alla fine è quello scritto dal fondo della nostra vita, dal cuore dei nostri rapporti con gli altri, dalla cima dei libri che ci sono piaciuti. E tra quei libri vi sono anche «quei gioiellini femminili che giravano per casa», e per i quali da adolescente nutriva una passione somma, «robaccia di amori e tradimenti, che però mi ha causato emozioni indelebili, un desiderio di trame non necessariamente sensate, il godimento di passioni forti e un

po' volgari. Anche questo scintillio dello scrivere... mi pare che vada messo al lavoro, perché non solo sui classici ma anche lì è cominciata la smania di racconto, e allora ha senso gettarvi via la chiave?». La Ferrante non raccoglie fiori dai campi per aggiustarli in mazzetti profumati ma tira su il secchio dal pozzo. Sono i fondali bassi del raccontare ad attrarla. Di dove viene l'amore per il buio? Certo ha letto Freud e ha ben chiaro che «la psicanalisi è il linguaggio del precipizio». Ma non ha una cultura di tipo psicanalitico giacché di quella cultura ama «la sfrontatezza rivoluzionaria, la sua potenza corrosiva» ma diffida della «sua promessa di salvezza». È raro che uno si salvi da un pianerottolo traballante in cima a un edificio gettandosi nella tromba delle scale». E poi Freud vuole troppo chiarire mentre il buio è inconsumabile.

Ho insistito e forse esagerato a svolgere le mie riflessioni attraverso la parola diretta della scrittrice, dunque ho insistito nelle citazioni non solo per dare forza definitiva al discorso ma anche (e forse soprattutto) per fare innamorare il lettore (di questo articolo) della scrittura della Ferrante. È una scrittura limpida ma tutt'altro che elementare. Ti dà l'impressione di un filo pulito e messo estratto da un intrico indecifrabile. Insieme alla luminosità conserva lo scuro da cui è tratto. Credi di avere capito tutto e invece hai capito quel tanto che ti consente di credere di avere capito. Il resto (che è quasi il tutto) rimane fuori: e sono i prossimi libri della Ferrante.

La Ferrante non raccoglie fiori dai campi per aggiustarli in mazzetti profumati ma tira su il secchio dal pozzo

L'oggetto del suo narrare è ciò che si nasconde dietro l'evidenza dell'avventura quotidiana



PRENDIAMOCI LA VITA DIECI ANNI DI PASSIONI 1968 - 1978

Seconda uscita "IL LAVORO" un film di Silvano Agosti

Nel 1968 le democrazie industriali del mondo sono state il teatro di una inaspettata e sorprendente irruzione di masse giovani in tutti gli aspetti e i luoghi della vita quotidiana. È stato un risveglio drammatico e festoso, prepotente e carico di immaginazione, squilibrante e segnato da invenzione.

Ragazzi e operai, studenti e occupazioni, le case, il lavoro, la scuola, la fabbrica, il corpo, la vita, l'amore. Questa è la cronaca italiana di mesi che - in tanti luoghi e tanti modi - hanno segnato in profondo il nostro Paese.

Non è un ricordo. È un rivisitare per sapere cose che sono accadute davvero.

La prima e la seconda videocassetta in edicola con l'Unità ognuna a euro 4,50 in più