

I RADAR

I Radar sono libri sui fatti della vita italiana, in una veste editoriale che li distingue dai normali economici perché sono destinati a durare nella vostra biblioteca.

I RADAR Angelo Del Boca MANICOMI COME LAGER

Centomila ostaggi da liberare
UNA LEGGE INIQUA

I RADAR Mario Giovana LE NUOVE CAMICIE NERE

Una ricostruzione documentata delle vicende del neofascismo in questi vent'anni, tra storia e cronaca, indagine giornalistica e analisi politica.

Un libro che affronta, alla vigilia della revisione della legislazione psichiatrica, il doloroso problema di migliaia di autentici "prigionieri" della nostra società.

Una ricostruzione documentata delle vicende del neofascismo in questi vent'anni, tra storia e cronaca, indagine giornalistica e analisi politica.

In libreria e in edicola a 500 lire.
Edizioni dell'Albero

USÒ IL PENNELLO COME UN BULLDOZER

di GIULIANO BRIGANTI

PARIGI. Dalla fine di novembre il colossale omaggio a Picasso ottantacinquenne ha impegnato, così davvero può dirsi, tutta Parigi. Ben duecentottantaquattro quadri — mezzo chilometro di pittura, né più né meno — che coprono un arco di tempo dal 1895 ad oggi, si susseguono nelle nuove installazioni del Grand Palais ideate e inaugurate per accogliere la più grande retrospettiva che sia mai stata consacrata ad un artista vivente e quattrocento fra disegni, sculture, ceramiche e gioielli vari riempiono tutta un'ala del Petit Palais. Ma l'omaggio di Parigi trascende i confini della mostra: ogni galleria privata che è in grado di farlo espone i suoi Picasso, le vetrine dei librai rigurgitano di opere a lui dedicate e i suoi immensi occhi rotondi, allucinati, neri come la terra, ci guardano da mille fotografie, con una fissità penetrante che non è proprio ironia ma che sembra scoraggiare ogni discorso. Uno sguardo che attira verso altre comunicazioni che non quelle della parola, uno sguardo che invita a guardare più che a parlare.

Non si è mai parlato tanto come ora di Picasso, invece, e abbandonandosi alla voluttà celebrativa di quell'onda oratoria, da "raison funèbre" per intenderci, così cara ai francesi. Come non constatare, quindi, che solo raramente si sono superati i termini più consunti dell'apologia e della retorica? Era scontato, naturalmente, che in un'occasione come questa si riproponevano sentenze le solite affermazioni diffuse da più di vent'anni ormai al livello del grande pubblico per il quale il caso dell'artista spagnolo, "le mystère Picasso" fa sempre notizia: Picasso dominatore del proprio secolo come Michelangelo lo fu del suo, Picasso primo movente di ogni rivoluzione artistica del Novecento, Picasso diabolico, Picasso genio, anzi il maggior genio vivente, Picasso padre dell'arte moderna, Faust inquietante del nostro tempo e così via.

Ma al di là di quelle apodittiche affermazioni che sembrano intese soprattutto a ribadire la sua fama indiscussa, incontrastata, dominante, a giustificare razionalmente o storicamente il mondanio rumore da lui sempre suscitato, resta incontestabile il fatto che parlare di Picasso secondo coscienza è difficile, molto difficile, forse perché nulla quanto la sua arte coinvolge un giudizio sul nostro tempo e sulle sue nascoste fondamenta, sulle segrete radici di noi stessi. Il che, evidentemente, ci dà una delle più singolari misure della sua grandezza. «Chi cerca di spiegare un quadro è il più delle volte fuori strada» ha detto Picasso. «Come fa uno spettatore a vivere un quadro come lo ho vissuto? Come è possibile penetrare nei miei sogni, nei miei istinti, nei miei desideri, nei miei pensieri, che hanno impiegato molto tempo a formarsi e a manifestarsi? Come è possibile soprattutto affermare ciò che vi ho messo, forse al di là della mia stessa volontà?». Una citazione che può essere troppo di comodo, e quindi da non abusarne, ma che se solo in qualche misura può valere per ogni artista d'ogni tempo vale certamente per Picasso e per quanto lui per primo ha iniziato. Il senso della sua arte infatti non può essere inteso in modo soddisfacente solo attraverso un esame casuale, di pura casualità artistica e culturale, ma va inteso piuttosto come manifestazione di un impulso anticipatore che trae origine dagli strati più collettivi e profondi della psiche, come "fenomeno" dei tempi che rivela il suo significato, alla fine, solo se viene considerato sotto un profilo teleologico.

Sotto questo aspetto la grande mostra parigina è particolarmente rivelatrice. Dal 1953 le mostre retrospettive di Picasso si sono susseguite con ritmo accelerato nel mondo, in Europa, in America, in Giappone e

altre parole in vita: nel contrario cioè della distruzione. Un'intenzione creatrice che nella sua vera essenza aborre naturalmente quelli che sono i suoi figli degeneri: lo formalismo, la ricerca formalistica, lo scherzo intellettuale, la sovrastruttura letteraria, la diretta e scoperta denuncia sociale.

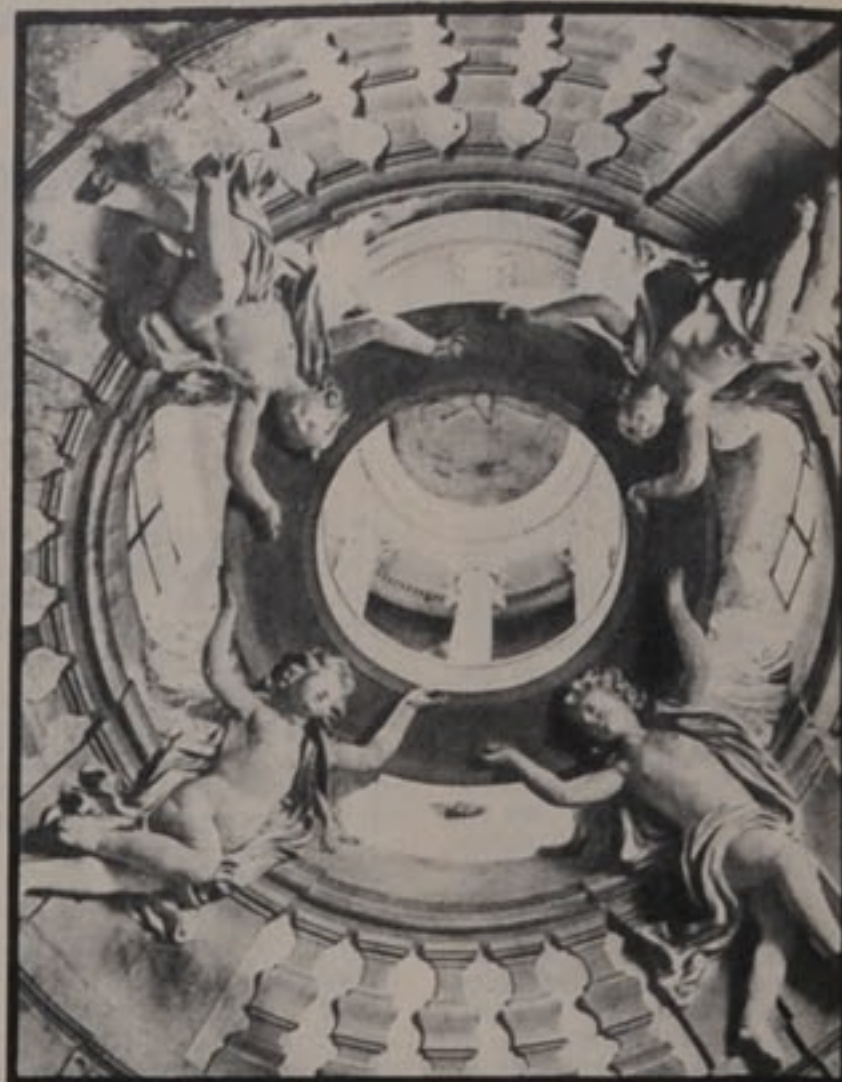
Questa, cui ho tentato di accennare con tanta rapidità e incompletezza, è la prima ed anche la più profonda impressione che ci assale, ci penetra e ci vivifica quando si è giunti alla fine della grande rassegna parigina dedicata a Picasso. L'indelebile impressione, che è insostituibile esperienza, di aver seguito attraverso delle immagini lo svolgersi di un dramma interiore che ha toccato, in modi non successivi e conseguenti ma per così dire stellari o diramanti da uno stesso centro, e sotto mutate sembianze, il culmine estremo di un pericoloso e sotterraneo cammino. Una vicenda che non deve intendersi né come la fase finale né come lo scopo cui tende un processo più vasto e imperscrutabile entro il quale siamo ancora coinvolti, ma che significa soltanto magico estendersi delle possibilità del vedere, dell'abbracciare nella sua molteplicità la vivente sostanza del nostro mondo. E non si può non accennare come quell'impressione si accentua di fronte al gruppo delle possibilità del vedere, all'incirca verso il 1930. Erano quelli in Europa gli anni che segnavano l'estinguersi della vivida fiamma intellettuale delle avanguardie storiche, gli anni del cosiddetto ritorno all'ordine, ma erano anche gli anni in cui si maturava segretamente,

rebbro a rendere indimenticabile questa mostra. E la prima impressione che se ne ricava è che al di là della sua molteplicità imbarazzante, della sua "disponibilità" inesaurevole e imprevedibile, tutta l'opera di Picasso rivela la sua unità più vera, la sua fatale coerenza. Perché riflette lucidamente come in uno specchio il tema fondamentale dell'espressione artistica moderna. Un'espressione cioè che non ubbidisce soltanto ad un impulso individuale ma registra, con magica sensibilità, i sussulti più segreti e non ancora manifesti di una corrente collettiva, che non si origina, quindi, direttamente dalla coscienza ma affonda le sue radici nell'inconscio collettivo dell'anima contemporanea. Ciò che si inizia con le "Démolissements d'Avignon", quell'avventura creativa cioè attraverso la quale Picasso sembra subire il proprio destino sotterraneo, e che vede coesistere, accanto a momenti di pienezza e di tensione, momenti di vuoto e di brancolamento colmati da un'irrefrenabile attitudine al gioco, da una genialità artigianale che non viene mai meno; quel rovesciamento di significato in non significato, quella disgregazione iconoclastica della bellezza, quella metafisica creazione di una grottesca e feroce realtà latente, quella distruzione di ogni conseguente cartesiana chiarezza, assume un'impressionante rilievo dal coesistere del gruppo centrale delle opere della mostra. E ci mostra come tutto ciò che in un animo comune porterebbe al naufragio, allo sfacelo della personalità, si è trasformato, nel corso di cinquant'anni ormai, in Picasso in intenzione creatrice, in unità artistica, in

minuziosa, un'esoterica medievale irrazionalità della quale solo molto tempo dopo si sarebbe presa tragicamente coscienza. Per Picasso sono anni di una nuova frenesia disgregatrice e mai come allora egli si rivelò in tutta la sua essenza di profeta negativo intento a scavare con forsennata caparbia il terreno sotto i valori che stanno per crollare. Una "visione" partecipe delle forze ignote che covano sotto la superficie delle precarie apparenze, una visione ove ogni funzione di giudizio, ogni appello alla ragione è soppresso. Un pauroso affondare dello sguardo nel lato in ombra del mondo.

Ma la lezione più essenziale di questa mostra, il suo conto aperto, per così dire, è ancora un altro. Non è solo l'ombra quello che Picasso ci rivela. La sua forza disgregatrice è stata così violenta che non ci è dato ancora di accorgersi, forse, in questa parte sia stato "integratore". Come ogni grande e vero artista, in fondo, lo è sempre stato. «Il viaggio attraverso la storia dell'anima umana» ha scritto Jung e ha lo scopo di ricostruire l'uomo nella sua totalità, evocando la memoria del sangue.

In quale misura Picasso abbia fatto anche questo non siamo forse ancora del tutto preparati a saperlo. Ma quel tanto di solare, di mediterraneo, di luminoso e di diurno che si riflette sul nostro stato d'animo e lo vivifica dopo aver percorso il mezzo chilometro del Grand Palais, e soprattutto dopo aver girovagato fra le incredibili e felici ceramiche del Petit Palais, ci induce a pensare che in qualche modo egli lo abbia fatto.



LA CAPPELLA AVILA IN S. MARIA IN TRASTEVERE, DI A. GHERARDI

Un libro su Roma barocca L'ERETICO SULLE SCALE

di BRUNO ZEVI

TOMMASO Campanella, com'è noto, fu a Roma dal 1626 al '29 nelle carceri del Sant'Uffizio; liberato da Urbano VIII, nel 1633, dopo aver difeso Galileo, ripartì in Francia. Questa sorte accomuna gli eretici del secolo, anche in architettura: «La presenza romana di Borromini, come quella di Galileo, di Campanella, di Caravaggio fu la presenza di un ospite tenuto d'occhio con sospetto da tutta una parte, la più potente, della cultura locale».

Ogni studioso dell'età barocca è anzitutto chiamato a prendere posizione rispetto all'anomala figura del Borromini. Se la connette alla ricerca manieristica riconoscendone il travolgente e solitario elemento di contestazione, può giungere a postulare un'antinomia tra il suo genio e il mondo seicentesco; se la assimila al contesto dell'epoca, deve introdurre necessariamente le nozioni di progresso, conservazione e reazione, onde contrapporre al Bernini e ai classicisti, poi al neoclassicismo accademico.

Nel magnifico volume "Roma barocca" (Bestetti editore), Paolo Portoghesi ha scelto la seconda via, senza dubbio la più obiettiva. La tesi di fondo risulta dalla stessa struttura del libro, articolata in capitoli orientati secondo precisi tagli critici. Nasce una civiltà architettonica imperniata sulla «idea di uno spazio divenuto protagonista dell'immagine, rispetto al quale involucro e massa plastica si configurano come matrici», ma è tutt'altro che unitaria poiché si concreta in una pluralità di linguaggi antitetici. Le contrastanti ipotesi sono già palesi nella triade Bernini, Borromini, Pietro da Cortona. Del resto, il moto rinnovatore non dura più di una generazione: «già nella seconda metà del Seicento il dibattito creativo, nell'impossibilità di fondarsi in una vera cultura, tende ad esaurirsi e a cedere alle incalzanti pressioni dei conformisti». Vincono dunque i conservatori, i Rainaldi, i Longhi, Giovanni Antonio De Rossi, Antonio Gherardi, Carlo Fontana. Un breve revival borrominiano nel 700 è impersonato da Alessandro Specchi, Francesco De Sanctis, Giuseppe Sardi, Filippo Raguzzini, Gabriele Valvassori, ma il loro prestigio è troppo modesto per evitare l'epilogo della rivoluzione, segnato da Ferdinando Fuga, Alessandro Galilei e dai Vanvitelli.

Questo schema, ottimistico in quanto, includendovi l'eresia borrominiana, interpreta il barocco come "una rivoluzione", è così giustificato dall'autore: «A voler scrivere una storia di Roma barocca, come storia di un linguaggio totalmente determinato dalle abitudini e dai gusti di una società di cui si fa specchio fedele, si finirebbe per cogliere solo un aspetto, e necessariamente il più caduco, di una grande avventura spirituale in cui molti valori nascono proprio in antitesi con le idee più diffuse e un eccezionale forza rivoluzionaria si forma come contropartita di una vita sociale passiva e inerte. Restituita alla sua trama verificabile, fatta di persone e di fatti, di opere e di idee, questa storia invece rivela un momento appassionante della lotta tra chi si arrende alla realtà e chi vuole trasformarla, tra chi vuol essere attore e chi si accontenta di assistere passivamente alla vicenda umana». Si potrebbe obiettare: eccettuato Borromini, chi altro s'impegna veramente, in quel secolo a trasformare la realtà? e la lotta cui si accenna è sostanziale o si riduce alla schermaglia tra "classicismo baroccheggiante" e "reazione classicistica"? Ma non sarebbe equo. Il volume è decisamente angolato e polemico, denso di giudizi severi anche nei riguardi dei protagonisti del 1630.

Trattando del Bernini, l'autore osserva: «In un'epoca in cui prevalevano la estroversione e l'oratoria, Bernini fu la personificazione di questi due atteggiamenti dei quali cercò di recuperare gli aspetti positivi vivendoli con tutta la pienezza della sua umanità. Un'operazione culturale come questa, basata sulla esclusione programmatica di ogni rinuncia, sulla decisione di accettare la realtà come essa è, non sfocia in una prospettiva di progresso. La biografia berniniana è una continua esemplificazione di una concezione della vita come spettacolo e come strategia sociale e mondana». Acuta e velata la riserva su Pietro da Cortona: «L'esigenza di ancorare il proprio immaginario ad una oggettiva proprietà di chiarezza geometrica chiarisce due componenti fondamentali della formazione artistica cortoniana: il legame con la cultura manieristica, sia quella fiorentina di un Buonaiuti che quella romana di un Maderno, e la volontà di ricollegarsi polemicamente a certe opere rinascimentali rivalutandone il carattere di completezza e di organicità». Il che salva in extremis, sotto il segno del "controllo dei dati ambientali", anche la facciata di S. Maria in via Lata. Drastica appare la critica ai Rainaldi: «Se ha individuato e affrontato molti problemi essenziali del barocco, lo ha fatto rinunciando ad investire della sua critica proprio il linguaggio classico nella sua formulazione grammaticale, che costituiva l'ostacolo principale all'istituzione di una nuova metodologia centrata sui valori dello spazio». In tal senso, persino l'ordine di S. Maria in Campitelli tradisce, nel 1665, un "sapore di restaurazione". Quanto a Carlo Fontana, «fin da principio fraintese, dilui, impoverì l'eredità raccolta, per operare una meccanica contaminazione tra ipotesi contrastanti»; per la preoccupazione di corrispondere al gusto corrente favorì l'avvento di un classicismo sempre più accademico.

Nani sulle spalle di un gigante possono essere definiti il Sardi, il Raguzzini, il Valvassori, e quindi è giusto concludere: «Il ritorno al dogmatismo classico voleva dire, dopo tutto, scendere da quella altezza, da cui era già possibile intravedere un campo di esperienze che è quello stesso dell'arte moderna». Le spalle del gigante tuttavia erano state da tempo piegate; e, del resto, molti architetti che nani non erano, avevano preferito la più comoda impresa di sollevarsi sulle spalle di predecessori qualificati da una bassa statura. Da qui il neocinquecentismo e infine, fatalmente, la caduta di un classicismo.



RITRATTO DI GERTRUDE STEIN

L'Espresso 1967 / tutto l'anno in casa vostra

AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse in denaro a favore di chi abita un C/C postale.

Per ricevere il versamento il versante deve compilare e firmare le sue parti, a macchina o a mano, purché con inchiostro, il presente bollettino (includendo con chiarezza il numero di conto corrente e il numero di C/C). Per l'esatta indicazione del numero di C/C si consulti l'elenco generale dei correntisti a disposizione del pubblico in ogni ufficio postale.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abbasioni o correzioni.

A tempo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'Ufficio conti correnti rispettivo.

Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

POSTAGIRO

Potrete così usare per i vostri pagamenti e per le vostre riscossioni esente da qualsiasi tassa, evitando perdite di tempo agli sportelli degli uffici postali.

L'Espresso

Nuovo Abbonamento dal al

Rinnoo Abbonamento - Indicare i cedoli

ESPIRANTO ASSICURAMENTO

Esempio valido il suo vecchio indirizzo?

SI NO

Capitano

Nome

Via e N.

Città

LIBRO SCELTO

Balzac Kinsey

Bogaardus Lencos

Dumas Marziale

Hatcher Todd

Paris riservata all'Ufficio dei Conti Correnti

Il Verificatore

Dopo la presente operazione il credito del conto è di

Autorizzazione Direzione Generale P.T. - Servizio XVI N. XVII/267/38 dal 26-XI-60