

Venerdì 3 marzo 1967

LIBRI

PAESE SERA



Le «macchine» di Moravia e i dialoghi di Parise

L'OPERA DI
WAN WITTEL

Ritratti della Roma del '700

GIULIANO BRIGANTI, «Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca», Ugo Bozzi Editore, Roma, 1966, pp. XI-385, 31 tavole a colori e circa 300 in bianco e nero, L. 16.000.

Sembrirebbe ovvio e normale che la storia di quel genere pittorico classificato come «vedute di città» cominciassero con una sia pure ingenua e rozza riproduzione dal vero; ma non è così: nel Medioevo le vedute di città erano interfungibili, e una stessa figura poteva essere chiamata a rappresentare Magonza o Ferrara: una «città» le definiva tutte, come un geroglifico. Per giungere a quello che a noi sembra normale (o sembra) normale, perché la pittura astratta oggi ha influenzato anche questo settore, e l'abbreviazione e la generalizzazione sono preferite alla resa veristica), ci son voluti secoli, e Giuliano Briganti, in una premessa folta di riferimenti, traccia la storia del vedutismo, che a un certo punto, grazie all'apporto di pittori fiamminghi e olandesi del Cinquecento scesi tra noi, va-

tava autorevolissimi incunaboli nello stesso Caravaggio. Gli esempi dello Scorza e del Codazzi, di vedute secondo verità, non furono sufficienti a creare un vero e proprio genere, sebbene il Codazzi riuscisse a liberare la veduta architettonico-prospettiva da ogni atteggiamento classicista, elegiaco o retrospettivo: è lui in ogni modo l'inventore della veduta realistica, in cui l'orizzonte è sempre basso e il punto di vista è posto alla altezza dello sguardo d'un ideale spettatore che si trovasse al livello stesso del luogo rappresentato: cioè il piano di terra della veduta corrisponde al piano di terra reale.

L'impressione di novità e di originale rapporto con il vero che ci danno le prime vedute del Van Wittel, se le mettiamo in relazione con lo ambiente artistico romano del penultimo decennio del

ALBERTO MORAVIA, «Una cosa è una cosa», Bompiani 1967, pp. 341, L. 1800 (rileg. lire 2200) ● GOFFREDO PARISE, «L'assoluto naturale», Feltrinelli 1967, pp. 135, L. 1500.

«Una cosa è una cosa» raccoglie in volume quarantaquattro racconti che Alberto Moravia ha scritto per la terza pagina del «Corriere della Sera», la serie si aggiunge, andando a ritroso nel tempo, all'«Automa», ai «Nuovi racconti romani», ai «Racconti romani», ai «Racconti». Il libro è più che una raccolta. In che senso? Ci si consenta qualche metafora, per descrivere lo stato d'animo del lettore: «Una cosa è una cosa» è come una di quelle macchine di latta, enormi, mostruose, falsamente liete che forniscono agli assetati, nelle fabbriche, nelle stazioni, ecc., previa l'introduzione di una moneta, una bottiglietta di Coca Cola, con un orrido rumore di metalliche budella. Una moneta, giù una bottiglietta; un'altra moneta, giù un'altra bottiglia. Cioè, l'attenzione del lettore si sposta ben presto da ogni singolo racconto alla particolare operazione di quel narrare e quindi allo scrittore stesso. Continua l'impressione di una spietata meccanicità. In altri termini, questa volta Moravia si trasforma in

una macchina che riceve una programmazione e quindi sforna una serie di oggetti che sono al tempo stesso uguali e diversi. Invece di modulare un suono lungo e continuo qui si ha una emissione discontinua di segnali: la macchina pulsa luce e suono, come un semaforo sul giallo, come un satellite artificiale che rovesci dall'etere il suo implacabile bip-bip. Lo scrittore ha un impegno con il suo giornale? Eccolo alla catena, legato alla macchina da scrivere, mentre macina sui tasti, tante righe e tante battute, l'inevitabile elzeviro: l'uomo è diventato uno zombi, un robot, sfiora il collasso nervoso e lavora in stato sonnambolico. Si legga il racconto «Servomeccanismi»,



Noam Chomsky
accompagna l'a

«d

La stori

di pari passo con lo sviluppo del gusto per le rovine, Roma fornendo per la sua fama la possibilità dell'Innesto. Sicché gli aspetti letterari di quel gusto non vanno persi di vista, e ne ten conto il Briganti che cita il volume della Manwaring in proposito, e avrebbe potuto citare anche quello recente di Renzo Negro su «Gusto e poesia delle rovine in Italia tra il Setto e l'Ottocento» (Milano, Ceschina, 1965).

Opportunamente riporta un passo dalle «Epistole Hoelianaee» (tale la grafia del Illo, e non «Hoelianaee» come riprende il Briganti dalla Manwaring) di James Howell (1645) che dice di Roma: «Davvero devo confessare che lo mi sento migliorato in quei luoghi, perché la vista di certe rovine mi riempie di sintomi di mortificazione e mi fa più sensibile alla fragilità di tutte le cose sublimari, in quanto tutti i corpi, sia animati che inanimati, sono soggetti alla dissoluzione e al cambiamento e così ogni altra cosa sotto la luna»: un «topos» di carattere elegiaco-cristiano che ricorre incessantemente in tutta la letteratura delle rovine dal Petrarca al Settecento, quando la meditazione sulle rovine si venne mutando in diletto e gusto pittoresco. Ma dai pittori rovinisti questo sentimento elegiaco di rado traspare: l'«Et in Arcadia ego» di Poussin è una eccezione.

Nei disegni di Gerard Ter Borch il Vecchio fatti a Roma nel periodo 1604-10 si nota un rigore e un'obiettività che il Briganti non esita a definire canaletiana, Van Laer e i Bambocciati commentano l'aspetto aneddotico, pittoresco della realtà della vita quotidiana; il Baur, nel quarto decennio del Seicento, prepara un nuovo genere di piccole vedute ricordo con precise rappresentazioni di luoghi reali e determinati, distaccandosi dalla tradizione di vedute «ideate» che presentavano antologie di rovine. Ma la veduta architettonica tardò a trovare una sua strada esclusiva per esprimersi, come invece la trovò la «natura morta» che van-

Selcento, si attenua se pensiamo che la pittura di vedute in Olanda, proprio nel giro di quegli anni che precedono la sua partenza per l'Italia aveva trovato una sua fisionomia originale e indipendente per merito di artisti come i due Berckheyde e il van der Heyden: ritratti di città esatti, obiettivi, analitici, che coglievano il soggetto in un momento determinato della sua vita; la città era vista dall'Interno della sua esistenza di luogo vissuto, che era tutt'altra cosa dalla raffigurazione di monumenti ed edifici famosi assunti come protagonisti.

Il Briganti segue il soggiorno romano del Van Wittel, dai primi tempi in cui lavorò come disegnatore e topografo per l'ingegnere Cornelio Meyer, inventore tra l'altro d'una curiosa automobile a propulsione umana, fino alla maturità artistica raggiunta tra il 1680 e il 1685, quando aveva fissato tutti i disegni preparatori delle vedute che poi ripeté sempre nella impostazione prospettica, solo aggiornandola per qualche alterazione edilizia: non ve ne furono molte di notevoli del resto nel periodo del pontificato di Clemente X e di Innocenzo XI. Altrettanto soprattutto dagli aspetti della Roma moderna, rifuggendo dai temi abusati e dai punti di vista fissati dalla tradizione, e solo raramente dedicando la sua attenzione a luoghi famosi e a celebri monumenti, e d'altra parte alleno da ogni senso romanico per le rovine (collaborò al determinarsi del Settecento realista, sensista, positivo, rigoroso, antrococò ma non per questo neoclassico), il Van Wittel ci ha lasciato un impareggiabile ritratto della Roma settecentesca, che il Briganti, sulla scorta delle centinaia di vedute, ci dispinge con stile pieno di forza evocativa, stecché questa parte del libro è come una guida sentimentale alle vedute più che un vero e proprio studio storico-artistico. Lo splendido corredo illustrativo dovrebbe raccomandare questo volume e tutti gli innamorati di Roma.

ALCIBIADE

