

IL GIARDINO D'EUROPA

TRIENNALE MALINCONICA

DI ANTONIO CEDERNA

LO SVINCOLO dalla unità di un tema ha consentito una più ampia libertà di determinazione, una più ricca e versatile gamma di espressioni, la spontaneità di un coordinamento che, non legato a schemi preconfezionati né a preventivati diagrammi, si è venuto configurando naturalmente secondo quelle linee di forza che, determinate dal pensiero e dalla realtà più attuali, non garantiscono ma costituiscono esse medesime l'autenticità più immediata e meno discutibile: questo, secondo i compilatori del catalogo, sarebbe il carattere della undicesima Triennale milanese. In realtà, senza stare ad approfondire il maccheronico contesto, si tratta della Triennale più inconsistente che mai, specchio fedele dei mali che affliggono la nostra cultura architettonico-urbanistico-espositiva.

Vediamo la Mostra internazionale dell'architettura moderna, ordinata da una dozzina di persone, alcune illustri, e divisa in due sezioni, la Struttura e il Quartiere. Nella mostra della Struttura, intesa «come parametro tecnico e come dinamica espressiva», anzi come «modo di esistere che, assimilando il linguaggio della critica pittorica, potremmo indicare con la espressione forma-struttura», si parte dal Tesoro di Atreo (anzi da tre fotografie di «strutture perfette», fiore, cristallo, femore umano), e si arriva, attraverso qualche plastico e centinaia di ingrandimenti fotografici, ai grattacieli milanesi, peraltro urbanisticamente sbilati. Ne risulta la solita antologia episodica e sommaria e scarsamente istruttiva, che, astruendo arbitrariamente la «struttura» dal resto, non può alla fine che dilagare in un manualistico panorama dell'architettura contemporanea. Siamo laccapo, come sempre, all'esaltazione estetizzante della tecnica, e all'architettura considerata formalisticamente come oggetto d'arte, al di fuori di qualunque concreta relazione urbanistica, storica, culturale. Un'architettura solamente guardata, secondo schemi vecchioti e inadeguati: è giusto quindi trovare esposti anche progetti insensati, come il Palazzo del Littorio che nel 1934 doveva essere costruito tra il Colosseo e la Basilica di Massenzio, auspici Piacentini e Starace. (E' un male assai diffuso: anche su una rivista come *L'Architettura* abbiamo recentemente visto riprodotto come gran cosa, per qualche suo pregio «strutturale», l'ignobile progetto francese per il «santuario della Madonna delle lacrime» di Siracusa).

Ancora peggiore la sezione riguardante il Quartiere (dal Fayum all'INA-casa), di cui gli organizzatori si vantano di aver messo in luce la «genesì economico-sociale». Si tratta di un'altra lunga serie di plastici e fotografie incollate alle pareti che mostrano città-giardino e quartieri satelliti, in Italia e nel mondo: in una successione uniforme e acritica, senza cura informativa di sorta. E' veramente inconcepibile che un problema complesso come la progettazione e la realizzazione di un quartiere con i suoi mille aspetti tecnici e umani (ricordiamo un saggio recente e assai bello di Ludovico Quaroni) sia stato ridotto a una sequenza di immagini mute, nella completa trascuranza di tutti quei dati economici, sociali, giuridici, igienici, politici, urbanistici eccetera, che presiedono alla sua riuscita razionale, o che la rendono impossibile: gli organizzatori della Triennale hanno saputo fare persino di un quartiere, cioè dell'ambiente di vita di migliaia di esseri umani, un fenomeno ottico, da ammirarsi in ripresa aerea o in cubetti di gesso. Perché abbia un senso un'esposizione riguardante funzioni, qualità ed esigenze di un quartiere, deve essere monografica e scientifica: si mostra il piano regolatore di una città, mettiamo Roma, e si sceglie uno dei suoi nuovi quartieri, mettiamo Monte Mario; si mostra la sua destinazione secondo il piano regolatore, quale sarebbe stata la sua progettazione secondo le norme della buona urbanistica, dalla densità edilizia ai collegamenti col centro, dall'ampiezza delle strade all'ubicazione delle scuole e dei parchi: il tutto illustrato con ricchezza di dati statistici, dalla partizione catastale al prezzo dei terreni. Si mostra poi quello che è successo,

come e perché la speculazione è riuscita a rovesciare il piano regolatore, e si illustra nei particolari il vergognoso stato attuale, mostruosità degli edifici, sovraffollamento, mancanza di verde, impraticabilità delle strade, cattive condizioni igieniche, irrazionalità dei servizi eccetera, senza dimenticare di elencare le leggi e i regolamenti violati: terminando con un confronto con quanto succede in Danimarca o in Inghilterra, e cercando di spiegare perché quello che è possibile in alcuni paesi civili è impossibile da noi. Ma un realistico impegno dei nostri architetti in questo senso pare impensabile (ricordiamo la Mostra dell'Urbanistica alla Triennale precedente, che sembrava il tunnel delle meraviglie di un luna-park): il pubblico deve continuare a credere che le nostre città sono quelle che sono per opera della provvidenza o del destino, che l'urbanistica è opera di negromanti al di fuori di ogni umano controllo, come vuole una vecchia abitudine accademica e reazionaria. Non altrimenti allestiscono le loro mostre gli uffici tecnici comunali delle varie città.

Tutti sappiamo da parecchi anni che il disegno industriale è una cosa seria, e che una pentola o un telefono quanto meglio sono fatti tanto meglio servono: ma gli architetti della Triennale, anime belle, tornano ancora a presentarci decedentisticamente come oggetti preziosi, creati in arcane cucine, esposti con una messinscena labirintica, dalle luci suggestive, isolati come frammenti di scavo in casa di un collezionista, commentati da fotografie strane e didascalie ballistiche («la progettazione è integrata dalla sua origine tecnica al suo fine vitale», eccetera, eccetera). Tutti sappiamo che l'arte grafica è cosa assai importante nel mondo in cui viviamo e che l'impaginazione di un giornale o la riproduzione a colori di un quadro sono il frutto di un gusto e di una tecnica determinata: ma non serve niente esporre in un padiglione una gran quantità di carta stampata, senza spiegare l'origine, i caratteri e gli scopi di quel gusto, il procedimento di quella data tecnica; anche la grafica è stata ridotta a un fenomeno decorativo di questa Triennale fieristica. Tutti sappiamo che la Museografia o Muscologia è un'attività nobile e necessaria, ma non serve presentarne genericamente alcuni problemi, quando ogni museo costituisce un caso specifico e particolare. Tutti sappiamo che le nuove materie sintetiche possono avere larga e opportuna applicazione nell'edilizia e nell'arredamento: ma non serve affidarne l'esemplificazione a un pasticcione come Gio Ponti; il suo piccolo padiglione, intitolato «proposte per l'edilizia», ci mostra appena il suo cattivo gusto di trent'anni fa malamente mascherato dai laminati plastici.

E via dicendo. Questa Triennale vien meno al suo compito informativo, perché affrettata e superficiale: al suo compito divulgativo perché incapace di comunicare: al suo compito didattico, perché non ha voluto scegliere. Un vago storicismo dilettantesco e giustificatorio elimina l'impegno critico, un vago estetismo rende impossibile una corretta presentazione dell'elemento tecnico-industriale: siamo sempre sul piano incerto e polemico del gusto. Anche alcuni frivoli scherzi potevano esserci risparmiati, come la bislacca mascheratura del portico d'ingresso mediante festoni di lamiera in acciaio («la festosità dell'effetto è affidata agli infiniti giochi di luce che ottocento lamine provocano con la mutabilità lampeggiante dei loro innumerevoli riflessi...»), o come la Relazione tra le Arti, che si è creduto di realizzare nell'atrio e sullo scalone: una finta struttura in legno sotto a una finta struttura o scultura in pietra, quadri accostati a una vecchia pendola, qualche mosaico qua e là. Con senile, marionettaria improntitudine il catalogo parla di «estremo rigore», e una didascalia ci informa che «attraverso una controllata composizione architettonica si è voluto evitare qualsiasi sintesi delle tre forme espressive, al fine di facilitare l'acuta analisi (!) sul piano di una comune relazione informatica, valorizzandone (?) anche nel modo più efficace l'opera creativa». C'è molto caos nel cervello degli orga-

nizzatori di questa malinconica Triennale: degna in tutto del suo manifesto murale, affisso alle cantonate.

Profonde carenze culturali, programmi inorganici e imprecisi, inesperienza di molti organizzatori, criterio agnostico ed eclettico nella scelta dei partecipanti, degenerazione in un formalismo sterile e insignificante: ecco alcune delle critiche mosse da tempo alle Triennali dagli architetti del Movimento Studi per l'Architettura (*Casabella*, giugno-luglio 1956). «La Triennale — affermano questi che sono tra i più qualificati architetti milanesi e che si sono rifiutati di partecipare all'edizione attuale — non è più in condizioni di assolvere a una funzione attiva nella cultura italiana», «la Triennale registra i fenomeni senza chiarirne i significati, invece di essere un laboratorio esemplare, uno strumento organico di una società democratica»: benché questi architetti siano in gran parte responsabili dell'andamento mediocre di alcune Triennali precedenti (cosa che riconoscono nel loro documento), e benché alcuni di essi costruiscano grattacieli per la Società Generale Immobiliare nel vecchio centro di Milano, le ragioni non mancano per considerare con interesse questa loro presa di posizione, che dovrebbe quanto prima concretarsi in uno speciale convegno.

ANTONIO CEDERNA



IL MINISTERO BELGA per la difesa nazionale dovrà decidere di una questione assai delicata. Un gruppo di soldati e ufficiali ha protestato perché a Bruxelles, in una caserma, si è inaugurata una mostra di pittura surrealista. Chiedono che gli imprudenti pittori siano allontanati, perché la pittura surrealista, dicono i firmatari della protesta, è come il cavallo di Troia: pericolosissimo.

LA LOGICA FRANCESE: l'accademico André Siegfried scrive, nell'*Echo touristique* del 13 settembre: «Più della metà dei francesi partono per le vacanze, ma questo significa anche che più della metà non partono».

IL PIU' PICCOLO violino del mondo è stato costruito da un ferroviere ungherese, il signor Jozsef Gzing: misura quattro centimetri e cinque di lunghezza su due e cinque di larghezza. Il signor Gzing misura invece un metro e ottantanove.

A LONDRA, stanno cercando Raffaello. La Fornarina, invece, è già stata trovata in Francia: e si chiama Françoise Fabian. Sono i protagonisti di un film che si girerà in Italia. «La storia di Raffaello e della Fornarina — ha detto Carmine Gallone, che è il regista — sarà vista in una maniera nuova, rinascimentale».



Diano Marina. Arte sacra sul lungomare.

“COSE VISTE” DI UN PITTORE

DI PIETRO SCARPELLINI

IPITTORI meridionali sono stati assai spesso scrittori vivaci: Morelli, Dalbono, Cammarano, Guardascione, Siviero, tanto per fare qualche esempio hanno scritto con immediatezza. Non avvertiamo in loro lo studiato distacco, lo sforzo, il timore di chi lasciati i pennelli per la penna si sente a disagio: parlano di un quadro, disegnano una situazione, tratteggiano un carattere, ricordano un amico con la stessa, e a volte con maggiore spontaneità di quando dipingono.

Che questa bella tradizione sia tutt'altro che morta lo dice il recente libro di Vincenzo Ciardo (*Quasi un diario*, 175 pp., 17 disegni dell'autore; Mele editore Napoli 1957. L. 1200), pittore pugliese vissuto e formatosi nell'ambiente della «Scuola napoletana». E' vero che essa, come indirizzo coerente di gusto, è finita con gli ultimi artisti dell'Ottocento: ma lo spirito che l'anima è vivo tutt'oggi. Nei paesaggi di Ciardo, pur attraverso una moderna esperienza di colore, soprattutto attraverso l'arte di Bonnard, c'è un eco della Scuola di Posillipo che poi sta all'origine della pittura moderna napoletana; e c'è anche il mondo dei suoi conterranei, di Toma, del primo De Nittis, la loro malinconia soffusa, il loro accento discreto e sommo.

Questo è anche il tono del libro: bozzetti di vita, ritratti di artisti, evocazioni di paesaggi salentini, trattati con gentilezza e con misura. Né il libro cade nell'uniformità. In quel discorrere semplice, quasi dimesso, Ciardo coglie la nota giusta, dà giusto rilievo alle immagini. Nello scrivere questo pittore adopera con parsimonia la tavolozza: pochi tocchi sapienti ed ecco l'atmosfera pesante del paesaggio pugliese ravvivato dall'argento degli ulivi, nell'assoluta Lucugnano la casa ombrosa e accogliente del poeta Comi, la fosca veduta del

lago d'Averno come in un acquarello di Giacinto Gigante. Vi sono poi scene d'insieme dove è protagonista la gente del Sud, scene raccontate con bella larghezza: in questi casi come nella «Storia di pescatori» la calma narrativa di Ciardo si tinge di un'aria lievemente patetica.

Un'altra parte del libro è dedicata come s'è detto, all'arte e agli artisti di Napoli: è forse la più interessante. Ciardo affronta questo tema d'obbligo senza l'intento elogiativo con cui di solito i pittori scrivono delle faccende di casa. Vi va esce da queste pagine la figura di Gemito come il giovane Ciardo lo vide alla «Promotrice» del 1926 in attesa della visita del re. «Per l'occasione aveva indossato una vecchia palandrana color tabacco che lo insaccava goffamente. Peraltro conservava la naturale distinzione da vecchio signore scaduto, quella sua monumentalità veneranda così in contrasto con l'aspetto fisico tutt'altro che imponente che costringevano al rispetto anche chi avesse voluto vedere in lui solo il personaggio bizzarro, fuori del comune. La barba era quella famosa degli autoritratti, arruffata e fluente di un bianco gialliccio, gli occhi verdognoli aveva mobilissimi, accesi da luci conturbanti. In mano reggeva la tuba che ogni tanto posava sul capo per ingannare la noia». Poi il colloquio con il re: «Non afferravo gran che di quel parlare nervoso e concitato, appena mi arrivava all'orecchio qualche frase: «Maistà l'arte è na grande cosa... Vuie avesse a fa' na legge... pecchè e cervella e l'ommo...». Ed ecco finalmente un ritratto (tra i tanti manierati di Gemito), vero.

Con la stessa nitidezza sono disegnati altri personaggi napoletani: Bovio, Di Giacomo, Dalbono, Spinazzola, Angelo Conti: poi artisti, antiquari, critici, amatori sullo sfondo così vario, così imprevedibile delle piazze, delle osterie, delle botteghe di Napoli. Il quadro del-

l'arte napoletana tra le due guerre è folto di fatti e di figure; la polemica tra i tradizionalisti ed i giovani alle Promotrici; il primo apparire del Novecento italiano contrastato acerbamente dai «nostalgici» di Palizzi e Morelli; gli articoli di Ugo Oietti sul *Corriere* e le visite di Vittorio Pica per la sospirata Biennale. E non manca in questa folla il mestierante pittorresco come il «Foggiano».

Nella bottega di questo ritrattista commerciale, Ciardo scopre un vero e proprio interno da «grand-guignol». Appesi alle pareti, appoggiati ai mobili, disposte sui cavalletti si allineavano figure d'ambosessi, di grassi e di magri, militari e borghesi, visti di fronte, di profilo, di tre quarti, alcune con biglietti da visita in mano o la busta delle lettere, pronti ad accogliere il nome e il cognome del futuro titolare del ritratto in bella calligrafia a svolazzi. Tutte eleganti con bei vestiti nuovi, senza una piega che sembravano fatti in serie, però mancanti della testa al posto della quale si vedeva il chiaro ovale della tela pulita. Sentiamo in Ciardo l'uomo del mestiere che conosce per esperienza diretta le difficoltà materiali e morali, i lati umilianti della vita. Peppino Uva, ad esempio, figura di pittore idealista, costretto a dipingere gal-line secondo il cliché del verismo ottocentesco, è ricordato con affettuoso rimpianto.

Né l'umana solidarietà di Ciardo per i colleghi gli impedisce di ragionare assai bene di pittura. Finemente parla dei vedutisti (la «rivoluzione a dorso d'asino» della pittura napoletana) di cui Ciardo riconosce la varia importanza. E' ritratto fedelmente Casciaro, la sua pittura abile e un poco esteriore ma pure, a volte, così felice.

Lo scritto più impegnativo di questo genere rimane tuttavia «Il caso De Nittis». Ciardo non si limita a condannare De Nittis (come ha fatto la critica sulla falsariga di un duro giudizio del Cecioni), perché nella Parigi degli impressionisti diventò un pittore alla moda: rievoca con acutezza il dramma segreto di un artista strappato al suo ambiente e alla sua ispirazione.

Dove si vede infine, come un pittore può riuscire meglio di certi critici di mestiere, nel mettere le cose al loro posto.

PIETRO SCARPELLINI