

L'ARCHITETTO COL CODINO

di BRUNO ZEVI

La cultura architettonica romana dell'ultimo quarto del Settecento è qualificata da una diarchia di poteri: da un lato, l'Accademia di San Luca, roccaforte della protesta classicistica alle "bizzarrie" barocche; dall'altro, l'Accademia di Francia che registra le spinte rivoluzionarie d'oltralpe. Due sovrastrutture ideologiche, mediate dal palladianesimo diffuso dalla colonia degli artisti veneti e dal moto giannista che funge da prudente veicolo dell'illuminismo nell'area cattolica. Uno scenario, nel suo complesso, malinconico, ipotizzato dai pregiudizi neoclassici sia nella rigorosa versione dei conservatori romani che nelle vitalizzanti utopie espressionistiche e puriste dei rinnovatori francesi, da Boullée a Ledoux.

In questo quadro opera Giuseppe Valadier (1762-1839) riflettendo gli alti e bassi della sua età burrascosa, palladiano nel periodo pre-rivoluzionario, illuminista più tardi, neoclassico sempre e specie dopo la restaurazione. La sua personalità artistica, come del resto quella civile, è nobile e dignitosa ma tipicamente trasformista. Contesta con moderazione le posizioni accademiche più oscurantiste, e tuttavia, quando si presenta l'occasione di revisioni profonde, rifiuta lo scatto. Ha un'acuta sensibilità per i compiti moderni: per la razionalità, funzionale e tecnica, e per la dimensione urbanistica, ma è anche il progenitore riconosciuto degli sventratori fascisti che ben colgono le analogie tra il clima dittatoriale e l'ambiente della Curia dopo il crollo napoleonico. La vicenda del Valadier è tessuta dei modi di adeguamento agli eventi esterni e al gusto dei committenti. Nominato architetto "camerale" già nel 1786, monopolizza per quasi un trentennio l'attività romana, collaborando con i francesi, barcamenandosi tra accademia e suggestioni rivoluzionarie; solo alla fine della sua lunga carriera, quando una lacrimosa ondata di spiritualismo neocattolico bandisce le teorie illuministiche, patisce una disfatta nel progetto per la ricostruzione della basilica di San Paolo.

Una figura di tale prestigio ma incerto equilibrio non era atta ad attrarre gli storici, e solo ora essa è oggetto di una compiuta monografia curata, con competenza ed indulgente passione, da Paolo Marconi per le edizioni Officina. La lettura del saggio è cattivante, avviluppata nelle curiosità e negli aneddoti, nel continuo rimando tra fatti architettonici e circostanze politiche, coinvolge nella ricerca dei valori simbolici delle opere fino al punto che occorre scuotersi per non cedere alla letargia che suscitano gli studi analitici su argomenti, malgrado tutto, provinciali. Lo stesso autore, del resto, pur descrivendo fino alla proflissità i vari dosaggi tra citazioni romane e palladiane nei primi lavori del Valadier, o la sintonia tra i "Principi" del Milizia e i moduli del convento di Terracina, ogni tanto sente la necessità di riacquistare una prospettiva a largo raggio, riconoscendo il ristretto ambito della vocazione creativa del maestro; ciò avviene specialmente nel confronto con gli architetti francesi della rivoluzione e dell'impero, astratti fino all'assurdo ma tanto più provocatori.

Le insigni qualità professionali del Valadier sono documentate sin dalle prime prove, la villa Pianciani a Spoleto, il duomo di Urbino, il progetto del palazzo Braschi. La sistemazione di piazza del Popolo viene elaborata a partire dal 1793 ma, in quell'edizione, riecheggia solo in tono fiavole il moto di rinnovamento europeo. Bisogna attendere la collegiata di Monsampietrangeli per riscontrare un'impronta indiretta del "modernismo" francese, cioè un «trapasso dalla forma statica e conclusa in se stessa» ad un «effetto illusionistico di piramidale conferito dal piazzamento del campanile sull'asse della chiesa... Valadier, in un momento favorevole ad ogni vertigine antitradizionalista, accetta ai tempi l'istanza ad immagini "parlanti", ad immagini che s'imprimano di colpo nella fantasia del riguardante, secondo associazioni simboliche semplici, favorite dalla geometria elementare. La sfera, il cubo, la piramide: ecco le matrici geometriche dell'architettura "parlante", nella sua tendenza ad incontrare il pubblico sul piano del dilettante, del non competente, di colui che

chiede un effetto psicologico prima di tutto, e che a quell'effetto è disposto a sacrificare il procedimento "oggettivo" degli antichi».

Con l'impero ed ancor più con la restaurazione, questa vena s'inardisce: San Pantaleo a Roma, la chiesa di Santa Cristina a Cesena, la riedificazione del Teatro Valle attestano il tentativo dignitoso di trovare una mediazione tra quel fuggievole slancio e i ritorni neoclassici a loro volta contestati dal sentimentalismo che rivaluta i prototipi paleocristiani. La stessa sistemazione di piazza del Popolo e delle pendici del Pincio nel suo fortunato splendore costituisce un'eccezione nella serie di proposte urbanistiche magniloquenti e retoriche. Scrive il Marconi: «La continuità di opinioni e di atteggiamenti tra Valadier e la generazione romana attiva negli anni 1830» è indiscutibile e dipende «dalla permanenza di alcuni istituti culturali rimasti quasi immutati nonostante la trasformazione politica, soprattutto il carattere che si potrebbe definire non-produttivo della cultura neoclassica... Non è certo un caso che alcune sistemazioni urbanistiche proposte da Brasini, da Aschieri, dalla Burbera, dagli urbanisti romani ai tempi dei piani del '931 siano straordinariamente analoghe a quanto si poteva concepire più di un secolo prima, e si rifacciano esplicitamente a Piranesi e al Valadier. Questo atteggiamento, più che un ritorno, potrebbe intendersi meglio come una permanenza allo stadio di un secolo prima, implicando così una valutazione della posizione culturale neoclassica romanesca come improduttiva di tendenze capaci di evolversi organicamente».

Il giudizio è durissimo e sembra quasi sconsigliare la simpatia che l'autore dimostra per la figura trattata scavandone le fonti inedite. Ma, in sostanza, è giusto. Valadier ebbe il vezzo caparbio di portare il codino: «in questa abitudine che, ai tempi della dominazione napoleonica, dovette costargli più di un aperto rimprovero» v'è un segno dell'aristocratico provincialismo di un uomo saldamente radicato nell'antico regime, disposto a contribuire ma senza entusiasmo nella direzione rivoluzionaria, ed infine «inadatto a sopravvivere in un mondo contraddittorio e ipocrita come quello succeduto alla restaurazione». Un personaggio ambiguo e fascinoso, senz'ombra di volgarità pur nel disimpegno dal bene e dal male.

der la porta, e senza offender nessuno, a certa facile retorica degli anni '45-'50 (e forse oltre), a quello sfoggio manieroso di violenza, di truculenza persino, cui ricorrevano, nell'ansia di mettersi in regola con i tempi, quanti non potevano dire "lo c'ero"; per escludere insomma le facili adesioni a cose fatte. Qualche perplessità invece potrà suscitare il termine "post quem", proprio per l'impossibilità di stabilire un preciso limite cronologico al sorgere del fascismo, in senso lato, in Europa e quindi alle immediate reazioni d'ogni genere che subito provocò. Ma c'era naturalmente il rischio di risalire troppo indietro nel tempo coinvolgendo così movimenti artistici pur formalmente caratterizzati dall'impegno politico e sociale ma che avrebbero inutilmente aggravato l'antologia, privandola forse d'unità e di chiarezza.

Non si può negare alla mostra, così come è stata concepita, una certa atmosfera unitaria e non solo, naturalmente, per ovvie ragioni di contenuto. Se grandi sono le disparità e i contrasti di origine, di cultura, di temperamento nei vari artisti presenti, pur si coglie, alla fine, il senso del legame ideale che li unisce perché comune, sul piano umano, era la ribellione delle coscienze, la natura della violenza che si era scatenata e dei traumi che aveva provocato, comune il giudizio del futuro. E' la condizione di testimone dell'artista, che riconosce e afferma l'esistenza di ciò che esiste intorno a lui e prevede e presenta ciò che sta per accadere, quella che fornisce il tessuto connettivo a una tanto varia raccolta. E se, sul terreno dello stile, una certa affinità di mezzi espressivi si coglie solo a un livello medio o addirittura nel campo della più esplicita e diretta raffigurazione politica e propagandistica non vi è dubbio che la mostra abbia saputo rievocare con efficacia l'atmosfera di quella profonda crisi delle coscienze che raggiunse in quegli anni il suo apice nel mondo: il senso di una civiltà che assiste come paralizzato ai propri misfatti, quasi vedesse con raccapriccio nascere dal suo seno i simboli rinnovati, bestialmente vitali ed aggressivi, dei più antichi peccati del mondo.

Non pochi dei maggiori protagonisti di quei venticinque anni d'arte occidentale sono presenti: molti, ma non tutti evidentemente. E l'esclusione di veri artisti che non erano certo dall'altra parte della barricata ed esercitavano la loro funzione civile e morale nella storia con un impegno di natura diversa, è giustificata pienamente dall'angolo visuale che la mostra presuppone e che non è certo né inutile né arbitrario. Mi chiedo se non sia il caso di rinverdire, a questo



DEINEKA ALEXANDR. LA DIFESA DI PIETROGRADO, 1928.

Arte e Resistenza in Europa

A BOLOGNA MANGAVA SOLTANTO GUERNICA

di GIULIANO BRIGANTI

BOLOGNA. Dare un conto antologico, e possibilmente non troppo generico o "a soggetto", di quanto hanno creato gli artisti europei che più intensamente parteciparono al clima morale dell'antifascismo, della resistenza e della guerra di liberazione è quanto si sono proposti gli organizzatori della mostra "Arte e Resistenza in Europa" aperta ora a Bologna e che sarà in giugno trasferita a Torino. E' deo dire che essi si sono avvicinati a quello che era il loro assunto, evitando al possibile tutti quei pericoli, quegli errori d'obbligo, quelle troppo generose concessioni che una mostra del genere, per gli interessi eterogenei e ancora scottanti che coinvolge, certamente comporta. Sono raccolte, nelle sale terrene del Museo Civico garbatamente allestite allo scopo, opere di duecentoquarantacinque artisti di diciotto nazioni che abbracciano un periodo che va dal 1920 circa sino al 1945. Giustissimo nel suo rigore, direi anzi provvidenziale, l'ultimo termine: se non altro per chi-

proposito, l'antica definizione di "pittore di storia", che in qualche modo può servire ad individuare un particolare atteggiamento dell'artista nei confronti del mondo e dei suoi avvenimenti: l'attitudine a rappresentare, a dare un significato di fatto, storico appunto, alla figurazione al di là delle sue esteriori apparenze. Picasso è certo l'ultimo dei grandi pittori di storia e "Guernica" con la sua folgorante intuizione di quanto sarebbe accaduto di lì a pochi anni in Europa, con il suo freddo orrore di inutili massacri e folli devastazioni, avrebbe autorevolmente dato l'avvio o addirittura compendiato il tema principale della mostra. Sarebbe stato molto utile rivederla, la grande tela di "Guernica", in questo preciso contesto anche perché, in un certo senso, essa è l'inizio di un modo di partecipare dell'arte alle cose del mondo e può quasi paragonarsi al cartone della "Battaglia di Cascina" per la famelica avidità con cui fu saccheggiata da un'intera generazione di artisti nel l'ansiosa ricerca di un linguaggio adatto ai nuovi tempi e ai nuovi contenuti. Ma per ragioni d'ordine tecnico purtroppo il venerabile archetipo di "Guernica" non è potuto giungere sino a Bologna, e Picasso troneggia al centro della sala francese con un grande dipinto del '47 (unica eccezione fatta ai limiti cronologici di cui si è detto) dedicato "Aux espagnols morts pour la France". Un dipinto soprattutto ironico (ironia sul tema della retorica in questo caso) di quella irrefrenabile ironia picassiana che opera sui più noti simboli figurativi e sulla grammatica stessa della visione, riducendo il tema a semplice pretesto di infiniti e imprevedibili variazioni. Più aderenti quindi allo spirito della mostra le stupende incisioni "Sogno e menzogna di Franco" contemporanee di "Guernica".

Ma oltre Picasso molti artisti europei, e non europei, di primissimo piano sono presenti: Rouault, Chagall, Moore, Sutherland, Ernst, Kokoschka, Otto Dix, Nolde, Klee, Barlach, Ben Shahn, Siqueiros, e tra i nostri, Guttuso, Mafai, Manzù e molti altri ancora. Già questo elenco dovrebbe costituire di per sé un seducente invito. Per quello che è il nostro compito è più che evidente come sia impossibile, in questa sede, dare un resoconto particolareggiato del contributo di ogni artista. E si pensi anche quanto sia difficile, in questo caso, ricorrere a concetti generali perché è proprio al livello di questi artisti maggiori che uno stesso dato di fatto, una stessa obiettiva esistenza come il fascismo o la guerra trovano le risonanze più diverse, gli echi più profondi, rientrano cioè nel gioco più

complesso e aperto delle personalità. Sarà il nuovo mondo che abbeveria in una luce livida delle "Gouaches" di Moore sui rifugi di Londra, la pazienza e l'ostinazione delle sue larve senza volto che attendono di sopravvivere stipate nell'angusta profondità della Terra, caparbiamente attaccate alla vita; sarà l'immaginazione interna, fantastica di Max Ernst con quella sua apparenza nebulosa di una sorta di Locoonte plasmato dal vuoto, ma carico della sua inconsistenza di spettrale e cieca bestialità, sarà la nota patetica e dolorosa di Chagall, sarà l'amore timido e sommessimo di Ben Shahn o la violenza dichiarata e programmatica di Guttuso. Contrasti che non mancheranno di impegnare l'attenzione del visitatore ma che richiamando antitesi più profonde e difficili non possono certo sbrigarci con le solite generiche caratterizzazioni e costringono quindi a rimandare il discorso. Vorrei soltanto, dopo aver accennato al fatto che qualche sorpresa potranno serbarci personalità minori come per esempio Käthe Kollwitz con i suoi disegni dove sembra rivivere la luce di una umile chiarezza millietiana, indicare al visitatore due quadri che possono ritenersi la rivelazione della mostra: "La difesa di Pietrogrado" dipinta nel 1928 dal russo Aleksandr Deineka e i "Sette peccati capitali" di Otto Dix, del 1933. Due quadri profondamente diversi, perché ispirati da sentimenti diversi, insidiati, se si vuole, da altrettanto diverse e pericolose lusinghe, ma certamente due "veri" quadri sui quali ognuno di noi potrà a lungo meditare.

solita anche la linea della saliera a forma ottagonale che simula una fontana. Sotheby ha venduto anche una serie di pezzi provenienti dal Birmingham and Midland Institute, ventuno smalti raccolti da Sir Francis Scott fra il 1824 e il 1863. Scott, allievo di John Ruskin, nel 1860 divenne presidente dell'associazione inglese. Ecco perché alla sua morte, avvenuta tre anni dopo, la piccola collezione passò alla società fondata «per la diffusione e il progresso delle Scienze, Letteratura e Arte fra tutte le classi degli abitanti di Birmingham e della contea del Midland». A tale raccolta apparteneva la piccola tavola, circa del 1160, che rappresenta la Pentecoste, venduta per 35.000 sterline (pari a 61.250.000 lire). Questo smalto probabilmente faceva parte d'una pala d'altare conservata nel castello polacco di Goluchow.

Nel 1935, delle preziose vetrate dipinte del Tre e Quattrocento che abbellivano la chiesa di San Leonardo a Lavanthal in Austria, venivano vendute dalla parrocchia per poter coprire le spese d'un nuovo campanile (alcune di esse, cinque o sei anni prima, erano state cedute a un collezionista di Richmond in Virginia). Diviso in sei lotti il resto delle vetrate è appeso alla galleria inglese per essere messo all'incanto. Molto ammirata la serie di sei pannelli raffiguranti i santi Nicola, Martino, Agostino, Ambrogio, Lorenzo e Gregorio che ha raggiunto 17.500 sterline (pari a 30 milioni e mezzo di lire).

UN'ASTA PER IL CAMPANILE

di TITANIA

UNA saliera di Saint-Porchaire, considerata una delle più belle e importanti maioliche del mondo, è stata venduta a fine mese da Sotheby a Londra. La grande vendita s'è svolta nel corso di un'asta che, oltre alla rara saliera (rara soprattutto perché si conoscono solo 64 esemplari provenienti dalla fabbrica di Saint-Porchaire), comprendeva un insieme d'opere d'arte come icone, sculture in legno, piccoli forzieri smaltati, crocefissi di peltro, bassorilievi d'avorio, gioielli, monete, vetrate, mattonelle decorate da smalti per lo più del Tre, Quattro e Cinquecento.

La saliera, il pezzo più atteso della raccolta, proveniva dalla collezione di Madame Ancel. Indubbia la sua autenticità, giacché la decorazione delle maioliche di Saint-Porchaire era eseguita con una tecnica inconfondibile: il colore non era dipinto ma stampato sul metallo che formava degli intarsi di varie tonalità. In-

Una splendida icona bizantina a mosaico eseguita a Costantinopoli nel '300, raffigurante la Vergine col Bambino, è stata acquistata da un collezionista privato per 34.000 sterline (pari a circa 60 milioni di lire).

STAMPE E DISEGNI

La mostra di stampe e disegni antichi che l'antiquario Vallerini di Pisa ha allestito nella "Sala delle Stagioni" del palazzo della Gherardesca s'è conclusa, dopo un mese, con una grande vendita all'asta. Per i collezionisti italiani l'asta di Vallerini non è stato solo un avvenimento artistico locale. Per molti bibliofili e appassionati della stampa la vendita pisana ha rappresentato non tanto una scoperta quanto una sorpresa. Se è vero infatti che il mercato dell'incisione antica e moderna è oggi molto attivo, bisogna riconoscere che l'interesse degli italiani per l'arte grafica è sentita di riflesso. Il successo che hanno riportato la mostra e l'asta di Vallerini, tuttavia, è la prova di un nuovo indirizzo del gusto. E' una ripresa questa che i bibliofili prevedevano da tempo. Prima della guerra le capitali della stampa si limitavano a Parigi, Londra, Amsterdam. Oggi paesi come la Svizzera, la Germania e gli Stati Uniti sono il centro del mercato grafico e le loro manifestazioni possono dare la misura del valore commerciale di questa attività.

Solo in società raffinate il pubblico arriva ad apprezzare opere d'arte che non hanno l'attrattiva dell'impatto dei colori. Era inevitabile però che il segno finisce col trovare persone capaci di gustarlo anche in Italia. Non bisogna dimenticare che nel Sei, Settecento e anche nel secolo scorso, ha avuto un grande sviluppo anche nel nostro paese. Abbiamo avuto il disegno che crea mondi fantastici (Piranesi) e il disegno che a un osservatore superficiale sembra avere scopi utilitari. Solo un pubblico molto scaltro può capire, per esempio, il lavoro della paziente opera del Bodoni. Una nuova serie di caratteri può avere una grande influenza sul gusto del paese. Certe caratteristiche dell'arredamento anglosassone, un certo amore per l'ordine e il senso dello spazio che esso richiede non si capiscono senza conoscere l'arte della stampa inglese. In una casa londinese, le cui stanze sono arredate con una sobrietà che non concede niente al superfluo, è ovvio immaginare che vi abitino persone che la mattina leggono il "Times". Lo stesso miglioramento della casa italiana non è stato accompagnato da un miglioramento dei giornali nel loro aspetto grafico?

Le 1503 stampe esposte da Vallerini provenivano dalla raccolta d'un amatore toscano. Un primo gruppo, composto per lo più da serie di piccole stampe, raccolte in albums e sciolte (paesaggi, architetture, scene di grandi battaglie, animali, piante, marine e ritratti) era in vendita dal giorno dell'apertura della mostra. Le altre 446 stampe, le più importanti della collezione, sono andate disperse in tre giorni di vendita. Ma i veri protagonisti dell'asta di Pisa sono stati il Callot, presente con una "Sacra famiglia", il Dürer con la famosa xilografia della serie dell'Apocalisse di San Giovanni, l'arcangelo Michele combatte contro il drago, incisa nel 1511, Rembrandt con una stampa del 1643, "Abramo e Isacco", Rubens con un'incisione sacra, "Gesù cade sotto la croce", Luca di Leyde con "La lattaglia" una delle più belle e importanti incisioni del maestro. Non mancavano altre notevoli opere di Antonio Tempesta, Guido Reni, Stefano della Bella e, per il Sette e Ottocento, Boucher, Chaperon, Daumier oltre a una serie di disegni di il Grechetto, il Volterrano, Salvator Rosa, Giovanni Battista Tempesti e altri.

Da vedere

ROMA. Una mostra con 44 sculture, eseguite fra il 1961 e il 1964, e 10 collage di Henry Moore è stata inaugurata alla galleria MARLBOROUGH (5 maggio-30 maggio).

Quadri e colonne-totem di Achille Perilli datati fra il 1961 e il 1964 sono esposti alla galleria LA TARTARUGA dal 7 maggio.

Alla galleria DEL LEVANTE è esposta una personale del pittore cecoslovacco Frantisek Kupka (5-25 maggio).

Bozzetti per il film "La Bibbia" di Enrico Colom-botto Rosso sono esposti alla galleria IL SEGNO (4-25 maggio).

Alla galleria DON CHISCIOTTE il critico d'arte Virgilio Guzzi espone 50 disegni, datati 1940-65; (18 maggio-1 giugno).

L'Ente Premi Roma ha allestito a palazzo Barberini e per tutto il mese di maggio una grande personale di Franco Gentilini.

E' stata prolungata fino al 30 maggio la mostra di "Op-art" all'OBELISCO.

MILANO. Alla galleria SCHWARZ sono esposte sculture, collage, disegni e rilievi di Hans Arp (8 maggio-4 giugno). Una scelta di poesie di Arp è presentata in forma monografica illustrata da 25 riproduzioni.

Una mostra retrospettiva di Friedrich Vordemberge-Gildewart comprendente 31 opere dell'artista scomparso è alla galleria TONINELLI dal 6 maggio.

Alla galleria DEL LEVANTE dal 20 maggio al 6 giugno una mostra di pittori "nabis" fra cui Bonnard, Vuillard e Gauguin.

Fino al 28 maggio la galleria BARBAROUX presenta 20 tele del pittore jugoslavo Branko Kovacevic.

TORINO. Ennio Moriotti espone alla galleria GISSI 30 tele dipinte dal 1955 ad oggi. La mostra sarà inaugurata il 15 maggio e resterà aperta fino alla fine del mese.

E' in corso una mostra grafica di James Ensor alla galleria d'ARTE CONTEMPORANEA. (6 maggio-1 giugno).

BOLOGNA. La galleria IL CANCELLO espone dal 15 al 27 maggio una personale del pittore torinese Filippo Scropo.



Il progetto di Giuseppe Valadier per l'accesso della piazza vaticana. In alto, la sistemazione di piazza del Popolo nel progetto di Valadier nel 1793.