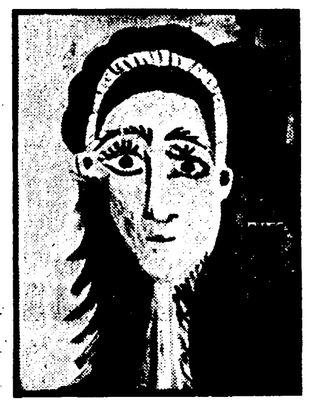
l'Unità / sabato 8 febbraio 1964

arti figurative

Pablo Picasso

Parigi: la grande mostra di Picasso alla galleria Leiris

Tutta la sapienza dell'arte per dipingere la giovinezza del mondo



Picasso: Testa di donna, 1964

Pablo Picasso ha ottantadue anni. Vive apparentemente isolato dalle dispute culturali e dalle polemiche artistiche, a Nôtre Dame de Vie, una località presso Mougins nella regione delle Alpi Marittime, dove già lavorò ai tempi della sua fervida consuetudine con Dora Mar.

Se si pone mente alla sua instancabile operosità, e tanto più in occasione di una mostra personale così nutrita e impegnata come quella che si è aperta a Parigi il 15 gennaio alla Galleria Louise Leiris, è inevitabile affrontare una serie di considerazioni decisive a proposito dell'attualità del suo lavoro.

Queste considerazioni si nutrono d'un riferimento storico che non è senza analogie col momento presente delle generazioni di artisti che coesistono nell'epoca nostra. Si tratta di riproporre al nostro giudizio il rapporto che esistette cinquanta e quarant'anni fa fra i maestri diciamo così sopravvissuti alla grande stagione impressionista e postimpressionista, ma non pertanto resi inoperosi o taciturni dall'età, e i giovani novatori dell'arte moderna.

Mentre Picasso dipingeva nel 1907 Les demoiselles d'Avignon, erano ancora operanti e Renoir e Monet e Bonnard, tanto per fare alcuni nomi. Se si assume la storia dell'arte come un seguito di apporti individuali da giudicare soltanto col metro astorico della «qualità», la istituzione di un tale raffronto si presenta priva di qualsiasi problematica. Ma non appena ci si incammina sulla via di una più complessa verifica della genesi dei linguaggi artistici, sorge inevitabile il problema delle avanguardie e del loro reale valore.

Non v'è dubbio allora che il raffronto fra l'opera di Picasso del 1907 e quella coeva dei grandi maestri appartenenti alla precedente generazione mette in luce non tanto la superiorità qualitativa assoluta di tutta la produzione dell'avanguardia cubista, ma certamente la necessità storica delle scoperte del cubismo ai fini di un ulteriore approfondimento della conoscenza del mondo con i mezzi della pittura e della scultura.

A questo proposito non ci si può non porre una domanda nella sua impietosa interezza: l'attuale produzione di Pablo Picasso in quale rapporto si pone con quelle che si proclamano oggi le moderne avanguardie artistiche? Si tratta degli estenuati splendori di un lungo tramonto in un paesaggio culturale completamente mutato e che soprattutto richiede altre presenze creative e speculative, ovvero no?

E, rovesciando il quesito: le cosiddette poetiche non oggettive e neo-figurative (termine improprio ma che usiamo per comodo di ragionamento), dall'informale al neodadà, dal neocostruttivismo cosiddetto «ghestaltico» alla «pop-art», si pongono nei confronti dell'opera di Picasso allo stesso modo come quella del grande spagnolo si pose nei confronti del tardo Renoir, del tardo Monet, del tardo Bonnard?

Ecco un tema che varrebbe la pena sviluppare da parte di un critica che non voglia limitarsi alla registrazione dei fenomeni creativi. E l'ipotesi di lavoro dovrebbe a mio avviso essere la seguente: la dominante ideologica delle neoavanguardie non porta, forse, l'accento sul momento intimista soggettivistico, quale riflesso d'una generale incapacità a dominare le contraddizioni e gli hic Rhodus his salta del mondo moderno, piuttostoché sul momento critico, realistico, quale riflesso della volontà di dominare e di risolvere quei nodi storici, in una parola, di trasformare il mondo rivelandone nuove dimensioni?

Picasso: Il ratto delle Sabine, 1964

Il pittore e il modello

Nella recente produzione di Picasso ciò che si impone non è tanto la maestria, la ricchezza e diciamo pure la strabiliante giovinezza promanante dal complesso delle 69 opere esposte, quanto il vigore della direzione intellettuale, la presenza consapevole dello stile in funzione dell'espressione, la scelta attiva dei contenuti, insomma l'appello a rifare i conti del rapporto tra poesia e verità, riproducendo come questione di fondo il rapporto fra l'artista e il suo «soggetto» di ricerca e di conoscenza.

Mai come davanti alle opere della grande mostra della Galleria Leiris mi è tornata a mente con tanta pertinenza, in tutta la sua fermezza, non certo conservatrice, la riflessione che Georges Braque ha appuntato in un suo scritto: «Quante volte abbiamo discusso, io e Picasso, della soppressione del soggetto... Ma abbiamo subito concluso che l'indifferenza totale al soggetto ci avrebbe portato assai presto a una forma d'arte incompleta; l'arte astratta non si è arresa a questa verità evidente: che con la loro semplice presenza le cose provocano nell'artista stati di animo nuovi».

Vi è indubbiamente in questa impostazione del problema il limite di non vedere altro rapporto che quello del riflesso immediato della realtà nell'opera d'arte. Ma tale limite è più della poetica di Braque che di quella di Picasso. Picasso non esclude, anzi afferma perentoriamente con tutta la sua ricerca, che il riflesso della realtà deve realizzarsi attraverso molteplici mediazioni, anche occulte e inesplorate. Qui sta la sua grandezza. Poiché tale posizione, che definisce anche il carattere sperimentale di tante sue ricerche, non si è mai trasformata in pregiudizio estetico — come è stato per Mondrian e per Kandinskij — ma, al contrario, è servita di stimolo, nel concreto fare del pittore, per l'arricchimento della maturazione in immagini del riflesso della realtà oggettiva.

Nella mostra di Parigi, e diciamo meglio nel biennio di lavoro che Picasso ci consegna, tutto è centrato su questa problematica. Ritorna infatti con forza quasi ossessiva un tema che già altre volte, e in precisi momenti di crisi del linguaggio e di lotta per non cedere ai cànoni formalistico-astratti, è esistito nella biografia pittorica del maestro: il tema del «Pittore e il suo modello». Non saremo nè schematici nè polemici al punto di affermare che questa scelta tematica si è sempre presentata in Picasso, in modo prevalentemente speculativo. Al contrario, è documentabile il fatto che essa scaturisce essenzialmente dall'esigenza di ritrovare un rapporto di piena, classica armonia di sentimenti e di sensi con il mondo circostante — ivi compreso il carattere ironico e grottesco che assume in Picasso questo tipo di slancio sentimentale. Ma non meno evidente è il fatto che egli ha voluto riproporre in pieno 1963 il dramma, che è il dramma attuale della pittura e della scultura, del vecchio Frenofer balzachiano il quale, come si ricorderà, era talmente ossessionato d'amore per il suo modello (il «soggetto» di cui parla Braque) da essere giunto quasi a distruggerlo e a negarlo per meglio conoscerlo e per meglio esaltarlo.

Il Ratto delle Sabine

Ora Picasso si è inoltrato in questa tematica, cui è dedicata più di metà della mostra, come «in una selva oscura» e ha tentato di portarvi tutta la luce che può derivare non dal sicuro ottimismo d'un mago del segno e del colore ma dal dubbio, dalla volontà di sperimentare anche le vie più impervie della rappresentazione oggettiva, e senza mai distaccarsi, nella elaborazione del tema, dalla compresenza del pittore che dipinge, del modello (la donna) che condiziona la validità del suo fare e del mondo naturale che non è immobile teatro dell'azione ma protagonista mobile e trasformato esso stesso.

A stabilire un collegamento fra questo tipo di ispirazione (che, come si è visto, è, al tempo stesso, il prodotto di una precisa scelta intellettuale, e si vorrebbe dire teorica) e una visione del mondo che non denota alcuna tendenza ad isolare questo o quel momento particolare della esistenza, figura, nella mostra parigina di Picasso, tutto un altro ordine di ricerche e di soggetti: sono i quadri dedicati al tema del «Ratto delle Sabine». Una interpretazione simbolica di questo tema potrebbe invogliare a considerarlo come un proseguimento del primo e quasi come il suo drammatico risvolto. La donna, l'antica donna-fiore di Picasso, sorta negli anni di Antibes sul limo verdeggiante e bucolico lasciato dal diluvio della guerra; la donna, che è al tempo stesso integrazione umana dell'artista e soggetto del suo lavoro e della sua ricerca, è sottoposta a una irrazionale violenza distruttiva. Quale violenza storica rapisce al pittore il suo modello?

Non voglio insistere su questa strada per non smarrirmi oltre il significato testuale delle opere. Ma qualcosa di vero dobbiamo pur saper cogliere da questa interpretazione, e dal significato che, attraverso di essa, viene ad assumere il rapporto fra l'artista moderno e la tradizione intesa come alternativa alla cosiddetta morte dell'arte. Su uno dei fogli del suo più recente lavoro Picasso ha scritto: «La pittura mi fa fare ciò che vuole». Riferita al tema del «Pittore e il suo modello» e al tema del «Ratto delle Sabine» questa affermazione assume tutto il suo valore storico e per nulla vitalistico-estetizzante.

Si tratta di una nuova proposta dell'insopprimibile problema della comunione creativa fra l'artista moderno e il museo inteso come luogo della vita storica delle forme. E' la storia della pittura posta a confronto e interamente rimessa in discussione in rapporto al mondo moderno. Sono in questo caso i nomi di Goya e di Poussin, quelli che vengono a tiro. E non a caso. La classicità poussiniana già intrisa di tempesta romantica, l'ironia goyesca rielaborata come «idioma universale» per fronteggiare e disarmare la violenza dei mostri.

Non mi addentro nell'esame particolare delle 69 opere esposte. Devo segnalare, per dovere di cronaca, come tematicamente estranei ai due grandi ordini di soggetti sopra ricordati, la geologica bellezza e integrità naturale del grande paesaggio (tutta una minuta ma essenziale variazione di azzurri intrisi di nero) e della grande natura-morta col gatto allucinato e l'aragosta rampante come nel più glorioso ed emblematico dei bodegones.

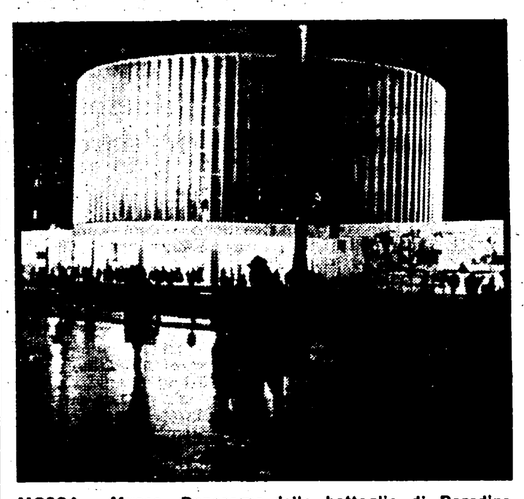
Ma il senso della mia proposta va in altra direzione. Torna all'ipotesi critica indicata all'inizio. E, con sicurezza, giunge alla conclusione che il rapporto fra generazioni di artisti moderni si configura oggi in modo tale da presentare lo scontro fra il vecchio e il nuovo in posizione rovesciata. La produzione ultima di Picasso ci invita ancora una volta a non lasciarci prendere dal facile determinismo cui si ispirano le neoavanguardie e a saper demistificare quel che in esse è il riflesso di un desolante conservatorismo ideologico e poetico.

Antonello Trombadori

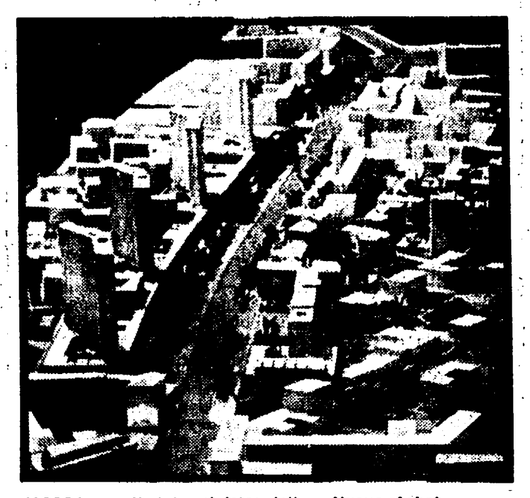
architettura

Esperienza e avvenire della prefabbricazione nell'edilizia sovietica

MOSCA — Case sulla prospettiva del Komsomol



MOSCA — Museo - Panorama della battaglia di Borodino



MOSCA — Il lato sinistro della «Nuova Arbat»

Dalla nostra redazione

MOSCA, *febbraio*

In pochi paesi del mondo la tecnica edilizia del prefabbricato è stata applicata su scala così vasta come nell'Unione Sovietica. Negli ultimi sei anni, qui, sono stati costruiti oltre 12 milioni di appartamenti (il 60% dei quali con materiali prefabbricati) per circa 70 milioni di cittadini, un terzo della popolazione complessiva dell'URSS, qualcosa come le popolazioni dell'Italia e della Jugoslavia prese insieme.

Nella sola Mosca, in quattro anni, 1 milione e 700 mila abitanti hanno avuto un nuovo appartamento. Il successo del piano edilizio varato da Krusciov nel 1957 è stato tale da permettere al Comune di Mosca di demolire migliaia di vecchie case di legno nel cuore stesso della capitale e di cominciare la sistemazione urbanistica e architettonica di alcuni grossi rioni del centro.

Così, dopo la periferia, ormai irriconoscibile rispetto a tre o quattro anni fa — quando il villaggio russo, con le sue casette di legno verde-azzurro, la veranda, col suo stagno e le betulle sembrava inamovibile insegna di un'epoca congelata attorno alla capitale — anche il centro di Mosca sta cambiando. E ai «vecchi» ma ancora modernissimi edifici di Le Corbusier, rimasti isolati nella Mosca degli anni 30 come un proposito dimenticato, viene dato 30 anni dopo un seguito razionale col trionfo del vetro, dell'alluminio e dei materiali prefabbricati.

Case prefabbricate

Ovviamente il ritmo costruttivo di due milioni di appartamenti l'anno per sei anni consecutivi è stato reso possibile grazie al largo impiego dei materiali e delle tecniche del prefabbricato. Su 12 milioni di appartamenti, oltre 7 milioni sono stati costruiti con i sistemi della prefabbricazione, a cominciare da quelli elementari delle case di 4 o 5 piani a pannelli saldati senza carcassa, per finire con le ultime esperienze dei vani precostruiti interamente in fabbrica (infissi per finestre e vetri compresi) e successivamente montati nell'incastellatura della casa.

Sette milioni di appartamenti per 36-40 milioni di abitanti, non sono cosa da poco: architetti, ingegneri, geometri e operai hanno accumulato, costruendoli, un'esperienza senza confronti nel campo della prefabbricazione mentre l'Unione Sovietica si è arricchita di una base tecnica che le permette ora di affrontare con una certa serenità i problemi economici, sociali, urbanistici e architettonici connessi con lo sviluppo della sua politica edilizia.

L'esperienza così acquisita già ora consente di pensare anche agli aspetti meno urgenti del problema edilizio, e quindi di rifinire meglio le case, di utilizzare più liberamente i materiali standard abbandonando la rigida tipizzazione iniziale, di permettere agli architetti di sfruttare le infinite possibilità offerte dalla prefabbricazione.

Era scontato, in partenza, un risultato di monotonia e di uniformità, di rozzezza anche, dei primi lotti di case che avrebbero invaso le periferie delle grandi città. Ma bisognava scegliere tra questa soluzione, la sola possibile anche dal punto di vista economico e l'altra, consistente nel rinviare di 20 o 30 anni la liquidazione della crisi degli alloggi.

I tempi strettissimi, l'inesperienza iniziale, la spoglia semplicità delle case-tipo (pannelli saldati, scale di cemento prefabbricate, cinque piani, servizi igienici e sale da bagno precostruite in fabbrica, eliminazione dell'ascensore) non permettevano, del resto, di nutrire troppe speranze per un qualsiasi risultato estetico. Ma già la soluzione urbanistica di questi nuovi rioni, con lo spazio verde lasciato tra casa e casa, la sistemazione razionale degli edifici adibiti a negozi, cinema e scuole contribuiva a dare loro una dimensione umana che cancellava in parte l'effetto anonimo e uniforme derivante dalla rigida tipizzazione delle case.

In sei anni, su tutto il territorio sovietico, oltre ad edifici costruiti con materiali e tecniche «convenzionali», sono state montate decine di migliaia di case di questo tipo, sempre meno rozze e sempre più confortevoli man mano che la tecnica del prefabbricato e del montaggio facevano progressi. Le periferie delle grandi città hanno cambiato aspetto e Mosca ha inghiottito un numero inverosimile di antichi villaggi sostituendoli con i nuovi «centri satelliti» varianti da 10 fino a 100 mila abitanti.

Contemporaneamente dalla prefabbricazione sperimentale si passava alla creazione di una vera industria del prefabbricato dotata di poderosi impianti a catena per la costruzione di pannelli e pezzi standard semplici e complessi: pannelli per muri esterni con o senza infissi per le finestre, travature, lastre per soffitti, archi, balconi e rampe di scale.

In questo modo si è giunti qui ai secondo tempo dell'edilizia prefabbricata, cioè alla progettazione di edifici di 12, 16 e anche 22 piani, all'abbandono della tipizzazione ristretta delle case di abitazione, all'impiego libero dei materiali standard sfruttati in tutte le loro possibilità costruttive assieme al vetro e all'alluminio. Dalla periferia il prefabbricato è entrato in città. Il primo albergo costruito su queste basi è sorto proprio nella centralissima via Gorki di Mosca e si chiama «Rossia». Altri due alberghi di 16 piani ciascuno, grandi parallelepipedi di vetro verde-azzurro, alluminio e pannelli prefabbricati, sono stati costruiti sulla prospettiva di Leningrado, accanto alla nuova stazione per elicotteri.

Un complesso di case di abitazione luminoso nel suo sviluppo lineare e razionale (edifici a V allargata di 22 piani ciascuno, col vertice orientato verso la strada per allontanare dai rumori del traffico le ali abitate) comprensivo di mille appartamenti, sta per sorgere sul lato sinistro della «Nuova Arbat», una centralissima arteria aperta al traffico appena un mese fa e «scavata» nel cuore di un vecchio quartiere moscovita. Sul lato opposto, oltre a case di abitazione di 12 piani, trovano una funzionale sistemazione edifici d'uso sociale, cineteatri, alberghi, negozi e uffici.

Su tutta la «Nuova Arbat» dominerà il prefabbricato, impiegato ormai come un materiale «nobile» da costruzione, capace di una resa estetica di prim'ordine. Da questo punto di vista, del resto, due gruppi di giovani architetti sovietici avevano già dimostrato praticamente quali risultati si possono ottenere da un libero impiego di materiali prefabbricati costruendo a Mosca il «Palazzo Centrale dei pionieri» e sul Mar Nero il villaggio dei pionieri di Artek. Ed è significativo che proprio in questi giorni i due gruppi siano entrati nella rosa dei candidati per il Premio Lenin '64.

L'architettura sovietica, liberatasi da una pesante eredità che le aveva bloccato ogni via di sviluppo con gravi conseguenze sul piano sociale ed economico, ci appare dunque avviata non solo verso significative conquiste estetiche come sviluppo della cultura architettonica, ma anche verso l'affermazione di un progresso tecnico e costruttivo che lo sperimentalismo occidentale, per quanto avanzato, difficilmente potrebbe eguagliare.

7% del salario

E' vero che uno sforzo del genere, reso possibile dalla creazione di una grande industria del prefabbricato, è forse pensabile, per ora, soltanto in un paese ad economia pianificata e centralizzata. Ma questa ci sembra anche l'unica strada possibile per risolvere nel mondo il problema dell'edilizia di massa, se si vuol dare a tutti un appartamento confortevole con un affitto di minima incidenza sul salario (in Unione Sovietica, l'affitto, comprensivo del riscaldamento per 7-8 mesi l'anno e dell'acqua corrente calda e fredda, è contenuto nel 6-7 per cento del salario). Questo problema ovviamente, non può essere risolto in regime di speculazione delle aree fabbricabili e con processi edilizi quasi artigianali, sui quali è ancora fondata gran parte della tecnica costruttiva della casa di abitazione.

Con questo non pensiamo che l'Unione Sovietica abbia risolto tutti i problemi tecnici e sociali legati all'edilizia. Tuttavia, partita con un enorme ritardo e con una situazione della superficie abitabile per abitante delle più precarie, in sei anni ha raggiunto risultati che, da soli, costituiscono un grosso successo della nuova politica edilizia ed urbanistica.

Certamente, il dato fondamentale di questo successo è per ora quello di avere costruito in così breve tempo 12 milioni di appartamenti. Ma la nascita e lo sviluppo straordinario di una industria e di una tecnica del prefabbricato, oltre a caratterizzare decisamente l'attuale cultura architettonica sovietica, diventeranno, nel futuro, l'elemento principale per un giudizio più approfondito sulla politica edilizia realizzata nell'Unione Sovietica degli anni '60.

Augusto Pancaldi