Espressionisti a Palazzo Strozzi

Nel quadro delle manifestazioni del Maggio Musicale è stata inaugurata in Palazzo Strozzi, a Firenze, una vastissima mostra dell'Espressionismo nelle arti figurative, nella scenografia e nell'architettura. Le opere di pittura, scultura e grafica superano le 500 ed è annunciato un catalogo in due volumi. La scelta delle opere si ferma intorno al 1918 e non prende in considerazione l'espressionismo sociale con i nomi della Kollwitz, di Grosz, Dix e Beckmann. Sono largamente rappresentati gli artisti del «Ponte» e del «Cavaliere azzurro». Una sala con opere di Van Gogh, Gauguin, Munch, Ensor, Hodler, Matisse, Braque, Derain, Rouault ed altri minori introduce alle sale di Kirchner, Heckel, Moderson-Becker, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluf, Müller, Barlach, Klee, Archipenko, Delaunay, Kupka, Feininger, Kandinsky, Macke, Marc, Jawlensky, Campendonk, Schiele, Kokoschka. Nella foto: Emil Nolde, «Famiglia», 1917.

FAZZINI ALLA «NUOVA PESA»

Era bello e fatto il monumento alla Resistenza!

Fazzini: ritratto di Ungaretti

Nel rivedere le numerose sculture (fra esse sono capolavori della plastica italiana contemporanea quali la testa di Ungaretti, il fucilato, Esecuzione di partigiani, Donna che si spoglia, le due varianti della figura ignuda che tende i sensi alle luci e ai suoni del mondo) che, assai opportunamente, la galleria «La Nuova Pesa» (via del Vantaggio, 46) ha scelto nella vastissima produzione dello scultore marchigiano, fra il 1936 e il 1964, per accompagnare la bella mostra di disegni colorati, assai insoliti per uno scultore, sul paesaggio della nativa Grottammare; mi sono tornate in mente alcune polemiche recentissime sulle disgraziate vicende del monumento alla Resistenza che dovrebbe essere alzato in Cuneo. Non vogliamo approfittare di questa nota di cronaca per dire la nostra sul progetto Calò, su quello Mastroianni, sui criteri e sulle vicende gialle del concorso: è cosa che merita un dibattito grande e libero e speriamo che Cuneo democratica e antifascista vorrà promuoverlo.

Ma una cosa va detta, anche in questa occasione, senza rubare molte altre righe al lavoro di Fazzini. Non sappiamo se L'uomo con l'agnello di Picasso sia stato posto sulla piazzetta di Vallauris in seguito a un concorso: ci piace pensare che ci sia stato un sindaco svelto di idee e di movimenti cui fosse cara l'idea del «buon pastore» laico di Picasso messo lì, fra i giuochi dei ragazzi, come un principio. Crediamo che l'ingenua fede in una mitica e onnipotente democrazia delle giurie abbia giuocato il brutto scherzo che tutti sanno agli amministratori di Cuneo i quali, oggi, si trovano a rigirarsi fra le mani bizantini giuochi di parole sulla morte dell'arte. E non parliamo dei giuochi di parole sulla morte dell'arte pubblica e dei monumenti!

Ma nell'ingenuità — va detto onestamente — cova una qualche ignoranza delle opere monumentali, e dei loro autori, che sono state eseguite in anni e anni, anche molto recenti: avevano il dovere di sapere e d'informarsi, se volevano fare del monumento di Cuneo una grande affermazione dell'arte moderna, avevano il dovere particolare di sapere quali e quante opere già esistessero in Europa e in Italia. Così, fra l'altro, avrebbero potuto scoprire che in uno studio romano, quello dello scultore Pericle Fazzini, esisteva un convincente monumento alla Resistenza già bello e fatto, e tante e tante piccole e grandi idee plastiche sul tema.

Ecco, questo Fucilato, che nessuno sembra volere ma che sarà una scultura famosa, i nostri amministratori avevano proprio il dovere di sapere che esistesse. E anche qualche altra scultura e qualche altro autore: dopo un inventario del genere, anche un concorso avrebbe avuto un significato invece di quello tristissimo che ha preso.

E torniamo ai disegni di Grottammare che sono stati riuniti in un pregevole album di facsimili, con un testo di Paolo Volponi edito in collaborazione da «Il saggiatore» e dalla «Nuova Pesa».

Sono disegni di una sconcertante originalità, di un naturalismo primitivo senza riferimento di pensieri a possibili sculture. Sono eseguiti con inchiostri colorati con preferenza, ci sembra, per quelli delle flomaster, secondo una tecnica rapida e immediata, in una trascrizione «abbreviata» e sintetica degli oggetti, dello spazio e della luce: proprio come se lo scultore avesse dato corpo e colore a quello spazio di natura che le sue più recenti figure ignude suggeriscono con lo splendore sensuale, con il loro felice protendersi nella luce e nello spazio (un po' con l'eros sinuoso delle sculture indiane del Kama Kala e un po' con la trionfante libertà «greca» delle bagnanti di Renoir). I disegni sono costruiti con una grafia sensibilissima e le masse di colore nascono dall'infittirsi dei segni.

La visione delle piante, delle pietre, dell'acqua e della terra, è estremamente ravvicinata e, in questo «primo piano», lo scultore si rimpiccolisce mentre il filo di erba e il ciottolo si fanno suggestivamente grandi. Anche Morlotti si serve di questa visione ravvicinata, vera e propria immersione da insetto nella terra e nelle piante.

La visione ravvicinata, la immersione di Fazzini hanno però qualcosa che le avvicina a ricerche parallele del nostro Guidi e al calcolato ingigantimento ottico della natura che opera l'inglese Sutherland nei suoi fogli fitti di vegetali e insetti.

E Fazzini ci mette qualcosa di tipicamente suo: come un rammarico del poeta per non poter fondere il filo d'erba, il raggio di luce nel suo svariare, la trasparenza dell'acqua su un ciottolo. E' un singolare rammarico che Fazzini si porta dietro dai tempi della Tempesta, forse emulando nei suoi pensieri la materia e il colore di lontani ma indimenticabili quadri di Fausto Pirandello. Se provate a fissare, nei grandi nudi recenti, quella meraviglia di vuoti e di pieni — ricordate Neruda che scrive «Corpo di donna, cosce bianche, bianche colline»? — che trova il suo centro dinamico fra il seno e il bacino, voi potrete capire che senso abbia quel rammarico per il filo d'erba, la nuvola, l'acqua, il vento e il sole.

Dario Micacchi

SAURO PASQUINI

Di Sauro Pasquini, un artista toscano morto prematuramente nel maggio 1949, all'età di trentuno anno, è stata curata, nel 1952, un'ampia retrospettiva dal Ragghianti alla «Strozzina» di Firenze. In questi giorni, la galleria «La Cassapanca» (Babuino, 107a) presenta alcuni pochi, sceltissimi fogli dei più che cento grandi disegni lasciati dal giovanissimo Sauro ed eseguiti fra il 1933 e i giorni della morte. Sauro Pasquini avrebbe oggi 45 anni. Oggi, egli sarebbe un pittore il cui nome apparterrebbe alle esperienze plastiche della nuova generazione italiana; forse a Roma, forse a Milano, egli avrebbe trovato il terreno culturale per l'espansione e la maturazione del suo talento, per le vere battaglie dell'arte e delle idee, e non per le tristi battaglie della provincia toscana, di quella Lucca che egli amò ma che lo chiuse alle esperienze.

Quanti sono i giovani artisti toscani, quelli migrati dal litorale in ispecie, che oggi alimentano, un po' in ogni dove, la vita dell'arte nostra? Pensate a Ferroni, Vaglieri, Farulli, Trafeli, Tredici Banchieri, Luporini, Martinelli, Bussotti, Giuseppe e Carlo Giannini. Una vera e propria generazione artistica dopo quella di Lorenzo Viani, Mario Marcucci e Renato Santini. E c'era stato il Fattori ringhioso ma che vedeva giusto negli anni della vecchiaia, e Modigliani, e Nannini, Magri, Carlini, Alberto Martini.

Forse, il giovane Sauro — aveva visto la guerra e con le sue monumentali teste di negri (i soldati americani di Tombolo) si era avvicinato a una qualche singolare scoperta plastica del tipo della figura del soldato negro delineata da Rossellini in *Paisà* — avrebbe avuto buone occasioni per far correre in un alveo sociale la sua ansia e per farsi, da rivoltoso, rivoluzionario. In questa piccola mostra romana è offerto un profilo stimolante degli interessi plastici di Sauro esemplificati da alcune delle sue figure cariche di energia malinconica: miserabili, filosofi, fanciulli, folli, briganti, negri, uomini senza volto (come quelli di Modigliani erano senza occhi), moribondi, giuocatori di pallone, figure-simboli della patria democratica e popolana (Garibaldi e Mazzini).

L'espressionismo dinamico che fa vivere questi disegni è in parte la naturale manifestazione grafica di un temperamento sentimentale rivoltoso e angosciato mal soddisfatto del proprio ambiente e dei risultati plastici, e in parte è la forma poetica di una consapevole ricerca di linguaggio. Il segno forte ma che cerca l'ombra, o con un dinamismo solenne o con una staticità psicologica allucinata, ha consanguineità col segno di Viani, di Rosai, con qualche pensiero vitale e disperato di Gino Rossi, con qualche elemento visionario liberty di Alberto Martini.

Ci sono anche dei disegni, come quelli dei calciatori, dove tutta l'architettura dei segni e il loro articolarsi «gestualmente» in masse delineate drammaticamente rappresenta figure umane in moto: qui il riferimento a Boccioni è preciso, al Boccioni di *Sintesi del dinamismo umano*, *Muscoli in velocità*, *Forme uniche della continuità nello spazio*. In questi pensieri boccioniani solitari dell'isolato giovane Sauro — pensieri che sostengono bene il suo ossessivo realismo psicologico — forse era il germe di una esperienza plastica realista di avanguardia.

da. mi.

arti figurative

Una splendida mostra di 270 opere alla Galleria Civica fa rivivere la calma passione per la vita che fu del Maestro e il suo «cervello funzionante» nel mezzo delle battaglie per l'arte moderna

Felice Casorati

L'omaggio di Torino a FELICE CASORATI

A un anno di distanza dalla sua scomparsa, la città di Torino ha voluto rendere omaggio a Felice Casorati, allestendo una sua grande mostra retrospettiva presso la nuova Galleria Civica, una mostra di 270 opere che illustrano in modo esauriente, a partire dal 1907, l'intero arco della sua attività creativa. Nell'impostazione generale la mostra ricorda quella ordinata 6 anni fa a Ivrea sotto il patrocinio del Centro Culturale Olivetti. Ma la cosa è naturale poichè entrambe, tanto quella di Ivrea che l'attuale di Torino, risultano curate da Luigi Carluccio che, ci consta, sta anche preparando una importante monografia sul Maestro.

I vantaggi dell'esposizione torinese sono da vedersi nella maggiore ricchezza delle opere raccolte, che permette di osservare nello svolgimento dell'arte casoratiana tutta una serie di sfumature, di sottili sondaggi in varie direzioni, di passaggi, di mutamenti, altrimenti difficilmente ricostruibili dato il carattere cauto, misurato, alieno da brusche impennate tipico di Casorati e del suo lavoro.

Direi anzi che il pregio della mostra torinese è proprio questo di farci vedere come, all'interno di una controllatissima purezza formale, circolassero poi umori, impulsi, sentimenti assai più vivi di quanto si è soliti pensare quando ci si riferisce a Casorati. Non è vero che egli ripetesse uno schema figurativo frigidamente, iteratamente, senza mai rinnovare in esso la sua emozione o la sua sensibilità. Certo, nella produzione di Casorati, non ci sono mai terremoti o sconvolgimenti, e sarebbe assurdo pretenderlo, ma chi riesce a guardare questi quadri e questi disegni con sufficiente calma e respiro vi scopre tremori, malinconie, inquietudini e struggimenti, che lo stile casoratiano, per quanto sempre nitido e fermo, registra, modificandosi, assumendo via via accenti diversi. Ed è questo a mio avviso, il fatto che spiega il fascino costante dell'opera di Casorati, il perchè la sua «monotonia» non sia monotona, la ragione per cui lo splendore dei suoi colori diamantini non è mai freddo, ma piuttosto acuto, pungente, suggestivo e prezioso, di volta in volta differente.

Casorati stesso era conscio delle obiezioni o delle critiche di astrazione e di cerebralismo che taluni muovevano alla sua arte. A queste obiezioni un giorno ha anche risposto: «Cerebrale? Ma io sono felice di avere un cervello funzionante. Cerebrale è tutta l'arte occidentale e specialmente l'arte, la grande arte italiana, la cui straordinaria umanità è nata dalla misteriosa unione di forze contrarie: l'una che i materialisti chiamano scientifica, la altra che gli spiritualì chiamano divina. Dove si può stabilire i confini tra il cervello e il sentimento veramente vissuto?».

Quella che è chiamata la coerenza di Casorati si concentra proprio sulla volontà di far vivere insieme, senza discapito reciproco, intelligenza e sentimento. Questa specie di coscienza poetica e stilistica egli la maturò con estrema chiarezza sin dal 1920, allorché, alla Biennale di Venezia, potè vedere la pittura di Cézanne. Qualche anno più tardi, ricordando quell'incontro col Maestro di Aix, dichiarava: «L'emozione che ne provai fu enorme e non fu un'emozione di sbalordimento o di stupore, che anzi mi sentii preso da quel senso di calma, di fermezza, di equilibrio, che solo le opere dei grandi possono dare. Equilibrio! Compresi che nella sua pittura trovava il giusto equilibrio il problema posto e sviluppato in un senso dall'impressionismo ed il grande problema opposto risolto da tutta la tradizione; compresi la aberrazione di certa critica che non si stancava di insistere sui difetti di Cézanne: capii proprio, che specialmente in quei difetti era il germe della sua grandezza. Compresi che Cézanne era il pittore della rinuncia e che la rinuncia era la forza della pittura moderna. Non cambiai modo di dipingere, ero troppo incosciamente orgoglioso per tentare un cambiamento di rotta che non avrei potuto fare in alcun modo. Credetti allora di approfittare della grande lezione di Cézanne proprio irrigidendomi sulle mie posizioni e cercando solo in profondità».

Felice Casorati: l'uomo delle botti

Cézanne insomma lo aiutò soprattutto a prendere coscienza del problema e lo rafforzò in un proposito che già in lui aveva raggiunto una sua consistenza. Le influenze stilistiche, formali, che sin dall'inizio della sua attività avevano determinato il linguaggio figurativo di Casorati erano invece altre, partivano da Klimt, da un certo gusto floreale, così penetrante e crudele nelle sue *Signorine* del '12, per svilupparsi liberamente nella vicinanza degli amici di Ca' Pesaro (di Gino Rossi in particolare), nell'ambito di certe illuminazioni derivate dalla pittura metafisica e delle indicazioni scaturite dai «Valori plastici».

Il primo scatto decisivo nell'affermazione di una propria originalità espressiva avviene per lui nel '14: nelle *Uova sul tappeto* e nelle *Marionette* c'è già con inconfondibile evidenza tutta la personalità artistica di Casorati, che nel '19, con una serie indimenticabile di tele, le *Scodelle*, *Interno*, *Mattino*, *Una donna*, *L'uomo delle botti*, e quindi *Uova sul cassettone* del '20, tocca sicurezza di sintesi e quella silenziosa intensità espressiva che costituiranno poi il segno più alto delle sue opere migliori. A proposito di questi quadri, nel catalogo della mostra di Ivrea, Carluccio ha giustamente scritto: «In essi si può anche leggere il principio di una denuncia: una traccia della Torino operaia, della sua periferia industriale, dei problemi della condizione umana in quella realtà povera».

Questi quadri sono stati dipinti all'epoca dell'amicizia con Piero Gobetti, che nel '23 scriveva la prima monografia su Casorati. Sono quadri in cui si vedono squallidi ambienti abitati da tristi creature e nature morte con scodelle vuote su grandi tavoli deserti.

Da questo momento in avanti l'arte di Casorati si svolge ininterrottamente, con un ritmo continuato, passando attraverso l'esperienza di lucidissimi ritratti, stupefatte composizioni di nudi femminili, paesaggi e, ancora, magiche nature morte. In ogni opera, la cultura, le ricerche, le intuizioni, le esperienze di Casorati rifluiscono limpidamente, proponendo, sempre con la concisione che gli è propria, soluzioni diverse, a cui non sono estranee neppure le influenze formali più recenti.

Tra gli artisti italiani del primo '900 Casorati appare senza dubbio come un Maestro esemplare. La sua arte è ben definita nel tempo storico in cui è cresciuta e si è affermata, ma al tempo stesso l'istanza intellettuale che in essa è racchiusa, un'istanza che non si è mai offuscata, sicura delle sue ragioni, è qualcosa che, oggi, guardando i quadri di Torino, sembra riacquistare una nuova virtù di persuasione. E forse è questo il messaggio più profondo che Casorati, dalle pareti della Galleria Civica, ci comunica con le sue immagini.

Mario De Micheli

mostre *MILANO*

Dix, Picabia, Schwitters e Rossi

In questi giorni sono aperte a Milano alcune mostre di particolare importanza. La galleria del Levante, in via Sant'Andrea 23, presenta un folto gruppo di opere di Otto Dix: quadri, acquarelli, tempere, disegni, acqueforti e litografie. Senza contare le incisioni e le lito, si tratta di un gruppo di oltre sessanta pezzi, alcuni dei quali di un'eccezionale forza espressiva. Dopo la esposizione alla galleria romana del Fante di Spade (in questi giorni trasferita alla «Mutina» di Modena), di cui la nostra pagina si è esaurientemente occupata, è questa senza dubbio la più ricca mostra che del grande espressionista tedesco sia stata organizzata in Italia. Le opere esposte abbracciano un periodo che va dal 1915 al 1960, offrendo in tal modo, sia pure in sintesi, una visione completa di questa arte polemica, spietata, urtante, in cui la denuncia degli orrori della guerra si accompagna ad una indagine implacabile e profonda della condizione dell'uomo in un'epoca di disastri, senza rinunciare per altro ad una partecipazione attiva in favore di una rivincita umana.

Alla galleria Schwarz, in via Gesù 17, si può vedere invece una mostra riassuntiva di Francis Picabia, uno di quegli artisti che, anche all'interno della più dirompente avanguardia del primo '900, è stato un irregolare, uno sperimentatore che non si è mai legato definitivamente a nessun gruppo, benchè sia evidente in lui soprattutto la sua inclinazione dadaista e surrealista. Le opere esposte rivestono un valore storico, in quanto appartengono agli anni più dinamici e inquieti delle avanguardie. Sono opere infatti che si collocano tra il 1911 e il 1922.

Artista disuguale, discontinuo, contraddittorio, Picabia rivela tuttavia un'estrosità stimolante, una straordinaria capacità di intuire e di anticipare forme e soluzioni. Da questo punto di vista egli riserva, a chi ancora non lo conosce bene, più di una sorpresa: i suoi disegni e i suoi quadri meccanici, dove la macchina, l'ingranaggio, tutto ciò insomma che è strumento tecnico, diventano soggetto fondamentale, fanno apparire largamente scaduti i più recenti e frigidi esercizi dei cosiddetti gestaltici. Il fatto è che in Picabia agisce, sia pure per assurdo, una energia lirica che non è certo reperibile nell'ultimo sperimentalismo, il quale tira più ad una ripresa del mito positivistico che ad una immagine poetica dell'età della tecnica.

Le stesse osservazioni ci suggerisce la grande mostra di Schwitters presso la Galleria Toninelli, in via Sant'Andrea 8. Un'altra esauriente antologia è presentata, a Roma, dalla Marlborough. Le opere esposte a Milano — 110 fra disegni, collages, rilievi costruttivisti, sculture — si collocano tra il 1910 e il 1947. Schwitters è stato un dadaista meno rivoltoso degli altri. In fondo egli ha sempre creduto all'arte anche quando gli altri dadaisti mostravano di esecrarla e tendevano con tutte le loro forze a farne soltanto uno strumento di provocazione e di scandalo. Si potrebbe dire che è stato in qualche modo un «dadaista d'ordine».

Certo, anch'egli ha adoperato per le sue opere il materiale più eterogeneo, dai biglietti del tram agli stracci (la «pittura d'immondizie», come si chiamava allora), ma tale materiale lo ha sempre disposto secondo uno schema che tutto sommato ha continuato ad essere quello del cubismo o addirittura quello di Mondrian. Ne risulta così un dadaismo nitido, preciso, scrupoloso, che poi è la negazione del dadaismo, ma in compenso è qualcosa di più consistente e definito.

Mi si dice che parecchi collezionisti vedendo le opere di Schwitters siano rimasti stupiti. «Ma come — hanno detto — noi credevamo che lo sperimentalismo di oggi fosse una novità, e invece vediamo che Schwitters ha fatto già tutte queste cose, e anche meglio, quaranta anni fa».

A parte la sorpresa, non c'è dubbio che l'osservazione è calzante. Tante ricerche attuali della neo-avanguardia, infatti, rimangono sul piano della mera ripetizione di forme già acquisite, di esperimenti già fatti, anzichè sviluppare creativamente lo spirito migliore dell'avanguardia stessa. Ecco dunque l'utilità di mostre come quelle di Picabia e di Schwitters: sono mostre che fanno toccare con mano il limite e la stanchezza di tante «proposte» attuali e quindi possono aiutare, per reazione, ad uscire da tanti luoghi comuni rispolverati dalle più recenti poetiche e pseudo-poetiche.

Accanto a queste mostre, una speciale segnalazione merita quella postuma di Gino Rossi allestita dalla galleria Gian Ferrari, in via Gesù 19. Di questo grande pittore veneziano, morto nel 1947, ma ormai inerte e preda della follia fin dal 1926, sono esposti 24 dipinti, tra cui alcuni capolavori. L'impegno formale di Rossi, che aveva intensamente vissuto la lezione di Van Gogh e di Gauguin in Francia, si fonde ad una ispirazione vivissima, fresca ed energica, che lo porta a dipingere la gente della sua terra e il paesaggio veneto con evidente partecipazione. Da notare è anche il modo con cui Gino Rossi ha ripreso la lezione cubista: nella «Testa di donna» del '20 è già racchiusa buona parte di quell'esperienza picassiana che poi la pittura italiana fece molti anni più tardi, tra il '45 e il '50 (ad esempio Morlotti e Birolli).

m. d. m.

architettura

Convegno a Milano

Il verde per le città

Ogni abitante di Stoccolma dispone di un polmone verde di 100 mq. contro i 2-3 a Roma e Milano

Il verde per la città è uno tra i temi discussi e più attuali per il nostro paese in questi ultimi tempi. La pubblicazione di un volume dedicato ad una trattazione tecnico-urbanistica di questi problemi a cura dell'ing. Mario Ghio e dell'arch. Vittoria Calzolari («Verde per la città», De Luca editore, Roma, 1961) può essere considerata l'inizio di un ampio dibattito oggi condotto tra gli amministratori più responsabili degli Enti locali, gli urbanisti, i sociologhi.

Non a caso questo dibattito è stato condotto parallelamente alle ricerche di soluzioni urbanistiche organiche per le aree metropolitane italiane in sviluppo; «la libera iniziativa», infatti, ha caratterizzato, per le grandi e le piccole città italiane direttamente interessate ai fenomeni dell'inurbamento nell'ultimo decennio, uno sviluppo caotico, senza controllo, all'interno del quale — rimanendo valida la sola legge della speculazione — non potevano ovviamente trovarsi argomenti e spazi da destinare ai «servizi» di una città moderna. Ed è proprio su questo tema che il dibattito oggi tende a precisarsi: si tratta cioè di definire cosa debba essere inteso correttamente per «servizio» in una città moderna nel nostro paese e come questo debba essere verificato inoltre per un probabile futuro delle città stesse.

L'urbanistica moderna aveva proposto un primo approccio di calcolo. Il metodo, conosciuto come «ricerca degli standards», tendeva a valutare le esigenze indispensabili, in termini di servizi sociali, per comunità umane che partendo dal nucleo più limitato (un asilo ogni nucleo, una scuola elementare ogni quattro nuclei ecc.) formulasse in sede teorica una soluzione definitiva sia pure nella visione di un arbitrario e schematitco frazionamento della città contemporanea.

Questa prima fase di elaborazione della cultura urbanistica portò alle prime considerazioni drammatiche e allarmanti. La somma delle aree necessarie per coprire il fabbisogno dei «servizi sociali» identificati in questo primo approccio (centri scolastici ai vari livelli, attrezzature sportive, piccoli giardini e parchi, ecc.) risultava un dato sbalorditivo, in particolare se riferito alla totale carenza di previsioni dei primi e timidi tentativi di pianificazione urbanistica italiana. Mentre per molti paesi stranieri gli standards globali di verde pubblico attrezzato per abitante hanno valori che variano dai 100 mq. di Stoccolma agli 80 di Londra, o ai 50 delle città tedesche, per le grandi città italiane (rastrellando per il computo ogni decimetro quadrato di verde alberato degli spartitraffico dei grandi viali) lo stato attuale non supera i 2-3 metri quadrati per abitante.

Investimenti pubblici

Merito del diffuso lavoro di Ghio e Calzolari l'avere posto in esatti termini dimensionali il problema (una prima ipotesi di standards da attuarsi in Italia di 25 mq. per abitante), ma ancora di più l'avere sottolineato con chiarezza che a questa fase di previsione urbanistica deve immediatamente corrispondere, con altrettanta chiarezza e tempestività, un programma a lunga scadenza di investimenti pubblici per la realizzazione completa degli standards proposti.

Mentre in alcune città si stanno conducendo i primi studi in questo senso, appare interessante analizzare quanto viene proposto di nuovo e di originale nell'ambito dell'area metropolitana milanese.

Anzitutto il concetto di standard minimo quantitativo necessita oggi di indispensabili approfondimenti concettuali. La ricerca deve basarsi, in primo luogo, sulle grandi città italiane, ma anche sui piccoli centri, che hanno ben diverse caratteristiche, e deve estendersi ad esempio a tutte quelle zone di interesse turistico per le quali lo standard è un concetto da riferirsi ad una funzione economico-sociale e dinamica di un territorio. La stessa ricerca degli standards per le grandi aree metropolitane non può essere una ricerca settoriale, ma deve avvenire all'interno della pianificazione urbanistica della area interessata, con tutte quelle implicazioni che appaiono ovvie: la carenza della legge comunale e provinciale, la urgente necessità dell'ordinamento regionale, la prioritaria e indifferibile approvazione di una nuova legge urbanistica.

Mentre sotto l'egida dell'amministrazione comunale di Milano, dell'amministrazione provinciale di Milano, della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, una «équipe» di urbanisti proporrà il 22, 23 p. v. all'attenzione dei milanesi e degli studiosi di questi argomenti una rilevazione sistematica del verde ancora oggi esistente nella regione lombarda e alcune ipotesi relative sia alla conservazione che alla espansione dello stesso, all'interno del Piano Intercomunale Milanese (che raggruppa volontariamente oltre 100 amministrazioni comunali) questi temi hanno raggiunto, a nostro modo di vedere, posizioni assai avanzate. Nel luglio del 1963 i comuni di Assago, Buccinasco, Corsico, Peschiera Borromeo, S. Donato Milanese e S. Giuliano Milanese, un gruppo di piccoli comuni del sud milanese, presentavano alla giunta esecutiva e al comitato tecnico del Piano Intercomunale Milanese una «proposta per dotare l'area metropolitana di infrastrutture relative alle attività culturali, ricreative, di svago e di sport di massa nel quadro dell'organizzazione del territorio».

Concretamente la proposta si basava sul vincolo urbanistico imposto dalle sei amministrazioni comunali a «verde pubblico attrezzato» per oltre la metà del loro territorio, e cioè per 40 000.000 di mq. di terreno (può servire come dato di riferimento l'estensione complessiva delle aree ogni non edificate o non destinate a edificazioni all'interno dell'ampio territorio comunale di Milano, estensione che assomma a 26 milioni di metri quadrati).

La decisione delle sei piccole amministrazioni comunali di sinistra, decisione che è stata ratificata nei giorni scorsi all'unanimità dall'assemblea dei sindaci del Piano Intercomunale Milanese, è la conclusione di una ipotesi affascinante per ogni abitante della grande Milano e stimolante per la cultura urbanistica nostrana. L'indicazione preliminare ipotizza a scala regionale un sistema di ampi parchi pubblici lungo il sistema del Ticino, del Po, dell'Adda, e dei laghi delle Prealpi. Da questo sistema primario, luogo delle attrezzature per le attività ricreative e di svago della fine settimana (raggiungibili in tempi variabili dai 30 ai 60 minuti dai grandi centri abitati) cunei di verde pubblico si inseriscono senza soluzione di continuità nelle zone urbanizzate o urbanizzabili dell'area metropolitana.

Servizi specializzati

Questo verde pubblico (superata la semplicistica visione naturalistica) è da intendersi come il tessuto base di ogni prevedibile attrezzatura di servizi sociali, connessi da efficienti sistemi di trasporti pubblici, e raggiungibili così con grande facilità e rapidità da ogni punto dell'area metropolitana. Un tessuto base perciò sul quale le attrezzature pubbliche e sociali (che non possono non essere condizionate da una scelta politica e sociale nazionale e degli Enti locali) possano concretamente acquistare il valore di infrastrutture creative sulle quali tessere più avanzate forme di integrazione fra i cittadini, i loro luoghi di lavoro e di residenza. Tutto questo è in contraddizione con quella visione settoriale dei «servizi» che propongono, sia pure in un limite assurdo, una distribuzione frammentaria di «ghetti» specializzati: il ghetto degli studenti, il ghetto degli sportivi, il ghetto degli anziani, il ghetto dei cineamatori.

Le soluzioni metodologiche avanzate dalle sei piccole amministrazioni comunali, ricordate e fatte proprie da una assemblea di più di 100 sindaci di una grande area metropolitana italiana, ci confortano invece nella previsione della possibilità per il nostro paese, che affronta con eccessivo ritardo questi problemi, di realizzazioni che non ripeteranno meccanicamente le esperienze straniere della distribuzione polverizzata nelle città di servizi specializzati. Le grandi questioni del verde pubblico attrezzato dovranno divenire all'opposto per noi, nel soddisfare le esigenze di minima espresse dagli analitici dati degli standards proposti, anzitutto un contributo allo sviluppo di una vita democratica, all'integrazione sociale fra i cittadini, alla possibilità di intendere il tempo libero all'opposto del concetto strumentale proposto da una società basata sulla economia di mercato.

Come sempre, benchè sia ovvio il ricordarlo, queste soluzioni avranno possibilità di concretizzarsi solo se il dibattito verrà esteso ai diretti interessati, agli abitanti delle grandi aree metropolitane, perchè ogni ipotesi o proposta sia verificata e avallata dalle assemblee popolari, perchè le decisioni amministrative conseguenti nascano da questo dialogo ininterrotto tra amministratori ed amministrati, perchè il concetto di servizio pubblico così inteso non possa in nessun caso considerarsi come una illuminata e benefica provvidenza governativa o amministrativa, ma un diritto indiscutibile di ogni cittadino, diritto sino ad oggi negato nella pratica della vita quotidiana.

g. v.