

architettura

arti figurative

Il giovane stato socialista pose giganteschi problemi agli architetti sovietici per masse sterminate di uomini nelle campagne e nelle città vecchie e nuove - Furono avanzate allora, nell'URSS, alternative dalle quali dipende, ancora oggi, l'avvenire dell'architettura contemporanea - L'esperienza sovietica viene ora studiata in un volume di Vittorio De Feo pubblicato dagli Editori Riuniti



I. Golosov - Club dei lavoratori comunali a Mosca, 1928

URSS 1917-1936

Nuovo spazio per una nuova realtà

Articoli e saggi che si vanno pubblicando in buon numero, sull'architettura dell'Unione Sovietica, sono il segno dell'interesse vivo per l'argomento. Non si tratta di curiosità superficiale per i fatti precedenti o posteriori al periodo staliniano, ma di più sostanziose ragioni. Ci si propone di colmare lacune e di precisare giudizi già piuttosto grossolanamente a proposito di una vicenda che, al di là dei confini dove si è svolta, coinvolge orientamenti e possibilità di sviluppo dell'architettura contemporanea nel suo complesso. Da tale giusta premessa è partito Vittorio De Feo, autore di «Urss architettura 1917-1936».

(Editori Riuniti, dicembre 1963, pagg. 187, ill. 300, L. 6.000). Per il metodo seguito il libro di De Feo si distingue positivamente rispetto a molti recenti scritti di argomento architettonico, in cui va dilagando, come per contagio, un difetto tipico di certa cattiva critica d'arte: quello di dare prevalenza così assoluta alle preoccupazioni, ai pregiudizi della persona del critico fino a falsare, sruotandolo oppure sovraccaricandolo di significato, l'argomento preso in esame. La raccolta dei documenti fatta dal De Feo sarebbe stata assai più ricca, ma è già sufficientemente ampia e ordinata obiettivamente al fine di orientare il lettore nella conoscenza dei primi vent'anni di architettura sovietica. Tra i documenti illustrati nel libro di De Feo, quelli riguardanti l'attività della SASS (l'organizzazione che riunisce gli architetti di tendenza più avanzata tra il '25 e il '32) meritano un'attenzione particolare. La chiarezza come nell'Unione Sovietica si siano poste in anticipo alcune questioni, dalle quali dipende, ancora oggi, l'avvenire dell'architettura contemporanea. In concomitanza con il movimento europeo che trasforma la cultura architettonica negli anni venti, i progettisti della SASS mettono a fuoco talune novità fondamentali del loro modo di concepire la coerenza che appaiono davvero singolari, soprattutto quando si tenga conto che i risultati a cui essi pervenivano uscivano da un'elaborazione non individuale, ma di un gruppo.

quella della città sulla campagna. Le tesi della SASS sono formulate in termini talvolta estremistici, ma l'eccesso non offusca il valore delle proposte avanzate (confermato dall'Analogo con alcuni soluzioni, già che successive, di Le Corbusier). All'associazione partecipano quegli architetti costruttivisti ai quali si debbono i progetti e le realizzazioni meglio riuscite, come Ginzburg, Golosov, Melnikov, Nikolskij, i fratelli Vesnin. Tuttavia il brusco mutamento della direzione di politica culturale, operato in senso negativo all'inizio degli anni trenta, stronca in un tempo molto breve ogni loro attività, sommergendola nello spaventevole accademismo a cui ogni manifestazione dell'architettura sovietica è obbligata a conformarsi per tutto il ventennio successivo. Considerando la rapidità con cui ogni traccia di azione della SASS si dissolve, c'è da chiedersi se la pressione di una politica errata, per autoritaria che sia, possa così facilmente raggiungere il suo obiettivo senza il favore di condizioni particolari, e forse di una generale crisi di crescita della cultura architettonica mondiale, di cui già allora sarebbe avvertibile qualche sintomo mentre poi se ne ha più evidente maturazione del '45 a oggi. In proposito c'è da dubitare che in quegli anni gli architetti sovietici più avanzati riescano sufficientemente a distinguersi da chi si richiama ad altre tendenze nella sostanza pseudo-moderna. Tra queste va compreso anche il suprematismo, un movimento avente origine in correnti avanguardistiche prerivoluzionarie letterarie e pittoriche, che erano quasi senza alcun notevole legame con l'architettura. All'insegna dell'arte per l'arte», ricorda De Feo, il movimento suprematista si dichiara «sia nella pittura sia nell'architettura... libero da qualsiasi tendenza sociale o materiale», e proclama per le opere da produrre «la cessazione del cosiddetto "riguardo" per la corrispondenza allo scopo».

matà a intervenire. Per molteplici ragioni coloro che fino alla guerra hanno agito nell'ambito di gruppi ristretti, preoccupandosi di una produzione di élite, dal '45 in poi debbono assumersi il compito di orientare e guidare, invece, la produzione di massa. La complessità dei problemi da affrontare, difficilissimi già per i loro termini quantitativi, fa saltare ogni equilibrio di compromesso; le ambivalenze dell'avanguardia non reggono più: o la ricerca di soluzioni nuove si riesce a liberare dalle scorie, per estrarne i principi razionali di un metodo moderno di progettazione, oppure si scivola sempre più vertiginosamente nel formalismo, fino a cadere nell'eclettismo accademico (come si vede da noi con il «neoliberty» e con altre analoghe esperienze); come è dimostrato con più chiara evidenza da numerosi progetti americani che pure portano la firma di architetti illustri, quali, ad esempio, Philip Johnson o Yarnasaki, e si distinguono dal pasticcio del monumentalismo staliniano non certo per l'impostazione, ma soltanto per qualche raffinatezza di disegno e di soluzioni tecnologiche).

L'esperienza della SASS

La consapevolezza del fatto che i mutamenti in corso nell'edilizia e nell'urbanistica non possono ridursi a un cambiamento di forme in spugna a ridisegnare non un «mondo stile», a cui poi assegnare o meno la qualifica di socialista, ma invece i caratteri della nuova funzione sociale del lavoro dei progettisti. «Noi diciamo - essi dicono - che il ruolo dell'architetto è soprattutto quello di inventare nuovi tipi di architettura». Il compito del progettista è quello di organizzare la spazialità in modo aderente alle esigenze della nuova realtà. Di qui si sviluppa un lavoro appassionato per delineare in primo luogo una diversa maniera di abitare, con la proposta di «case collettive» concepite come complessi di alloggi di minima grandezza, integrati però da un assieme organico di servizi complementari. Di pari passo procede l'invenzione di attrezzature di maggiore dimensione, tra cui esempi tipici sono rappresentati da case della spazialità, club dei lavoratori, centri di istruzione per la pianificazione e la ricerca scientifica, teatri, biblioteche. Di fronte all'alternativa tra gli interventi parziali tendenti via via a modificare la struttura preesistente dei nuclei urbani o, dall'altra parte, l'iniziativa di formare città completamente nuove, gli architetti della SASS scelgono la seconda ipotesi e ne propongono lo schema: la città lineare sviluppata a nastro attraverso fasce parallele di abitazioni, servizi e industrie, che si estendono lungo le principali vie di comunicazione. Come riassume De Feo, «non più la città tradizionale, che ha motivazioni economiche o strategiche di classe, contrapposta alla campagna, ma la regione, completamente e uniformemente industriale, e una logica distribuzione di insediamenti di continua crescita e svincolati dalla storica preminenza del centro sulla periferia», come da

Esigenze di massa. Alternative come quelle che altrove si sono poste venti o quindici anni fa, i progettisti sovietici se le sono trovate di fronte immediatamente, quando il movimento per rinovare l'architettura era proprio ai suoi primi passi. Per l'edilizia e l'urbanistica, la cultura moderna in un paese socialista non poteva non misurarsi subito con le esigenze di una produzione di massa, per rispondere a necessità di situazioni quanto mai disparate, da Leningrado a Samarcanda, ai centri industriali di nuova formazione. Probabilmente i migliori architetti sovietici allora non sono riusciti a mettere in piena evidenza come, al di là di certo avanzamento, proprio essi possedessero le maggiori attitudini per affrontare nel loro campo i problemi sostanziali, soprattutto in condizioni economiche difficili. La direzione politica non ha saputo riconoscere tale loro capacità potenziale; operando in modo rinvincibile alla loro collaborazione, considerando rischioso che questi gruppi intellettuali, sviluppando via via con maggiore coerenza il loro lavoro dall'edilizia all'urbanistica, venissero a interferire nelle decisioni sul modo di organizzare la vita dei cittadini. Per l'avvenire dell'architettura sovietica non è tanto interessante che sia concessa più ampia libertà alle «serietà» formali, entro tali limiti, anzi, eclettismo pseudomoderno ed eclettismo accademico rischierebbero di succedersi come fasi alterne di uno stesso moto pendolare: non si tratta affatto, come vorrebbero alcuni, di «adeguarsi» al gusto di alcune esperienze europee o americane. Si tratta di arrivare a far riconoscere nella configurazione dell'entità tutto quanto possono consentire particolari condizioni dell'Unione Sovietica: come la manifestazione degli interventi, l'abolizione della proprietà delle aree edificabili, lo sviluppo delle attrezzature e dei servizi di uso collettivo, sino ai nuovi rapporti tra i cittadini di una società socialista: ecco il tema ambizioso intorno a cui deve esercitarsi la collaborazione tra politici e architetti per creare un contributo originale in questa alternativa alle contraddizioni delle involuzioni in cui tanta parte della cultura architettonica mondiale sempre più va invecchiando.

IL CATALOGO. Il catalogo, che si apre con una introduzione di Anna Maria Brizio, è curato da Marco Rosci. Il merito di Rosci è quello di aver impostato il discorso su Cerano, in termini precisi di storia e di poetica, oltreché di valore, analizzando minutamente e pazientemente il ricco materiale figurativo, evitando ogni facile esaltazione e cercando di cogliere i caratteri dell'arte ceranese all'interno della complessa società lombarda dell'epoca di Federico Borromeo, un cardinale energico, altissimo, inflessibile contro gli eretici che non esitava a far condannare a morte, e al tempo stesso ascetico, devoto, preoccupato per lo strapopolare spagnolo: un cardinale che trovava il tempo di girare per la sua grande chiesa a rinfocolare la fede, minacciata dall'affacciarsi al Nord delle idee protestanti, e per scrivere addirittura un trattato sulla pittura: «De pictura sacra».

LA MOSTRA DEL CERANO A NOVARA

Un angosciato propagandista lombardo della Controriforma

Continua, dopo le mostre di Tanzio da Varallo e del Morazzone, un'importante indagine sulla pittura in Lombardia e in Piemonte



Giovan Battista Crespi detto Cerano: «Miracolo del parto difficile»

Dopo l'esposizione torinese del '55, che presentava in gruppo i maggiori pittori operanti in Piemonte e in Lombardia tra la fine del Cinque e i primi decenni del Seicento, sono incominciate le mostre sulle singole personalità: nel '60, sempre a Torino, c'è stata la mostra di Tanzio da Varallo, nel '62 quella del Morazzone a Varese, adesso quella di Giovan Battista Crespi detto Cerano a Novara e non è detto che prossimamente non si ponga mano anche alle mostre di Giulio Cesare Procaccini e di Francesco Del Cairo, l'artista che conclude il ciclo con l'ambiguo mistione delle sue immagini erotico-penitenziali. Questo concreto risveglio di ricerche e di studi su di un'arte particolarmente intricata dentro un'epoca difficile, contrastata e contraddittoria come l'epoca della Controriforma e del dominio spagnolo in Italia, è senz'altro altamente positivo in quanto tocca problemi di primario interesse, quali quelli del rapporto tra arte, politica e ideologia, allargando inoltre la conoscenza specifica di tutta una serie di opere altrimenti difficili da vedere, confrontare e commentare criticamente. Ecco perché la Mostra del Cerano, promossa dal Comune e ospitata nelle sale del Broletto, costituisce un avvenimento culturale di notevole rilievo, che ha già incontrato sia il consenso degli esperti che una larga adesione di pubblico.

La mostra di Cerano non resta circoscritta in una definizione del suo periodo. I quadri in cui egli si sottrae alla immediata funzione didattica sono numerosi e vitali, sono quei quadri in cui la sua inquietudine dilaga, in cui balzano cupi, disperati splendori in cui il dolore non aspetta consolazioni: quadri come la Madonna col Bambino eversata dal SS. Carlo e Ugo di Grenoble, dove il volto di San Carlo, livido, con l'ombra nera della bocca sulla guancia tesa, con bocca stirata in un sorriso che è quasi una smorfia, col grande naso arcuato, spietatamente dilatato dalla luce, è un'immagine sconcertante, un'immagine di marce, in contrasto con la bellezza nitida, calma, femminile della Madonna; quadri come Giuda che rompe il digiuno comandato, un'opera di rara potenza, con i due personaggi armati balzanti in primo piano e, nella prospettiva scoscesa, la truppa di lanzichenecchi che marciano dietro i tamburi, sotto le bandiere sventolanti; il Rosci nota come in questa opera sia possibile leggere un riferimento «ai contemporanei così storici, con le tragiche commissioni fra politica spagnola di prestigio e spirito di crociata antiprottestante, che darà origine a tanti lutti fra Lombardia e Piemonte, fino alla peste, portata appunto dai lanzichenecchi e Colliato» e quadri come il Cristo deposto e Maddalena o come la Crocifissione con S. Giacomo, Filippo e Francesco, opere dell'ultimo periodo della vita del Cerano, in cui si concentra un dolore profondo espresso con sorprendente novità stilistica, tutta viva di anticipazioni.

Ma è chiaro che sul Cerano e sulla sua arte le cose da dire sono molte, come sono numerosi gli elementi figurativo-culturali, confluiti nel suo lavoro, che varrebbe la pena di indicare. Nella mostra, comunque, per dare agli visitatori di inserire il Cerano in un contesto artistico che si è trovato ad operare, sono state pure esposte varie tele di Gaudenzio Ferrari, di Camillo e Giulio Cesare Procaccini, del Morazzone, di Tanzio da Varallo e di altri ancora. In questo modo tutti i problemi cui abbiamo accennato si raccolgono in una serie di opere sintomatiche che offrono un valido appoggio alla riflessione critica. Così la Mostra del Cerano assolve ottimamente al compito che si era prefisso, di conoscenza, di studio e di divulgazione. La Mostra resterà aperta sino alla fine dell'agosto prossimo.

Mario De Micheli

CUBA FRUTTO BOMBA



Mattia è stato a Cuba. Da Cuba a Roma: qui ha dipinto molti quadri ispirati a Cuba libera e socialista. Questa è alla galleria «L'Unità» di piazza Spagna in mostra la mostra «Cuba frutto bomba» dell'artista cileno dedicato a Cuba. Presenta la mostra «Cuba frutto bomba» Alberto Jacovello. Nella foto: «Incantatori di serpenti».

Sul monumento di Cuneo

Una lettera di Ragghianti

Caro Alicata, leggo con ritardo la nota di Antonello Trombadori «Cuneo, un concorso e un monumento da fare» - pubblicata da L'Unità il 28 aprile, nella quale si parla di me. Trombadori scrive che «non riuscendo in alcun modo a giustificarmi la funzionalità e l'esplicità» del monumento proposto per Cuneo, ho suggerito «di spendere il denaro necessario in scuole, biblioteche, ospedali, case della cultura, ecc. intitolate alla Resistenza». Capovolgendo il rapporto, il mio pensiero diventa inascolto e ridotto a un argomento polemico verso un fatto partito colare. E' vero invece che ho ripetuto mesi fa un'opinione nota da anni. Per ricordare la Resistenza e conservarne il ricordo, celebrato e appropriato spendere il pubblico denaro per opere d'interesse sociale e popolare, tanto manichevoli, anziché per monumenti celebrativi, secondo la tradizione retorica e simbolica propria del monumento. E' un'opinione di carattere generale, che si applica quindi anche al caso citato. Può essere condivisa, o no. Ma è sorta dalla domanda se caduti e combattenti aspirassero a una società nella quale quando con un pubblico concorso si costruisce un obbligo verso i cittadini a tale obbligo si debba democraticamente fare onore.

a. f.

mostre

Milano: Arturo Martini

La Galleria del Sagittario (corso Europa, 16) ordina nelle sue sale una mostra di opere di Arturo Martini. Al di là del valore intrinseco delle cose esposte è doveroso rilevare l'opportunità dell'iniziativa che è stata approvata. Illice presentazione delle opere dell'artista nella recente Biennale veneziana dove, del resto, è stata presentata tutta la produzione di questo scultore che otto. Ci auguriamo che l'attuale mostra serva di stimolo alle organizzazioni culturali e alla critica per ordinare finalmente un grande rassegna delle creazioni di colui che, con Medardo Rosso e Boccioni, rappresenta la chiave di volta della moderna scultura italiana. La quale a sua volta, è, giova dirlo, uno dei filoni più vitali dell'intera arte plastica mondiale. Di Martini alla mostra sono presenti undici opere, bronzi e terracotte, più alcune ceramiche e numerosi disegni. Da esse appare tutta la contraddittorietà dello scultore, da un lato così incline ad accogliere suggestioni disparate (egziane, etrusche, romane) che qu'altrocinesche, perennemente rinnovate dall'altro capace, con il suo vitalismo, di distruggere il «museo» e di dare alle statue il senso della più palpante realtà. Da esse appare, ancora, come rimane staccata, e alla mostra ve ne sono alcuni esempi, una certa produzione declamatoria, imposta al Martini dalle condizioni del suo tempo, e pur vero che alcune delle opere presenti appaiono tra le migliori da lui create. La notissima «Donna al sole», ad esempio, così impalpante di pienezza fisica, di incantata melancolia, la forte testa dell'«Ossesso», un pezzo unico divorato dalla luce della vita, la «Mater», pur così moderna malgrado la scoperta ascendenza etrusca, e infine, la possente, drammatica figura umana de «Il leone di Giuda».

a. f.