

architettura

Ricerca scientifica e insegnamento dell'architettura

Il primo volume della collana di architettura della « Leonardo da Vinci » Editrice pubblica il materiale di un'interessante e nuova ricerca collettiva sui problemi della città moderna nata dalla collaborazione fra architetti e studenti-architetti in una situazione di grave carenza culturale della Facoltà di Architettura di Roma



Un momento della manifestazione degli studenti romani dinanzi la sede della facoltà di Architettura svolta l'anno scorso

Nella facoltà di architettura di Roma, durante l'anno accademico 1961-62, gli studenti del quinto anno si sono impegnati, per il corso di composizione architettonica, in una ricerca collettiva sulla progettazione del centro direzionale che il Piano Regolatore prevede per Roma nella zona di Centocelle. Formalmente il tema si presenta molto simile alle esercitazioni accademiche cui sono sottoposti gli allievi delle facoltà italiane quando si propone loro di studiare e progettare un edificio o un complesso di edifici nel quadro di un dato tessuto urbano. Ma se così fosse non si spiegherebbe perché il corso ha suscitato un notevole interesse negli allievi e una appassionata dedizione nel gruppo degli assistenti che sono stati chiamati dal titolare professore Saul Greco a condurre la ricerca. Quello che ha determinato il successo del corso va ricercato, da un lato, nella situazione di estrema confusione didattica e organizzativa in cui versava la facoltà di Roma quando il consiglio dei professori prese il provvedimento di istituire un corso di composizione architettonica parallelo a quello già esistente e di affidarlo appunto al professor Greco. Dall'altro lato va tenuta presente la conseguente acuta insoddisfazione degli studenti costretti ad un curriculum di studi estenuante, antiquato, in larga misura inutile e attuato sotto l'insegnamento di un corpo insegnante

che non riscuoteva la loro fiducia. L'interesse degli allievi e la passione degli assistenti sono stati perciò esaltati dal fatto che, sotto l'etichetta del tema di composizione architettonica, un gruppo di architetti e di studenti-architetti si proponeva di intervenire attivamente nel dibattito in corso sui problemi della città moderna. Tale dibattito era reso particolarmente attuale e interessante, sul piano cittadino, dagli ultimi sviluppi della vicenda del piano di Roma sul piano nazionale, dall'inizio di alcune esperienze di pianificazione territoriale, come quella riguardante l'area metropolitana milanese e, sul piano della cultura urbanistica, dall'attenzione che le migliori riviste di architettura, come la milanese « Casa e vita », cominciavano a porre sui rapporti tra città e territorio, visti anche alla luce delle più avanzate esperienze internazionali. Se la possibilità di affrontare, proprio nella accademica scuola di Roma, giunta ad un bassissimo livello nell'insegnamento e all'assoluto distacco da ogni problema reale, argomenti così insoliti e attuali è stata la molla che ha fatto scattare l'interesse dei protagonisti della ricerca, quello che rendeva quasi disperata l'impresa proposta, era la inadeguatezza dei mezzi e del tempo dedicati alla ricerca, la quale non poteva che svolgersi nell'ambito di uno solo dei sette o otto corsi che gli studenti sono costretti

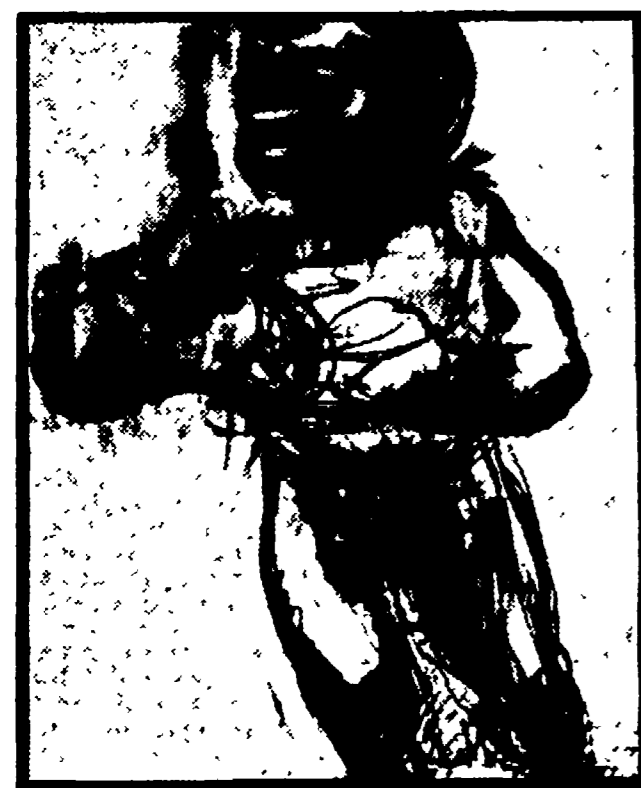
a seguire nell'ultimo anno. I risultati sono quindi inevitabilmente influenzati da questa sproporzione tra strumenti e oggetto della ricerca e nemmeno i docenti li giudicano soddisfacenti. Ma sarebbe ingeneroso fare di questo una grave colpa a chi ha programmato e condotto un esperimento degno di essere segnalato per alcune altre ragioni. Per prima cosa c'è da dire che esso rappresenta una rara eccezione nel costume accademico delle facoltà di architettura e in particolare di quella di Roma, dal momento che se ne è voluto dare un pubblico resoconto dettagliato e completo. Il primo volume della collana sulla architettura che la casa editrice Leonardo da Vinci ha affidato alla cura di Carlo Aymonino (*Problemi della nuova dimensione. La città terriorio, 1964, L. 6.000*) contiene infatti gli « atti » del corso: le lezioni, le registrazioni dei dibattiti e degli interventi di specialisti esterni, i bilanci critici conclusivi, le relazioni e i lavori degli studenti, la bibliografia sull'argomento ecc. Il carattere insolito di questa documentazione si può misurare considerando il particolare tipo delle tradizionali pubblicazioni legate agli istituti scientifici delle facoltà di architettura. Ci sono quelle ufficiali che, per celebrare le « alte tradizioni didattiche » della scuola raccolgono, insieme a scritti di occasione, i lavori degli studenti più brillanti e ci sono quelle che la ter-

minologia burocratica classifica pomposamente nella « operosità scientifica » dei professori e degli assistenti. Queste ultime, quando non sono fatte unicamente per arricchire in quantità il curriculum degli autori, sono sempre un frutto dell'attività individuale dei docenti e anche di qualche studente, maturato solo occasionalmente negli istituti accademici, sempre indipendentemente dall'attività didattica e mai per effetto di un programma di ricerca impegnativo di un istituto nel suo complesso organico di allievi e docenti. L'accademicità di fondo di queste pubblicazioni consiste nel fatto che la capacità degli autori viene giudicata sul solo piano dell'attività individuale e non costituisce mai un documento probante sull'attività scientifica e didattica degli istituti. Questo genere di pubblicazioni, a parte la obiettiva scarsità di produzione di un qualche peso scientifico dovuta ai docenti delle facoltà di architettura, trova la sua ragione nella netta separazione, cui gli ordinamenti degli studi sono ispirati, tra la ricerca, considerata attività individuale di pochi, e l'insegnamento, basato sulla passività nell'apprendimento delle nozioni da parte della massa degli allievi. La raccolta di documenti in cui consiste la « Città Terriorio » si differenzia nettamente da tale produzione non solo perché permette di giudicare ad un tempo la qualità

culturale della ricerca condotta nel corso e il conseguente metodo didattico scelto, ma soprattutto perché rivela che il vero oggetto della ricerca, nel corso di composizione architettonica 1961-62, è stato, a ben guardare, lo stesso metodo didattico che si andava sperimentando e che era basato sulla assoluta inscindibilità di due momenti, quello della ricerca e quello dell'insegnamento. L'impegno più notevole di questo volume consiste nel contributo che porta al dibattito sul rinnovamento dei metodi di insegnamento, nel proporre come primo esempio organico della larga pubblicità che il dibattito richiede e nel postulare che un rinnovato metodo di insegnamento deve basarsi sulla pratica della ricerca moderna e sull'introduzione del metodo proprio di questa ricerca nell'insegnamento. Le significative indicazioni che, sul piano didattico, dà l'esperimento romano costituiscono anche una conferma di quelle tratte da analoghi esperimenti attuati, da vari anni, nella facoltà di Venezia e, recentemente, in alcuni corsi della facoltà di Firenze. La ricerca condotta per gruppi liberamente formati e basata sulla collaborazione attiva tra studenti e docenti, risulta incomparabilmente più proficua di qualunque insegnamento cattedratico tradizionale non solo ai fini della formazione e delle conoscenze degli allievi. Essa ha un suo straordinario

potere di stimolare l'impegno e l'interesse dei protagonisti e potrebbe trasformare la produzione scolastica da sterile esercitazione accademica in un contributo al farsi della cultura non solo sensibile e attento, ma, soprattutto, originalissimo, perché irripetibile al di fuori di una collettività come quella scolastica. Nelle relazioni e nei lavori prodotti dagli studenti è però troppo evidente il ruolo tenuto dalla improvvisazione, spesso brillante, e dall'autodidattismo, sempre volontario. Questo non dipende solo dal fatto che l'esperimento romano si è svolto, se non tra l'ostilità, certo tra l'indifferenza assoluta della scuola, e con tempi troppo ristretti per raggiungere elaborazioni approfondite, e appena sufficienti per raccogliere i dati e le informazioni indispensabili. Nelle facoltà dove il corpo insegnante stesso incoraggia questi esperimenti, i risultati, sia pure ad un grado più avanzato di approfondimento, presentano lo stesso carattere di cose fatte in casa, quasi dilettanteschi nell'entusiasmo con cui sono conseguiti e nella casualità del contributo culturale che possono raggiungere. Ciò dipende certamente dall'arretratezza della struttura dell'università italiana, che isterilisce tutto quello su cui esercita il suo controllo. Ma nel caso della facoltà di architettura c'è almeno un'altra ragione in più, dovuta alla sua costituzione, basata

sua ambigua e assurda pretesa di mediazione tra insegnamenti scientifico-pratici e insegnamenti umanistico-formativi e sui programmi di studio elaborati dall'accademismo più ottuso, quello fascista. Mancano quindi in queste facoltà non solo la capacità e la volontà di impostare in maniera moderna programmi di ricerca e di esercitare sugli argomenti della ricerca un salido controllo culturale, ma anche le attrezzature e gli strumenti che alle facoltà di più antica formazione attribuisce una tradizione scientifica sia pure accademica. Perciò è tanto ingeneroso sottostimare sui risultati che gruppi di studiosi come quello romano raggiungono, almeno quanto è vergognoso ammettere, ad esempio, che non uno dei documenti originali, delle fonti bibliografiche, degli esempi da studiare necessari al gruppo che si è proposto il tema del centro direzionale di Centocelle è stato possibile reperire o ottenere attraverso le biblioteche e gli istituti scientifici delle nostre facoltà di architettura. Non ultimo merito del primo volume della collana curata da Aymonino è quindi quello di presentarsi come una sofferta denuncia del basso livello culturale e didattico in cui si svolge oggi in Italia l'insegnamento dell'architettura. Tommaso Giura-Longo



FRANCO FRANCESE - Ragazzo che corre, 1953

Si inaugura quest'oggi, nelle sale di Palazzo Reale, la mostra della Pittura a Milano dal 1945 al 1964, promossa dall'Ente Manifestazioni Milanesi. Si tratta di una mostra che raccoglie diciassette artisti con circa venticinque quadri a testa. I pittori invitati alla rassegna appartengono in genere alla seconda generazione del '000, e cioè a un gruppo che è della terza generazione. Il percorso della mostra si articola in modo cronologico, comincia cioè con Birolli e continua con Morlotti, Cassinari, Treccani, Fontana, Meloni, Migneco, Chighine, Francese, Ajmone, Dova, Peverelli, Crippa, Brindisi, Baj, Scanavino, Manzoni. Come si vede non si tratta di una mostra storica, poiché mancano alcuni nomi e anche importanti della vicenda artistica milanese, ma solo di una mostra esemplificativa, che punta soprattutto su di un gruppo di personalità che hanno agito in questi ultimi anni con maggiore dinamismo, rinnovandosi e proponendo particolari soluzioni dei problemi figurativi. La mostra, attraverso Manzoni, un giovane artista scomparso di recente, accoglie anche l'aspetto più sperimentale delle ultime tendenze. Purtroppo non tutti gli artisti sono riusciti, nelle loro sale, a documentare le varie tappe della loro evoluzione, o per lo meno non sono riusciti in maniera completa. Parecchi hanno saltato interi periodi della loro produzione, rendendo difficile quella visione cri-

tica che in una mostra del genere è in qualche modo indispensabile. Come un' rassegna presenta una sintesi abbastanza efficace di quello che si è fatto a Milano in questo già lungo dopoguerra nel campo della pittura. Bisogna dire tuttavia che se alla mostra avesse potuto essere presente anche il gruppo più vivace dei giovani che hanno incominciato ad affermarsi solo dopo il '55, la rassegna avrebbe offerto motivi di riflessione e di confronto ancora più ricchi e stimolanti. A Palazzo Reale sono dunque concentrati circa vent'anni di pittura milanese, dall'epoca di « Corrente » alla neo-avanguardia. Non c'è dubbio infatti che la produzione di pittori come Birolli, Morlotti, Cassinari, Morlotti, Treccani, dal '45 al '47 e anche oltre, per più di un aspetto, è ancora legata a « Corrente », al tipico espressionismo di « Corrente ». Ma è di grande interesse vedere la progressiva trasformazione di questi stessi pittori: nel giro di brevi anni l'assimilazione del post-cubismo francese in chiave lirica, brillante, preziosa, sia pure in modi diversi, di Birolli e Cassinari, mentre in Migneco la stessa lezione cubista si piega aspramente a un discorso d'impegno realistico e in Treccani si scioglie nel fervore di un sentimento poetico solitario coi personaggi di un Mezzogiorno povero e tribolato. Di Morlotti, a Palazzo Reale, mancano invece i

quadri che legano il periodo di rivitalità di « Corrente » con il più recente periodo del paesaggio definiti neo-naturalisti: manca cioè il periodo scopertamente picassiano dei « tori » e dei « feticci ». E' appunto preminentemente sui paesaggi lombardi di questi anni più recenti che Morlotti ha voluto impostare la sua sala. Nella parte che riguarda la loro produzione più attuale, Migneco, Cassinari e Treccani rivelano temi, motivi e umori diversi: in Cassinari ci pare di notare un accento di maggiore concretezza nell'enunciazione dell'immagine, in Migneco una più stretta stilizzazione, in Treccani un più largo abbandono all'ispirazione. L'itinerario di Meloni è segnato nei suoi momenti essenziali, ed è un itinerario che mette in evidenza l'acuta sensibilità di questo singolare e solitario pittore, capace di magiche intensità cromatiche e di concise definizioni figurative: le figure di Meloni, i suoi « galli » sono lì a dimostrarlo. D'altra parte, e anche questo lato della sua attività è documentato, l'affidamento quasi totale di Meloni alla pura sensibilità l'ha condotto ad uno stemperarsi estenuato del colore sulla tela, ad un modo eccessivamente vago e suggestivo dove l'energia di un tempo rischia di perdersi. Quanto a Fontana ci troviamo di fronte ad una sala « spaziale ». Certo, anche per lui, ci sarebbe piaciuto poter vedere una mostra più « storicizzata », una mostra che avesse messo in luce le

varie possibilità di estro, di rivitalità di vitalità che Fontana ha sempre mostrato di possedere sin dagli anni che hanno preceduto l'ultima guerra. Qui ci appare invece un Fontana più unilaterale, sperimentale, tutto proteso sul gusto della novità, dell'innovazione tecnica. Ed eccoci ai pittori la cui storia incomincia, salvo qualche eccezione, esclusivamente in questo dopoguerra. Anche questa parte della mostra, se le sale dei vari pittori fossero state messe insieme con maggior preoccupazione per l'esatta documentazione dello svolgimento delle singole esperienze che ognuno di questi artisti ha fatto, sarebbe risultata senza dubbio più folta di indicazioni e quindi più utile alla ricostruzione di quei momenti che hanno costituito il tessuto culturale della vita artistica milanese. E' buona la sala di Francese, un pittore che qui acquista rilievo e potenza per l'autonomia della sua ricerca e per l'autenticità della sua forza creativa; bene ordinate le sale di Peverelli e di Dova, due artisti all'opposto per temperamento, ma entrambi ormai dotati di una inconfondibile fisionomia: sottile, vibrante, inquieto Peverelli; tagliente, erudite, critico Gianni Dova. Alla stessa schiera appartengono Ajmone, che nella mostra ha modo di sottolineare le sue qualità di limpida trascrizione emozionale delle immagini, l'amore per la luce e per la natura, e Chighine. Anche per Chighine i problemi sono quelli di

una sensibilità aperta sulla natura, sulla fragranza del paesaggio, ma egli li risolve con gesto ampio e vigoroso. Nell'ambito di una figurazione espressionista si pone invece Remo Brindisi: la sua è una pittura dimostrativa, che cerca di rendere incomprensibile e magini dilatandone e deformandone le strutture. Con Crippa, Baj e Scanavino la situazione cambia. Mentre Scanavino è legato ad una poetica di puro soggettivismo, di intimismo mistico, Baj usufruisce delle suggestioni più attuali della neo-figurazione: suggestioni che gli vengono dall'« art brut », dalla « pop art », dal neo-dada. Con questi mezzi egli scarica nell'opera la sua ironia, il suo senso del grottesco, del buffonesco, della satira. Anche Crippa subisce talune suggestioni di natura dada, ma ad esse si aggiunge l'inclinazione verso il primitivo surrealista. Queste poche righe non vogliono essere nulla più di una prima indicazione, quasi un appunto di catalogo. Ma è chiaro che la mostra domanda assai di più. Forse, parlando della imminente Biennale avremo occasione di amplificare il nostro commento. Ne vale senza altro la pena perché questa mostra, pur con le sue manchevolezze, ricopre un largo spazio dell'arte italiana, ed è quanto mai una mostra in cui, sintomati, idee, velleità, finzione e verità si scontrano e mettono in luce la loro contraddittoria presenza. Mario De Micheli

Clamorosamente smentito l'articolo de « Le Ore » su Siqueiros

Una lettera di Raquel Tibol a Guttuso

Riceviamo e pubblichiamo: Caro Alicata, ho ricevuto una lettera della signora Raquel Tibol, che ti invio per la pubblicazione. Tutti potranno avere una nuova conferma che Riccardo Longone, nell'articolo apparso su Le Ore, nel quale affermava che io mi sarei rifiutato di intervenire per la liberazione del grande pittore

Invitati 120 artisti al V Premio Posillipo

Nella Sede del Circolo Nautico Posillipo, si è riunita, nei giorni scorsi, la Giuria del V Premio Nazionale di Pittura - Posillipo. Per meglio confermare l'importanza e la vitalità del V Premio Nazionale - Posillipo, che ormai può contare su di un monte premi di quattro milioni, è stato deciso di invitare solamente 120 artisti residenti in Italia. Per il primo e secondo premio la Giuria, composta da Angelini, Barbieri, Casella, Girace, Guttuso, Parlato e Schettini, pur lasciando la massima libertà all'artista circa il tema ed il modo prescelto, auspica la presenza anche di opere che si ispirino al Golfo ed al paesaggio napoletano. Infine il Presidente ha proposto di chiamare a far parte della Giuria lo scrittore Raffaele Carrieri, annunciando inoltre che la mostra delle opere sarà inaugurata nella Sede Sociale del Circolo Posillipo entro il mese di ottobre.

messicano David Alfaro Siqueiros, ha mentito. Ti ringrazio e ti invio i miei fraterni saluti. Renato Guttuso

Ecco la lettera di Raquel Tibol: Messico, 5 giugno 1964 Stimato signor Guttuso, con indignazione ho letto sulla rivista illustrata « Le Ore » un articolo del bugiardo e disonesto giornalista Riccardo Longone, nel quale egli mi fa dire parole offensive nei vostri riguardi, che io non ho mai pronunciato. Dolore e indignazione, ripeto, perché questo individuo si è valso di false credenziali e di inganni per ottenere il mio aiuto allo scopo di essere messo in contatto con alcune persone e di avere informazioni che in seguito utilizzò, come lo dimostra l'articolo su Siqueiros al quale mi riferisco, con malvolere, falsando fatti sentimentali e propositi. Con la tecnica propria di qualsiasi sporcacchiere e prociacchiere, Longone mescola nella parte dell'articolo che vi riguarda e che vi colpisce, fatti apparentemente certi, ma falsificati con dolo per sorprendere e confondere l'opinione pubblica e per distruggere legami fraterni che sono necessari, con lo scopo certamente di prestare qualche immondo servizio che non ha nulla di giornalistico. Con il vivo desiderio che queste righe lascino in voi la piena convinzione che io non ho detto ciò che Riccardo Longone pretende che io abbia detto, vi stringo la mano con grande rispetto e cordialità. RAQUEL TIBOL s/c Shakespeare 178-21 Mexico 5 D.F.

mostre

Bologna: BIGNARDI

Un'edizione edulcorata, « priva di ogni tetraggine », come scrive Cesare Vivaldi, della Pop art americana, ci presenta Umberto Bignardi nella personale allestita alla bolognese galleria De' Foscherari. Tavole con voli scorrevoli di disegni caricati di spaccati e del ripetersi continuo di una immagine, o dell'illustrazione di moda, si susseguono, programmaticamente, direi, senza necessità, senza quel fervore cupo che caratterizza la pop americana e che rende per molti versi interessante questo tipo di « realismo capitalista ». Forzi di fronte agli oggetti — i cupi, occasionalmente oggetti del Wesslman, degli Oldenburg, del Saul — con l'animo candido e cantante, potrà magari essere un modo per apparir diversi, per caratterizzarsi, nel quadro della « giovane scuola di Roma », rispetto a un fatto culturale importato di peso per chiudere la falla lasciata spalancata dal precedente, male; ma non mi pare davvero che questo nuovo evadere nella pura pittura o nella « felicità dell'espressione pittorica » (Vivaldi) i nomi « addirittura di Bonnard e Corsi » sia qualcosa di più d'un gioco formale attraverso il quale si tenta di controbattere una sorta di elegante naturalismo post-impressionistico.

« A Roma », scrive Vivaldi, « dove si è sempre stati attenti a quanto avveniva nella grande cucina americana, si è subito compreso come attraverso l'esercizio "pop" della civiltà di massa fosse possibile un nuovo contatto con le cose, che superasse la brutalità "ulgarian", per risolversi in una pittura tutta nuova, cordiale, umana », cosicché Bignardi ne ha tratto lezione per la sua pittura « piena di grazia europea ». Angosciati a comando, aggraziati a comando, questi giovani svanzardisti, un occhio al mercato e un altro all'America, non sempre a la page.

Roma: SHERMAN

La pittrice realista americana Saral Sherman, ben nota e apprezzata in Italia, espone alla galleria Penelope (via Fratina, 99). La mostra raccoglie opere assai recenti, fatta eccezione per Festa campese che è un dipinto del '60 ancora nel gusto grottesco di Levine, e valorizza particolarmente la sua produzione grafica sul tema delle Bacanti. Per l'occasione esce una cartella di litografie sulle moderne Bacanti della Sherman. Diego Carpitella ha scritto alcune pagine assai interessanti, alla produzione della mostra e della cartella, sul fenomeno del tarantismo che è stato studiato dall'etnografo musicologo nelle campagne del Salento, in Puglia. Non c'è dubbio che il racconto drammatico delle fasi dell'esorcismo coreutico-musicale abbia violentemente colpito la fantasia della pittrice ma non quanto sue Bacanti. La Sherman va oltre la traduzione in termini plastici delle « crisi » delle tarantole. La Sherman ha sempre dipinto personaggi e figure femminili: se ricordo bene, dalla anonima prostituta alla suicida Marilyn Monroe, erano sempre terribili giocattoli erotici, inconsapevoli come fantocci. Con queste Bacanti la Sherman dà vita, lo credo, a delle figure femminili che si ribellano nella consapevolezza dell'uso servile che il vivere borghese fa della femminilità. La proiezione nel « mito » greco e la sensibilità per l'irrazionale che ancora si manifesta nella società umana permettono alla pittrice di accentuare drammaticamente con una patina di antico e di paura, i caratteri di una condizione servile della donna, e i gesti della sua rivolta. Con lo sviluppo degli interessi umani e sociali la Sherman va modificando il suo stile: non più la satira grottesca americano nel gusto di Shahr, Everzoad e Levine; ma un lirismo espressionista che sembra voler rovesciare la violenza irrazionale delle figure umane di De Kooning nella violenza consapevole e demistificante dei miti del sesso, sgotlischka tesuta di ironia sulla classicità, che fu propria a Kokoschka sin dai tempi di Assasino, speranze delle donne. da. ml.