I direttori delle reti Rai a rapporto dal consiglio d'amministrazione. E Manca ribadisce la sua condanna del «caso Celentano»

Il regista cileno Raul Ruiz è in Italia per un doppio impegno: un film e un allestimento teatrale che mescolano Cervantes e Sofocle...

Vedi retro

La pop art e la sua Lady

La grande collezione di Ileana Sonnabend esposta alla Galleria d'arte moderna di Roma. Dagli anni Cinquanta ad oggi un percorso tra avanguardie e mercato

DARIO MICACCHI

ROMA. Per tutto il tempo breve ma gelido della conferenza stampa, mentre Augusta Monferini presentava la mostra «Dalla Pop Art in poi: la Collezione Sonnabend», forte di 160 opere di artisti contemporanei americani ed europei, allestita nell'ala Cosenza della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Valle Giulia che si apre oggi al pubblico e durerà fino al 2 ottobre, io ho guardato gli occhi della signora Ileana Sonnabend: forti, intelligenti, rapaci, imperiosi, piantati su un volto tranquillo di madre di famiglia.

Gli occhi di una collezionista e mercante d'arte che ha saputo combinare il gusto del tempo e delle scelte con la potenza finanziaria e la straordinaria attività di manager che, dalle gallerie di New York e Parigi e dai soggiorni italiani, ha saputo costruire non soltanto la propria collezione strepitosa passando attraverso tutte o quasi le neoavanguardie dalla fine degli anni Cinquanta a oggi, ma tante altre collezioni private e pubbliche.

Diceva la Monferini che l'ospitalità data dalla Gnam alla Sonnabend rientra in un progetto che mira a riportare la Gnam nel giro delle grandi gallerie internazionali. Progetto buono. Ma quando i nostri collezionisti e galleristi che hanno contribuito a fare l'arte contemporanea in Italia potranno avere un riconoscimento dello stesso livello? A mio giudizio l'arte italiana ha maggior valore dell'arte americana ma non ha potenza finanziaria e manager, pubblici o privati, che la valorizzino in campo internazionale: è una debolezza cronica che decide del fatto che se un autore italiano entra nella collezione Sonnabend ha vita lunga e alte quotazioni. Altrimenti... si tira a campare.

Nel bellissimo catalogo Electa che riproduce a colori tutte le opere esposte ci sono molti scritti in lode di Ileana Sonnabend – i più interessanti sono quelli che ricostruiscono il percorso della Sonnabend del primo matrimonio con Leo Castelli al secondo con Michael Sonnabend assieme alle vicende americane e europee delle gallerie parigine al 37, quai des Grands-Augustins e al 12, rue Mazarine dal 1962 al 1975; e delle gallerie newyorkesi al 924, Madison Avenue e al 420, West Broadway – ma nessuno azzarda un bilancio critico dell'intervento del trio Ileana Sonnabend, Leo Castelli e Michael Sonnabend nel groviglio internazionale delle neoavanguardie dal Neodada al Pop Art, dalla Minimal Art alla Arte Concettuale e all'Arte Povera, dai neoespressionisti «selvaggi» tedeschi agli ultimi riciclatori americani e europei.

C'è chi la definisce, per il suo comportamento con gli artisti, «madre» e «lady di ferro» che pesca i giovani a basso costo e li rende famosi e cari. Per quel che appare nella collezione mostrata, l'occhio della Sonnabend è molto soggettivo fino al capriccio. È chiaro che per lei le sue scelte sono la linea dell'arte contemporanea che è, invece, questa più tante altre ricerche ed esperienze. Quel che conta e pesa, mi sembra, è il fatto che le sue scelte condizionino pesantemente in campo internazionale le scelte di collezioni pubbliche e private (si leggano le dichiarazioni-omaggio di Edi de Wilde dello Stedelijk di Amsterdam e di Peter Ludwig del nuovo Museo di Colonia), più pericolosamente in Europa che negli Stati Uniti.

Certo, vorremmo averlo anche noi italiani un manager che lavorasse per l'affermazione dell'arte italiana come ha lavorato e lavora la Sonnabend per l'arte americana. Si ha però la netta impressione che l'occhio rapace di Ileana Sonnabend, abbia visto giusto tra Pop Art e Arte Povera; e che, poi, abbia perso contatto con la ricchezza creativa dell'Europa.

Insomma, il *work in progress*, come lo intendeva Ileana Sonnabend, si è bloccato; perché il movimento è altrove e non nel riciclaggio delle neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta. La mia può essere una scelta assai personale, ma come potrebbe essere diversamente in una collezione che è tanto grandiosa quanto faziosa rispetto agli sviluppi ben più ricchi e complessi dell'arte contemporanea, soprattutto fuori dalle nazioni-guida (si pensi alla riemersione stupefacente dell'arte russo-sovietica che è in corso e che è il fenomeno artistico più cospicuo da anni e anni a questa parte)?

Credo che il triplice occhio di Leo-Ileana-Michael abbia visto giusto quando ha tirato fuori dal magma americano gli artisti Newdada e Pop Art. Qui la trentina di opere che li rappresentano, non sempre al meglio, fanno la parte di vere e proprie fondamenta, di una svolta radicale rispetto all'Action Painting di Pollock e degli altri tormentati e gestuali esistenziali. Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombley, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jim Dine, James Rosenquist, Tom Wesselmann (Schifano è aggiunto ai Pop americani ma è altra cosa col suo primordio di una pittura che ricomincia da fulgenti tonalità campite con il pudore formale alla maniera di Malevic).

I Pop americani arrivarono alla Biennale di Venezia, quasi un'occupazione, nel 1964 e fu un trionfo: premio a Rauschenberg e ritorno all'oggetto dopo la visceralità dell'informale. Fu un colpo molto duro che determinò grosse modificazioni della figurazione italiana. Ma non di immagini di oggetti della realtà si trattava: bensì del riflesso degli oggetti di consumo di massa nella pubblicità e nella sua propaganda come mito americano. Allora apparve violenta, coloratissima, aggressiva l'arte Pop.

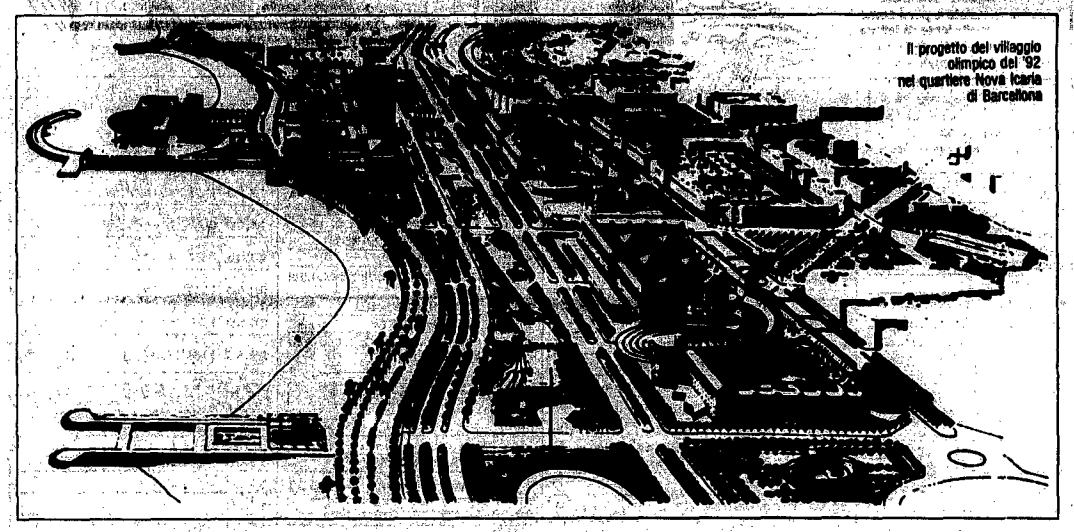
A distanza di 25 anni è calata su tutti gli autori una pesante ombra funebre, qua e là assai cupa come nelle opere di Rauschenberg che sono un tragico assemblaggio di frammenti della vita e della storia insensati. Oppure nella serialità di Warhol gran cacciatore di sciagura e di morte di massa. E la bandiera di Jasper Johns non è più provocatoria tanto sembra uno scolorito cencio americano. Un'arte urbana che oggi appare come un'arte del lutto. Ed è curioso che i graffiti e le scritture di Cy Twombley oggi appaiono come vortici di segni di un uomo chiuso in una cella che desidera disperatamente di andarsene: è da anni a Roma, infatti, e ora dipinge seguendo il verde delle ninfee di Monet. E i cibi di Oldenburg sembrano recuperi archeologici fatti in tombe etrusche.

Il purismo dei Minimals e dei Concettuali, soprattutto Dan Flavin, Sol Lewitt e il più geniale di tutti, Bruce Nauman, che lavorava col neon in modi fantastici, sembrano tentare l'avvio di una nuova sensibilità. Gli espressionisti tedeschi, fatta eccezione per Immendorff, sono una brutta menzogna, una caricatura sia dell'espressionismo storico tedesco sia della pittura gestuale di un Vedova.

Mario Merz, col suo igloo «Objet cache toi» e Jannis Kounellis con la sua insensata macchina da cucire che scrive su un gran foglio di carta sotto la luce gialla di una tela vuota, immagine surreale di un pazzo atto quotidiano come ce ne sono tanti, sono gli italiani più vitali e originali.

Molte delle nuove scoperte della Sonnabend toccano la astupidità dal Becher a Dunham la cui immagine erotica è una brutta caricatura di Sebastian Matta, da Halley a Vaisman. Sì, Ileana Sonnabend ha proprio perso contatto. Non per gusto polemico ma, credo, un'altra grande donna-occhio dell'arte moderna e contemporanea, la Peggy Guggenheim, ebbe altra trasparenza nel guardare e scegliere, soprattutto in Europa.

«They» di Gilbert and George del 1986



Il progetto del villaggio olimpico del '92 nel quartiere Nova Icaria di Barcellona

E la Spagna divenne un modello architettonico

Finiti i tempi in cui le nostre città erano prese ad esempio: oggi il flusso si è invertito Un convegno a Venezia ripropone il confronto tra due scuole

PAOLO CECCARELLI*

All'inizio degli anni 70 Bologna era una «cult City» per gli amici architetti e urbanisti spagnoli: ci venivano in pellegrinaggio, regolarmente, per vedere il buon governo dello sviluppo urbano, una tutela dell'antico che non impediva la possibilità di innovare, una città più equa e redistributiva.

Ci incontravamo a Venezia, a Barcellona o Madrid per discutere di riforme possibili, di strategie per un realistico futuro costruite sul flessibile e prammatico modello italiano. Si girava insieme per i centri storici italiani che cercavamo di salvare e, più perplessi, nei quartieri abusivi e nei *polígonos* della grande speculazione spagnola, gestita dall'alta borghesia e dall'aristocrazia franchista; ci sforzavamo di immaginarli profondamente cambiati, dalle lotte degli abitanti che ci vivevano e dai tecnici che l'aiutavano. Gli spagnoli sapevano tutto dell'Italia: leggevano avidamente quello che si scriveva, traducevano ogni libro, parlavano benissimo in italiano. Era l'agonia del franchismo. Mi ricordo i convegni sui movimenti urbani e la città democratica, in attesa che il regime crollasse: sale fumose, piene di gente tesa nei Collegi degli architetti e degli «aparejadores». Subito dopo la morte di Franco, all'avvio delle nuove esperienze di pianificazione urbanistica, gli italiani continuarono ad avere un ruolo di rilievo: c'era la nostra «primavera» della giunta di sinistra, i piani dell'«austerità» per fronteggiare la crisi urbana; nostri esperti come Campos Venuti e Secchi fecero da consulenti per importanti piani regolatori e bozze di legge. Nel 1976 venne approvata la nuova *Ley del Suelo*, che si ispirava al meglio della nostra legge urbanistica del 1942.

Non sono passati molti anni da allora. In Spagna c'è una solida democrazia e ormai da vari anni le sinistre governano città e ministeri. Gli amici di allora hanno avuto grosse responsabilità: sono diventati sindaci, assessori di città e regioni, alti funzionari tecnici, direttori di scuole di architettura, titolari di grossi studi professionali. Sanno sempre benissimo l'italiano; lo usano per accogliervi. Il flusso s'è rovesciato; le nostre città interessano ormai poco; siamo noi ad andare a Madrid, Barcellona, Siviglia, Valencia nuovi «cult objects» dell'urbanistica europea.

Al di là delle mode, l'Italia deve conoscere meglio e in modo più approfondito l'esperienza spagnola; la Spagna deve avere un momento di riflessione su quello che ha fatto, finora, in vista di nuovi problemi e orientamenti. Così, dopo un lavoro di confronto durato alcuni anni l'Istituto universitario di architettura di Venezia, il ministero delle Opere pubbliche e dell'urbanistica spagnolo, amministratori di città spagnole e italiane, studiosi ed esperti sono da ieri a Venezia per discutere degli ultimi dieci anni di esperienze urbanistiche in Spagna.

Il convegno è integrato da un'importante mostra sui più significativi piani regolatori spagnoli.

Pur con tutti i suoi limiti, l'esperienza urbanistica italiana degli anni 60 e 70 era un buon modello di riferimento, anche rispetto alle cose che non si dovevano fare.

Il meglio che si potesse comunque trovare fuori delle soluzioni francesi o inglesi, frutto di contesti sociali, politico-amministrativi, culturali profondamente diversi.

C'erano – almeno sulla carta – contenuti dirigistici, che davano notevoli poteri alle strutture politiche ed amministrative decentrate, e che apparivano possibili per la nuova democrazia spagnola; c'era l'assenza di soluzioni rigide e preconfezionate e la possibilità di aprire contrattazioni; c'erano tendenze abbastanza simili relativamente ai movimenti sociali urbani; c'era l'esperienza specifica di alcune città che si erano poste l'obiettivo di «riprendere nelle proprie mani» le regole dello sviluppo urbano.

Ho anche l'impressione che ci fossero anche altri motivi di attenzione. In Italia – come nella congiuntura post-franchista in Spagna – c'è stata negli anni 50 la necessità di integrare nel nuovo Stato democratico grandi masse che provenivano dalle campagne, o vivevano una condizione marginale nelle città. Si trattava di consistenti quantità di «non cittadini» urbanizzati, che spesso non si voleva rendere pienamente «cittadini», in quanto servivano come massa politica clientelare, da ricattare con l'accesso o no al lavoro urbano. In Italia ci vollero anni per ottenere la «residenza» urbana per tutti e le vicende di Lauro a Napoli o della Fiat di Valletta a Torino sono troppo note perché valga la pena di ricordarle. In Spagna le lotte urbane avevano fornito gran parte della legittimazione del sistema democratico, ma gli effettivi «diritti di cittadinanza» erano ancora limitati e le integrazioni del nascente sistema politico molto relative. Il peso del paternalismo e dell'assistenzialismo franchista era ancora decisivo, con tutte le conseguenze politiche che questo portava con sé. La fine del franchismo vide anche emergere singolari figure di sindaci-manager, come a Barcellona; abbastanza tipici di un sistema non completamente democratico, ma importanti per suggerire ruoli diversi per l'amministrazione pubblica e per mettere in crisi il modello autoritario -assistenziale- del caudillismo. I piani urbanistici, le politiche fondiarie, gli interventi di settore per la casa o i servizi diventarono così qualificanti della nuova democrazia, perché erano una delle prove più tangibili che le regole del gioco si stanno modificando. I «diritti» urbani erano pari per tutti, dovevano essere trasparenti e codificati, potevano essere difesi attraverso una politica incisiva e dinamica. Per questo, anche se la *Ley del Suelo* e i piani urbanistici di città grandi e piccole nascono in una congiuntura «restrittiva», non sono piani rinunciatari, ma piani aggressivi, di natura strategica, anche se realistici nelle previsioni e priorità. Piani di riordino e di «messa in chiaro», pronti a possibili sviluppi.

Questo atteggiamento era forse possibile anche per un altro motivo: il nocciolo della struttura burocratica e tecnica franchista era autoritario e semplificante, ma non del tutto stupido e negativo (come illustrano alcuni interventi urbanistici degli anni di Franco). La transizione dei poteri non è avvenuta, come dai noi, attraverso una guerra, la ricostruzione e una fase dell'economia estremamente dinamica. Questo ha permesso ai nuovi poteri politici e amministrativi spagnoli di seguire subito una linea più risolutiva.

L'esperienza di un decennio, che gli spagnoli ritengono «conclusa», è comunque straordinaria per gli obiettivi che si era dati e sono stati raggiunti, la qualità dei risultati, le innovazioni istituzionali e le procedure introdotte, l'efficienza nell'attuazione. Se adesso le città spagnole si trovano coinvolte in una congiuntura di nuova espansione, caratterizzata da forte dinamica economica e sociale e da un capitalismo molto vivace ed aggressivo, forse certi piani potranno risultare stretti, certe impostazioni programmatiche e strutture normative relativamente limitate, ma si tratterà di introdurre eventuali aggiustamenti ad una struttura solida e articolata. Nella sostanza, in questi primi anni di pianificazione urbanistica spagnola, diffusa a una notevole moltitudine di centri urbani, si è fondata su alcuni fondamentali principi e pratiche, che restano ancora validi ed importanti. Si possono riassumere rapidamente.

Inanzitutto gli assunti: i piani, anche in una congiuntura di crisi, sono strumenti per individuare le potenzialità delle città, farle emergere e rafforzarle attraverso una politica di investimenti selettivi e mirati, procedure di appoggio, ecc. Gli interventi non sono però indiscriminati in termini territoriali: si centrano soprattutto sulla città esistente, contenendo al massimo le espansioni e riqualificandola, attraverso la distribuzione strategica di un'area di «nuova centralità», che, abbinate a precisi progetti infrastrutturali nel campo dei trasporti, dei servizi, del verde, assume un ruolo strutturale. Il piano «disegnava» la città; non in modo fine a se stesso, ma rispetto agli assunti strategici di natura sociale, economica, culturale più generali.

Il piano implica evidentemente contrattazione e aggiustamenti rispetto al progetto ed alla strategia generale: questo si ottiene attraverso un ruolo centrale e trainante dell'attore pubblico: il suo *protagonismo*. È così possibile pensare a precise politiche di attuazione, in tempi precisi, con costi e mobilitazione di risorse definiti e infatti gli interventi urbanistici spagnoli vengono progettati e attuati in tempi stretti, nel giro di qualche anno. Il piano, pur essendo carico di principi programmatici, non è uno strumento fuori del tempo della politica e dell'economia. Non è neppure il piano che assume si possa controllare tutto attraverso soluzioni giuridico-normative. La sua attuazione e attuabilità sono elementi sostanziali anche delle sue caratteristiche e qualità: la pratica di piano si articola quindi in un rapporto tra programmi generali e programmi finanziari, ma anche in una griglia di obiettivi e scelte strutturali che l'operatore pubblico realizza, tenendo saldamente in pugno controllo di suoli e procedure di realizzazione, attraverso i *convenios*, le convenzioni. La partnership privato/pubblico è soprattutto concepita come un rapporto in cui è il pubblico ad avere un ruolo di guida.

Infine, il piano, la sua attuazione, i processi di sviluppo della città non sono qualcosa che riguarda solo «gli addetti ai lavori». C'è uno sforzo continuo, diffuso, molto articolato per informare il pubblico sulle scelte, coinvolgerlo nelle decisioni, fargli comprendere i passaggi tra quadro generale e scelte particolari. Anche quest'opera di circolazione delle idee, di informazione e di coinvolgimento è tra le più interessanti e avanzate in Europa. Non è difficile comprendere perché oggi gli urbanisti e gli amministratori italiani guardino con interesse alla Spagna. Senza inventare nuovi, inutili miti, le esperienze di Barcellona per le Olimpiadi, di Siviglia per l'Expo 1992, di Madrid grande capitale fanno riflettere sui nostri tormentoni dei «mondiali», di Novoli a Firenze, dello Sdo a Roma, della ristrutturazione e ricostruzione di Napoli, dell'Expo 2000 a Venezia...

Direttore istituto universitario di architettura di Venezia

Anche un francobollo per il centenario di Charlot?

Ci sono mille modi per ricordarlo. I responsabili del Museo internazionale del cinema e dello spettacolo e i loro colleghi dell'Associazione internazionale del cinema comico hanno chiesto al ministro delle Poste l'emissione di un francobollo. Chissà se Charles Chaplin (nella foto) sarebbe felice dell'iniziativa. In ogni caso si è in attesa di una risposta ufficiale. E visto che il centenario della nascita di Charlot cade il 16 aprile non dovremmo attendere molto.

Per la Cee sono «regolari» gli aiuti al cinema italiano

La commissione europea, riunita ieri a Strasburgo, ha dato il via libera a due leggi italiane sugli aiuti all'attività cinematografica. Originariamente sia la «1213» del '65 sia la «163» dell'85 erano state bloccate dalla commissione perché contenevano misure restrittive nei confronti dei cittadini Cee non italiani. Il provvedimento amministrativo del 25 ottobre '88, che ha sopresso tutte le restrizioni contenute nelle due leggi e esclusivamente basate sulla nazionalità, è stato ritenuto sufficiente dalla commissione Cee. I finanziamenti e il regime di aiuti alla cinematografia italiana risultano così da ieri in perfetta regola.

È morto l'attore italo-americano Joe Spinelli

Joe Spinelli, l'attore caratterista italo-americano, noto al grande pubblico per la sua interpretazione di «Clic» nel *Padrino*, uno e due, di Francis Coppola, è morto a New York all'età di 53 anni. Spinelli è stato colpito da un infarto. Stava lavorando alle riprese del film italo-americano-canadese *Cemeni shoes* (*Scarpe di cemento*) di Gianni Manera. Le riprese sono state momentaneamente sospese. Di Spinelli si ricorda anche la partecipazione, nel ruolo di un boss mafioso, ai due primi film della serie *Rocky* di Sylvester Stallone.

«Major League» record d'incassi negli Stati Uniti

Major League, il film della Paramount interpretato da Tom Beregen, è il campione d'incassi del cinema americano degli ultimi sette giorni. Tom Beregen interpreta il ruolo e la storia di un campione di baseball. La felice (e cerio non casuale) coincidenza dell'uscita del film nelle sale e del via alla «regular season» del campionato nazionale di baseball ha prodotto il «miracolo». In una settimana *Major League* ha incassato la bellezza di 9,8 milioni di dollari ed è stato proiettato contemporaneamente in 1541 sale degli Stati. Il premiatissimo *Rain Man* si è fermato nello stesso periodo a quota 4,1 milioni di dollari, il che la dice lunga sul successo di *Major League*.

In attesa di Marte, joint venture tv tra Usa e Urss

In attesa di una missione congiunta Usa-Urss su Marte, i sovietici hanno deciso di coprodurre con l'americana Mgm una miniserie «spaziale» per la tv. Nel darne notizia David Gerber, presidente della Mgm/Ua, ha sottolineato come sia la prima volta che americani e sovietici – rappresentati dall'ente radiotelevisivo di Stato, Sovteleradio – producano assieme una serie televisiva. Le riprese cominceranno il prossimo anno e saranno realizzate soprattutto in Unione Sovietica. Equamente divisi, invece, attori, costi (previsti tra gli otto e i dieci milioni di dollari) e ricavi.

La scomparsa di Sebastian, il direttore allievo di Walter

Georges Sebastian, l'ultimo allievo vivente del leggendario Bruno Walter, è morto mercoledì scorso in un sobborgo di Parigi. Di origine ungherese, ma di cultura francese, Sebastian era soprattutto apprezzato per il calore e il fascino della sua direzione d'orchestra. Grande interprete del repertorio post romantico, tedesco in particolare, aveva spiccate capacità espressive. Nel '21 è accanto a Walter a Monaco, poi dal '27 al '30 all'opera di Berlino. Il suo debutto a Parigi è del '47 dove negli anni seguenti dirigerà stelle come Callas e Tebaldi.

ALBERTO CORTESE