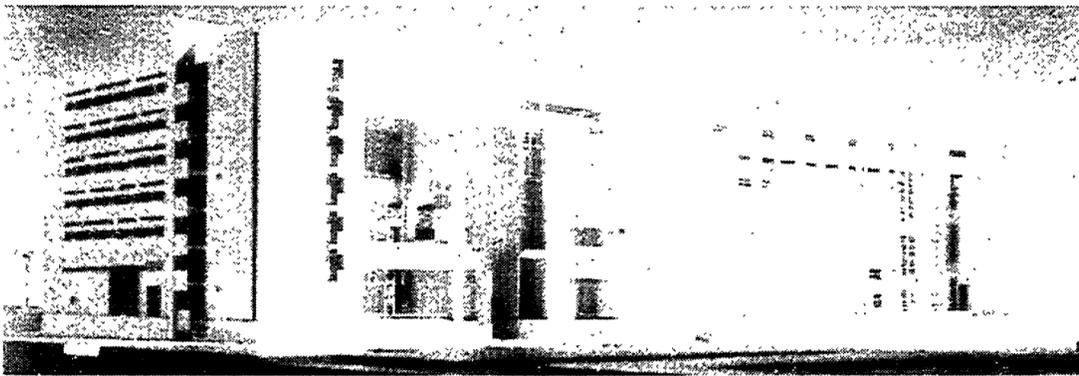


Mostra «doppia» a Roma per gli edifici di Meier e le sculture di Stella
Del progettista americano tutte le strutture museali dalla Palazzina Strozzi al gigantesco Getty Center di Los Angeles: un grande gioco di volumi e di luce



Il plastico del Museo di Arte contemporanea, in costruzione a Barcellona, progettato da Meier. Qui sotto Richard Meier e Frank Stella



Un architetto da museo

Richard Meier e Frank Stella, un architetto e uno scultore americani in mostra insieme al Palazzo delle Esposizioni di Roma fino alla fine di agosto. Del grande progettista sono stati scelti soprattutto i bellissimi edifici museali. Superfici bianche, volumi in movimento, quasi un Le Corbusier virtuale, capace di leggere al meglio la tradizione del Moderno e di modificarla alla sua maniera.

RENATO PALLAVICINI

ROMA. Richard Meier è nato nel 1934. Ma potrebbe essere nato nel 1887, come Le Corbusier, oppure appena ieri, ed esordire tra vent'anni o poco più. Le sue straordinarie architetture pescano nel repertorio stilistico del Movimento Moderno degli anni Venti e Trenta, ma sono già al passo dell'architettura del terzo millennio. Le sue ville e i suoi musei sono «puri volumi sotto la luce», algide astrazioni formali, ma, anche, una sorta di architettura virtuale fatta di rotazioni di piani, di compenetrazioni spaziali, di tracciati luminosi che sembrano uscire direttamente da un sofisticato software di architettura digitalizzata.

Dell'architetto americano e, in particolare dei suoi progetti di musei, è visibile in questi giorni al Palazzo delle Esposizioni di Roma (fino al 30 agosto) una vasta scelta di opere, abbinata ad un'antologica dell'artista Frank Stella, legato a Meier da una lunga amicizia e da un percorso di formazione, almeno agli inizi, con diverse tappe comuni: soprattutto le origini, fissate nel clima culturale americano dei primi anni Sessanta, in un astrattismo formale e geometrizzante alla ricerca di un metodo. La mostra dei progetti di Richard Meier, realizzata in collaborazione tra il Comune di Roma e l'università La Sapienza, è stata curata da Michele Costanzo, Pasquella Dell'Unto e Vincenzo Giorgi, e si raccomanda, soprattutto, per il criterio seguito nell'esposizione dei progetti dell'architetto americano. Ai grandi pannelli esposti alle pareti, con le foto, le prospettive e le assonometrie degli edifici, si accompagna la documentazione completa dei disegni esecutivi, disponibili alla consultazione su grandi tavoli, posti al centro delle sale, accanto ai plastici delle singole opere. E così possibile ricostruire l'intero percorso progettuale, dai primi schizzi intuitivi fino ai disegni definitivi, dallo studio delle piante e dei volumi fino ai minuti dettagli di un infisso o di una pavimentazione.

Come si è accennato, la mostra presenta i progetti di architettura museale a cui Meier si dedica da oltre un decennio: «specializzazione», quest'ulti-

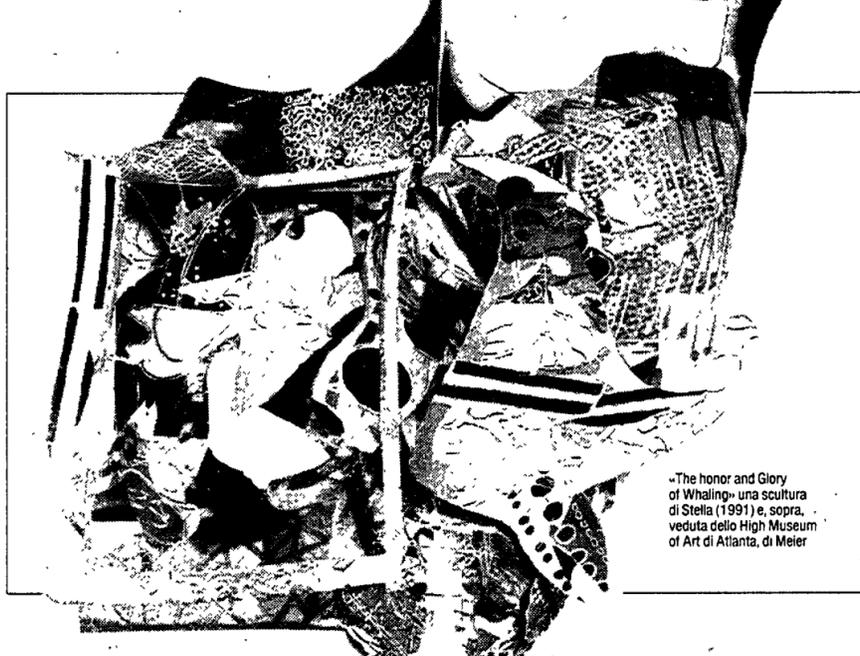
ma, che gli ha valso il successo internazionale, facendo uscire l'architetto americano dal cliché di raffinato progettista di bellissime ville per una clientela miliardaria. Successo che è stato accompagnato dalla committenza sia di piccoli padiglioni espositivi, come la ristrutturazione dell'ottocentesca Villa Strozzi a Firenze (1973) o il Des Moines Art Center Addition (1982-85), sia di grandi complessi museali come il Museo di Arte Decorativa a Francoforte (1979-85), l'High Museum di Atlanta (1980-83) o il Museo di Arte Contemporanea a Barcellona in fase di realizzazione; fino alla faraonica cittadella dell'arte che è il Getty Center di Los Angeles, una vera e propria acropoli contemporanea, per la cui realizzazione, Meier ha aperto un apposito studio californiano.

«La mia preoccupazione primaria è modellare lo spazio», ripete spesso Richard Meier e le sue architetture, infatti, sono fatte di luce. Ovvio, dunque, che il suo colore prediletto sia il bianco, quella luce, appunto, che tutti i colori riassuma. Un bianco assoluto, dai pilastri ai mancorrenti, alle modanature delle finestre, reso più abbagliante dal contrasto con il verde dei prati (i suoi edifici sono quasi sempre magmaticamente poggiati su colline o poggi erbosi) e l'azzurro intenso del cielo che fa da sfondo alle abili fotografie di documentazione. Una luce che taglia i volumi in spigoli gessosi, che vibra nelle traforate pannellature, che riempie di volumi virtuali i vuoti e dissolve i pieni in un biancore lacinante. Ma non si creda ad un astratto, per quanto abile, gioco ottico. Richard Meier costruisce architetture di una straordinaria intensità spaziale e funzionale, articola piante e percorsi partendo da rigorose maglie geometriche che anima operando impercettibili rotazioni e slittamenti, inserendo nodi, pareti curve, volumi cilindrici.

Il lessico formale dell'architetto americano, come si è detto, attinge ampiamente al catalogo del Movimento Moderno. Le Corbusier, in maniera del tutto evidente, ma anche Terragni, Oud, Aalto. Eppure,



come giustamente scrive Livio Sacchi, nell'introduzione al recente libro dedicato all'opera di Meier, edito da Electa (che è anche l'editore del catalogo della mostra), «il suo lavoro scaturisce dalla tensione tra l'applicazione della norma modernista e la deroga ad essa». È una sorta di eversione manierista che offre «una raffinatissima proiezione di ciò che sarebbero state le fabbriche corbusiane con i mezzi economici, le tecnologie costruttive e la sensibilità culturale contemporanea». Di più: la rappresentazione dell'idea stessa di modernità. Ecco perché il museo diventa il tipo architettonico privilegiato da Meier, luogo per eccellenza di questa rappresentazione. Non è un caso, allora, se nelle stupende prospettive esposte, che riguardano lo straordinario High Museum di Atlanta (geniale trasfigurazione del Guggenheim Museum di Wright), figurano uomini e donne abbigliati in abiti ottocenteschi, usciti direttamente dalla Grande Jatte di Seurat. L'edificio di Meier è la macchina del tempo che ha reso possibile al passato di visitare il presente. E ai suoi abitanti «inattuali» di contemplare la contemporaneità.



«The honor and glory of Whaling» una scultura di Stella (1991) e, sopra, veduta dello High Museum of Art di Atlanta, di Meier

Frank Stella, tra Borromini e Moby Dick

LETIZIA PAOLOZZI

ROMA. Grandissimo artista, Frank Stella. Basterebbero le gigantesche opere, delle vere prese di spazio in alluminio, quelle scene teatrali ispirate al Moby Dick di Melville, appese ai muri del Palazzo delle Esposizioni, a dimostrarlo. Sono sovrapposizioni di strati dai quali fuoriescono braccia e gambe sventolanti, trascinate nella foga di un vento, di un'aria barocca che li gonfia e li piega aleggiandogli sopra, sotto, di fianco.

Aveva cominciato con «le pitture nere». Non ancora ventenne. A New York trionfa l'espressionismo astratto. Lui punta su un emetismo duro che nega i colpi di spatola improvvisi, gli effetti privati, le emozioni. Eppure, di quel periodo raccoglie grato l'eredità di Jackson Pollock, Barnett Newman e Willem De Kooning. Con le «Shaped Canvases» («tele ritagliate»), comincia a «costruire» la superficie da dipingere.

Lo spazio è in espansione. Abbandonata la piattezza rigorosa ecco la tridimensionalità delle opere. Non ha che trent'anni quando, nel 1970, il Museum of Modern Art di New York gli organizza una prima retrospettiva. I quadrali concentrici, divisi in bande colorate di uguale misura, rappresentano un «potente elemento pittorico». Guardare per credere gli immensi «Damascus Gate, Stretch Variation 70» al Palazzo delle Esposizioni, dove la successione dei colori delicatamente graduali, dal nero al giallo, inframezzati di grigio via via sfumato dallo scuro al chiaro, con la proiezione di alcuni, e la regressione di altri, crea l'illusione di uno spazio mobile, che però potrebbe concludersi in un imbuto.

La geometria imprime, miracolosamente, movimento: è evidente che la pittura si integra nell'architettura anche attraverso l'osservazione delle curve (alla quale lo spinge la sua seconda moglie, osservatrice di uccelli esotici o in via di estinzione). Arabeschi selvaggi, fantastici, si mescolano alle curve prese dai disegni per le navi. Oggi possiamo rintracciare anche le linee del computer, deformate, prese nel vortice, che sostengono la sua immaginazione colorata. L'idea è quella di raggiungere un'arte pubblica di grandi dimensioni contro i curatori che vorrebbe-

ro chiuderla nei musei. Per Stella conta l'ambiente in generale, la topografia dei luoghi, il potere di certi paesaggi.

Ha inizio per l'artista una «seconda carriera», tutta lì, in quel passaggio da un'esperienza minimalista austera a multiple ricerche plastiche che aprono a una pittura non decorativa. Le sue opere, spesso in acciaio, in alluminio, quindi in magnesio, sono incise, graffiate, colorate, usate da «metal-liche vivente». Ora cominciano a decollare dai muri. Si muovono, moltiplicando gli strati in rilievo, tra curve e colori lussureggianti. L'astrattismo viene rotto per seguire, per inseguire, alla fine degli anni Settanta, l'effetto prodotto nei quadri di Caravaggio o Rubens, con una dozzina di on effervescenti, che danno riflessi smaltati alle forme sinuose.

Stella pretende che «la vita penetri nell'opera, che il flusso della pittura sia paragonabile alla circolazione del sangue nel corpo umano». Il ritmo si accelera, le curve diventano pericolose, ondegianti. Viva Borromini e Bernini e gli altari del barocco romano. Dopo il 1986 l'artista compone forme eclettiche, con tecniche diverse, abbracciate dalla stessa opera.

Si può vedere, in questa produzione recente, la volontà di far coincidere pittura, scultura e architettura; una messa in prospettiva di architetture, ma a partire dall'architettura stessa dei corpi. Immagino che di qui venga la relazione pudica, di enorme ammirazione, per Richard Meier. Soprattutto, Frank Stella appartiene a quel numero ridottissimo di persone, di artisti che rischiano di persona perché accettano di operare rotture nel proprio iter artistico. Dal minimalismo al massimalismo, dall'astrattismo alla materializzazione della geometria sempre mantenendo coesione e qualità della propria opera con un vocabolario formale che si offre con rinnovata energia.

Altro che i discorsi sulla morte dell'arte (Andy Warhol) o sulla sua scomparsa nella dissimulazione. Girate intorno agli enormi spazi racchiusi nei Moby Dick, interloquire, respirateci dentro, perché questa è l'essenza della libertà esibita in una mostra e fa venire voglia di stendere sotto i piedi di Meier e Stella, metri e metri di tappeto rosso.

Quando la poesia racconta il bianco e i colori

La Compton pubblica i versi scelti di Cesare Vivaldi; allievo di Ungaretti, traduttore, poeta, studioso dell'arte e amico degli artisti di cui «narra» le opere

ENRICO GALLIAN

Il verso poetico di Cesare Vivaldi chiude ermeticamente, considerandoli sentimenti del tempo, i sensi di una poesia quasi «incompiuta». Ne vien tagliato fuori così il patetico, l'elegiaco, e anche quella sorta di lamentazione vetusta memorizzata per frammenti che parcellizza - sviscerando - i reali motivi del poeta. I poeti quelli veri percorrono sentien-

apparentemente innocui cogliendo lungo il loro peregrinare le cose essenziali, poche cose; un attimo, un bianco, che può essere calcina, luna, o la nebbia come nei versi del 1952: «...con un gusto di grappa/ dentro spessi bicchieri»; l'acqua, «...e un tono verde di rana...per l'aria bruna/ dei tuoi passi puerili». Cesare Vivaldi è poeta vero

non solo per questo sentimento del tempo, di allegrezza, porto sepolto, il verso di Vivaldi è cominciato nel 1942 ed ora la Newton Compton ha pubblicato e messo in circolazione in un libro le sue *Poesie scelte (1952-1992)* dove nella scelta si possono leggere gli eventi, il necessario del suo poeta. Il libro raccoglie il meglio della poesia in lingua del poeta.

Vivaldi è nato a Porto Maurizio ora Imperia nel 1925. Dal 1933 vive a Roma, dove ha studiato laureandosi con Giuseppe Ungaretti dove per anni ha fatto il giornalista e dove, attualmente, insegna Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti. Poeta, critico d'arte, traduttore dal latino e dal francese ha pubblicato molte monografie e studi d'arte, versioni complete dell'*Eneide* e dei *Curii Prapaei*, scelte di Marzia-

le e di Rimbaud e ha curato antologie di poesia italiana e dialettale. La sua poesia è iniziata con la raccolta di versi *I porti* (Guanda 1943), *Ode all'Europa e altre poesie* (Roma, Il Canzoniere 1951) ed è proseguita con *Il cuore d'una volta* (Caltanissetta, Sciascia, 1956), *Poesie e disegni* (Roma, L'Arco d'Aliberti, 1966, con disegni di Osvaldo Licini) *Una mano di bianco* (Milano, Guanda, 1978).

Scrivere, cancellare, riscrivere, ascoltare fino all'intimo dell'incredibile approdo di un verso che raccoglie in se quel bagliore, quell'attimo poetico mostrato e da mostrare. È nell'interludio tra gli eventi naturali che poi può apparire l'uomo: un uomo insieme esclusivo e indeterminato, non già l'uomo che esprime il valore assoluto dei sentimenti e di per tutti; semmai l'anonimo e nel-

l'anonimia dell'essere che passa e va via prima di essere riconosciuto anche se Vivaldi in fondo «dedica» a qualcuno o a qualcuno il verso. Ma è una dedica anonima. Vivaldi è anche critico d'arte ha frequentato e frequenta assiduamente i sentieri dell'arte altrui, conosce il fare che produce il dipinto, la scultura, l'incisione, il disegno-progetto del passaggio di ciò che «Celeste, rosa e nero/ s'intricano nel cielo d'una tela» come nel primo verso della poesia dedicata ad Achille Perilli scritta da Vivaldi nel 1957.

È una poesia ermetica quella di Vivaldi, di quell'ermetismo italiano che coincideva cronologicamente con gli anni di maggior successo dell'esistenzialismo. Una pausa, un bianco che assomma su di se lo spettro solare, i colori celeste, rosa e nero, «l'occhio del

passante che scompono i muri in salnitri» come nella poesia dedicata ad Alberto Burri (1960) la disposizione tipografica, che include anche i bianchi e le spaziature colorate, ha una sua estrema importanza nella poesia da Baudelaire passando per Mallarmé in poi; la poesia ermetica di Vivaldi tende a creare disegni di parole/parole disegnate; un attimo, una pausa, un bianco e poi il prorompere di un altro verso: «Tu chiedi che un'altra misura di sguardo disegni mufte erosioni». Alberto Burri figurativo passò ai sacchi di un colore ocra combusto e contemporaneamente le sue mufte erodevano i segni e il bianco della carta. Vivaldi testimonia la cronaca di un fare in arte ma è per testimoniare l'anonimia del verso, il prorompere di un passaggio come un raggio di sole sui muri di Pompei. Sem-

pre nella poesia ad Alberto Burri «Lo sguardo del passante erode i muri le mufte i minuti disegni dell'occhio. Il cortile del tempo. Qualcuno chiama il cielo: assente. Palpitava la finestra come una vela» dove l'irrompere della voce dell'uomo è senza volto e prima che sia riconosciuto si trova già come una vela che illumina, generalandola nel verso la finestra aperta sul mondo, sulla pittura di Alberto Burri.

Scegliendo, Cesare Vivaldi ha conquistato le poche cose che contano, quelle rimaste in piedi dopo la pleora della moltitudine di poeti nel dopoguerra; poche cose, quelle di Vivaldi che ritornano riprese più volte sempre colme di pause, colori bianchi e primari nel progetto di una poesia squarciata da ombre segrete ed erose fatiche.



«Senza titolo» (1927), di Alberto Savinio