

★ IL CICERONE ★

CRONACHE DELL'URBE

OPERE DEL REGIME

DI ANTONIO CEDERNA

MALINCONICO ma vero: in urbanistica, quanto più sbagliate sono le soluzioni adottate, tanto maggiore è il loro successo presso la gente. Né del resto si spiegherebbe altrimenti la fortuna, né la durata dei regimi che asfaltano anziché governare: strade, ponti, gallerie, le "opere del regime" esercitano un loro fascino irresistibile, in quanto vistose (e inutili e dannose), al di fuori di ogni loro giustificazione generale; ed è noto che alle fortune del fascismo giovò di più lo sventramento nefasto di via dell'Impero che non altre più concrete manifestazioni politiche o di propaganda. Come era facilmente prevedibile, anche i sottovisivi entrati in funzione a Roma e oggi divenuti l'attrazione principale dell'eterna città, sono apparsi graditi, non diciamo all'uomo della strada che ha il diritto di essere impreparato a certe cose, ma a persone di una certa levatura culturale, di solito capaci di discernere, in campo politico, il provvedimento paternalistico o demagogico, di distinguere lo spreco dal giusto impiego del pubblico denaro, la retorica balorda dalla necessità vera, eccetera. L'ammissione per la perizia "tecnica", un certo compiacimento per la grandiosità, la soddisfazione puerile di riempire l'acceleratore per qualche decina di metri, l'avventuroso gusto di violare le moribonde arterie, eccetera, tutti gli ingredienti psicologici connessi a ogni nuova attrezzatura stradale hanno funzionato a dovere: persino l'oggettiva insustanziazione che, nell'esplosivo, questi lavori stanno creando una situazione di traffico peggiore della precedente, non riesce ancora ad avere peso. Tant'è: l'ignoranza urbanistica è una vecchia piaga della nostra società; se le opere pubbliche, come negli altri paesi civili, avessero imparato cos'è una città e quali sono le sue esigenze, non avremmo avuto da lamentare, in tutti questi anni, tanti e tanto vari disastri. Speriamo all'avvenire.

La leggerezza degli amministratori romani appare anche da un semplice fatto: l'aver operato interventi così cospicui nel corpo delicato della città, senza averne tenuto le conseguenze nelle zone del centro immediatamente interessate. L'annuncio delle autorità che i vari sensi unici e le varie rotatorie sono stati istituiti, sostituiti o rivoltati "in via sperimentale", dimostra che i responsabili hanno agito (e speso miliardi) con fretta, approssimazione e dilettantismo, lasciandosi cogliere di sorpresa dal loro stesso operato. La rapidità della progettazione e dell'esecuzione, tanto vantata da Ciocchetti, lungi dall'essere un merito, è un ulteriore motivo di condanna; una città non è una cava, urbanistica significa essenzialmente capacità di prevedere, adottando certi principi che sono stati in tempo assodati dall'esperienza, tutte le possibili conseguenze di un dato intervento, e quindi di risolverlo prima, non dopo, i problemi posti da esso. Un'opera del regime è invece questo: un intervento momentaneo e di settore, improvvisato al di fuori di ogni piano d'insieme e destinato a colpire l'immaginazione, anziché accuratamente predisposto per disimpegnare una funzione di effettiva utilità pubblica. Nati dall'idea rozza che esiste un "problema" del traffico distinto da tutti gli altri problemi della città, questi sottovisivi veicolari si rivelano per quello che sono, incidenti che ottengono il risultato opposto a quello sperato: il più evidente (mentre agosto riduce il traffico della metà) è quello di spostare l'impingolo dei ponti nelle zone adiacenti del centro (si veda quanto sopra a corso d'Italia, intorno all'Anagnino, nelle strade del Flaminio, un impingolo aggravato dalla maggior massa di correnti veicolari intralate dai sottovisivi e dalla maggior velocità che non permette lo svimento nei punti critici. Attraversare del genere potrebbero giustificarsi se costituissero un sistema coeso, ma è ininterrotto, in modo da costituire una vera funzione di scorrimo, realizzate episo-



Positano. Scuola di pittura per i piccoli villeggianti.

PAOLO DI PAOLO

dicamente, su un percorso inadatto e in immediata contiguità con un tessuto urbano incapace di subire i riflessi, non possono che determinare "situazioni" caotiche, mentre si sovrappongono e accavallano le diverse qualità di traffico che andavano tenute accuratamente distinte, la corsa e la sosta, l'arrocamento e il traffico locale, lo scorrimento e la penetrazione. Benché se ne esalti il carattere di tangenti al centro, le nuove arterie in sottovisiva passano proprio in mezzo al centro, e hanno tutte le caratteristiche di uno sventramento (anche se finora non hanno causato che lo sterminio di alcune centinaia di alberi secolari): aumento progressivo della congestione in un'area sempre più vasta, discontinuità del percorso, aumento dei valori nel centro storico e quindi conferma della sua funzione di baricentro di tutta quella città, premessa per distruzioni future. Condizioni già intollerabili vengono così rese croniche: lavori che avrebbero potuto essere studiati come semplici dettagli di un piano più vasto, se prima si fossero praticati quegli interventi di piano regolatore necessari a rinnovare veramente la struttura urbanistica di una città (e come tali invano da anni proposti dai tecnici qualificati), diventano determinanti nell'orientamento dello sviluppo della città in modo contrario a ogni ragionevole previsione urbanistica. La confusione delle fasi e dei tempi di attuazione non poteva essere più completa: i mali effetti dei sottovisivi vengono moltiplicati dalle altre opere ultimate per le Olimpiadi, dal nuovo e pensile corso Francia che scaraventato tutto il traffico del nord contro le rocce del monte Parioli e di qui ancora sul centro, alla via Olimpica che prepara l'indiscriminata invasione edilizia dei settori settentrionale e occidentale, e quindi di espasione radocentrica di Roma con tutti gli immaginabili effetti sulla vita della città.

Tutto ciò è la negazione dell'urbanistica moderna. Ma allora cosa si doveva fare? chiedono gli ingenui, chiedono coloro che sono sempre pronti a contrapporre le "opere" alle "chiacchiere". Sono anni che costoro assistono indifferenti al saccheggio che la peggiore classe politica della storia ha sottoposto Roma, sono anni che le proposte della cultura urbanistica vengono sistematicamente rigettate dalla fazione capitolina, sono occupata a rendere disperata la situazione pur di spiacere, come rimedi, provvedimenti dettati dall'incapacità e dall'ossequio verso l'interesse dei padroni della città. Oggi si svegliano e non capiscono; un'altra volta proveremo a spiegare "cosa si doveva fare".

ANTONIO CEDERNA

LE LETTERE DI UN PITTORE

DI DUILIO COURIR

GLI epistolari degli artisti riservano spesso qualche sorpresa. La loro immagine costruita su di un cliché che finisce per subire qualche aggiustamento. Nulla di simile col gruppo di lettere di Osvaldo Licini che l'editore De Luca ha pubblicato in occasione dell'ultima Quadriennale, dove due piccole lettere contenevano una cinquantina di opere dell'artista. Queste lettere confermano, al contrario, il ritratto di un uomo che aveva raggiunto la pittura per forza di sentimento e per vocazione. La sua ultima avventura, che lo aveva portato dall'oscuro lavoro di Monte Vidon Corrado, un paesino sperduto delle Marche, alla luce di un premio internazionale della Biennale, rimette in circolazione quella vecchia favola del pittore sconosciuto che si impone all'attenzione generale di colpo, senza arti diplomatiche e senza preparazione realistica.

Certo la carriera artistica di Licini costituisce un caso nell'epoca dei talent-scouts, dell'organizzazione pianificata della cultura e dei quadri venduti a punti allo stesso modo delle azioni di borsa. La deformazione professionale che compromette con tanta frequenza il lavoro di molti pittori nel giro dei premi e delle mostre, non aveva guastato la natura di Licini, uscito dalla provincia italiana più conservatrice e clericale come un consolante esempio di fiducia nella libertà dell'artista.

Cresciuto negli anni della battaglia futurista a Bologna, dove aveva avuto come compagno di studi all'Accademia, Giorgio Morandi; e più tardi a Parigi, nel clima strepitoso dell'avanguardia europea, Licini non aveva mai cessato di essere il pittore dei dolci pendii, delle campagne assolate, dei luoghi incantati della sua adolescenza, dei paesaggi nei quali sembrava spegnersi l'eco della meditazione leopardiana. A Parigi aveva scoperto Cézanne, e della sua lezione si sarebbe ricordato, più tardi quando maturava la conversione all'astrattismo. Questa ebbe il significato di una protesta morale e di una rottura in quell'ambiente delle varie tendenze che aveva finito per essere il novantista, Bisogna provare che la "geometria può diventare sentimento, poesia più interessante di quella espressa dalla faccia dell'uomo", scriveva in quegli anni. E il rigore dei quadri di quel periodo voleva essere anche una difesa contro le seduzioni pericolose della natura che si affacciavano sull'Europa in contrapposizione all'"arte decorata".

Nel ritiro di Monte Vidon Corrado, lontano e quasi inaccessibile paese del quale fu sindaco nel dopoguerra, malgrado preti e frati "apocalittici e impostori pivotti fin lassù per stabilire le mazzette a Parigi", Licini attendeva a quella sua candida ed accorata riflessione poetica che negli "angeli ribelli" e nelle "amalanteune" avrebbe trovato la sua inconfondibile sigla figurativa. Qualche volta scendeva dal suo kafkiano castello per recarsi a Parigi, a Venezia, in Svezia, in compagnia della Nani, una giovane pittrice svedese che sposò durante il suo primo soggiorno nella capitale francese. Di questi viaggi restano alcune tracce nelle lettere. «La mia vita parigina fu disordinata, oziosa, ma credo, spesa bene. Da Kandinsky a Zervos ho conosciuto personalmente quasi tutte le vedute in arte», scriveva in una lettera del 1935 a Giuseppe Marchiori.

Egli versava però nel romanticismo esasperato, morboso, di quei maestri, in cui la radice espressivista ha una parte preponderante. Naturalmente i paesaggi di Licini non hanno la violenza di quelli di Kandinsky. Se le sue invenzioni hanno una parentela spirituale con la parte irrazionale della cultura europea dell'epoca, la sua immaginazione ha saputo aggiungervi qualche cosa di originale e di personale che è poi la realtà poetica della sua opera.

I piccoli quadri di Licini, nei quali si librano gli angeli ribelli, le amalanteune segnate di numeri o i filanti acquiloni su fondi blu, con una intensità senza eguale, sono il segno di una pittura che non ha rinunciato alla percezione del sensibile e che ha continuato a credere nella "raison du cœur".

ALFREDO MEZIO

DUILIO COURIR

GALLERIE

PARIS-NAÏVES

DI ALFREDO MEZIO

SOLO una città-vetrina come Parigi può spingere fino a questo punto il gusto della sorpresa: offrire, mentre è aperta al Louvre, l'esposizione Poussin, capolavoro di organizzazione specialistica, una rassegna di trentacinque pittori popolari, adunati attorno al patriarca Rousseau e ai quattro "primi" del Museo d'arte moderna (Vivian, Bauchant, Bombois e la mistica Sérapihine) che furono il grande amore di Wilhelm Uhde.

L'esposizione è una delle più complete nel suo genere e resterà aperta fino al primo di ottobre. Da Peyronnet a Jean Eve, da Letranck a Dechelette e Germaine O'Brady, vi sono tutti: quelli che conoscono la gloria delle collezioni e gli anonimi che non hanno ancora una quotazione commerciale, insieme ad una quantità di poveri diavoli: tolti forse incautamente dall'oscurità provinciale. Il fatto poi che la mostra abbia luogo alla Maison de la Pensée Française, cioè in una galleria comunista, lascia sospettare che vi sia dietro una leggerissima punta di polemica in funzione anti-abstractista. E' un sospetto, ma è quanto basta per mettere un pizzico di malizia in questo omaggio al paradiso perduto del primitivismo popolare.

Gli autodidatti, anche se sono venuti un po' a noia, rappresentano pur sempre una curiosità, e l'effetto di esso è sicuro sulla psicologia dell'amatore. Essi offrono un diverso nella selva degli stili moderni e sono un calmante contro le emericane informali. Sono i migliori veduti e i soli "pittori di storia" dell'arte contemporanea. Dai paesaggi fluviali di Bombois emanata la poesia delle vacanze in campagna che le Guide non tempo, e Bauchant, barbo di una poppea in rosa, la passare sul telaio delle sue evocazioni storiche, la mitologia di una Francia medioevale e popolare che hanno cantato Michelet e Peguy. I loro quadretti meticolosi e dogmatici come un solido lavoro di artigiano sono un omaggio alla bontà della pittura fatta a mano che oggi sembra un ricordo antiludiviano. Se la lettera di Poussin può presentare qualche difficoltà per chi non vi sia pre-

parato, c'è sempre il modo di rifarsi attraverso la versione della pittura domenicale, dove si riaffacciano sotto una forma involontariamente caricaturale tutte le caratteristiche dell'ortodossia classicista: il gusto del "finito" e l'horror vacui dell'estetica curiale, la tendenza a idealizzare la realtà, la vita quotidiana e la Bella Addormentata, e soprattutto un prepotente trasporto per la favola bella del Museo come patria ideale dell'anima. Tra il Louvre e la Maison de la Pensée, tra l'aristocrazia dello spirito e l'incultura degli autodidatti, si stabilisce così una corrente paradossale di simpatia che avvolge in una rete di amorosi sensi opere situate agli antipodi della sensibilità e che nessun Museo immaginario potrebbe avvicinare, come l'Adamo ed Eva di Poussin e la Foresta vergine di Rousseau, il Baccho pasticciano di Scoccolina e il San Luigi che pianto geli di Bauchant.

I pittori popolari sono piccoli borghesi in pensione e artigiani che coltivano l'evanescente domenicale attraverso i piaceri solitari della pittura. L'istinto, il candore e l'innocenza, di cui si parla così spesso per lo arte, sono caratterizzazioni empiriche e non portanti, il cui merito consiste unicamente nel tenere il giudizio in oscillazione. L'istinto e l'incultura fanno a meno delle convenzioni, base dell'arte. Ora, sono queste convenzioni a distinguere per esempio il dilettantismo dei bambini, col suo grezzo materiale figurativo, dalla produzione dei domenicisti che, al contrario dei bambini, lavorano sopra una mostruosa formazione di sedimenti culturali e di stili senza tempo, da cui nasce quella specie di ambivalenza esistente in ogni curioso miscuglio di ingenuità e di disciplina formale. Il concetto di folklore, contro il quale gli specialisti si studiano di ripetere il fenomeno domenicale, e quello di "ritardatario" con cui lo respingono nella categoria della mitomania, non funzionano per un artista come il Doganiere, padrone di uno stupendo mestiere, o come il minuzioso e squisito Vivian che ha fatto l'inventario poetico di tutte le pietre di Parigi. Il professor Rober-

to Longhi ritrova Masolino e Sasseta nella tavolozza di Bauchant, e il professor Ragghianti ha fatto l'ipotesi di una miniatura bizantina dietro il Paradiso Terrestre di Rousseau. E' stato ritrovato il tessarino che autorizzava Rousseau a frequentare il Louvre per farvi delle copie, e si conoscono gli appunti del pittore con le osservazioni fatte durante le sue visite all'Orto Botanico di Parigi per studiarvi i particolari delle sue composizioni sacche. Questi documenti smentiscono l'immagine diffusa nel gruppo di Apollinaire, di un Rousseau personaggio farfesco alla maniera di Courtelaine, e aprono uno spiraglio su quel deposito di rettili stilistici e di stratificazioni sentimentali che formano il supporto sul quale i Maestri della Domenica costruiscono il loro Eden pittorico. Rousseau non era la macchietta descritto da Vollard e da Fernanda Olivier nelle loro memorie, e neppure la volpe matricolata che alcuni sospettarono più tardi. Spostato dalla sua leggenda, il Doganiere rientra in quella famiglia di eccentrici e di lunatici, come l'Adamo ed Eva di Poussin e il delizioso "quadretto" delle vedute parigine di Vivian, non sono fenomeni di ignoranza. Denotano al contrario un concetto professionale della pittura che risuscita tutti i canoni della tradizione accademica, compresa la narrazione storica. Queste intrusioni letterarie, spostate al dogma della oggettività, il culto dell'arte come "scienza" e "mestiere", sono l'ultimo prodotto bastardo di un classicismo ridotto a fossile archeologico, e ritrovato attraverso le distorsioni di un'ottica deformante che agisce sulla mentalità dell'autodidatta stitico, quanto lo studioso di psicologia di addeppimento intellettuale. Il mistero della pittura popolare è tutto in questo imbroglio linguistico, sul quale sono competenti sia il critico d'arte, nella misura in cui la critica d'arte collima con l'analisi semantica, quanto lo studioso di psicologia con il primitivismo dei Domenicisti presenta tutti i sintomi del documento clinico.