

★ IL CICERONE ★

I VANDALI IN CASA

IL SATRAPO DEL VILLAGGIO

DI ANTONIO CEDERNA

PICCOLA storia di paese, ovvero come si distrugge l'Italia antica, fin nei suoi angoli più riposti, e col concorso delle solite cause: impudenza degli organi statali di tutela, impunità tracotante dei satrapi politici locali, rozzezza di amministratori. La scena è Chiavenna, la bellissima cittadina alla confluenza delle strade per il Maloja e lo Spluga, insigne per unità ambientale e urbanistica, in mezzo a uno stupendo paesaggio alpino.

Due sono i disastri principali, ora compiuti, fra quanti erano da tempo in progetto, come scrivevamo in due vecchi articoli ("Il Mondo", 30 settembre 1958, 3 marzo 1959). Il primo ci balza incontro subito appena all'ingresso del paese, una volta dominato da una bella porta settecentesca e dal campanile della chiesa di S. Maria. Oggi ogni cosa è sommersa da uno squallido edificio degno della periferia milanese, di sette piani (dieci dalla parte che strapiomba sul fiume Mera), che dà un pugno in faccia al visitatore e lo invita a proseguire immediatamente per la vicina Svizzera, paese civile. La stupida deturpazione è aggravata, se possibile, dal modo stesso con cui è stata attuata. I lavori cominciano alla fine del 1959, e alla fine del gennaio 1960 la Soprintendenza ai Monumenti ne intima la sospensione, mentre inizia la pratica di vincolo. Poiché i lavori continuano indisturbati, il 5

febbraio la Soprintendenza rinnova l'ordine di sospensione, invitando i carabinieri a farli rispettare. Il giorno 8, alle sette di mattina, i carabinieri sono sul posto, e i lavori sono sospesi davvero; ma appena per tre ore, perché alle dieci, dal comando dei carabinieri e dal prefetto di Sondrio, arriva l'ordine opposto: quelle cioè di frangere del tutto le intenzioni della Soprintendenza. La "benemerita" sgombra dunque il campo, e la costruzione riprende allegrementemente: un'interrogazione in Senato resta senza esito, senza esito il sopralluogo di un ispettore della Pubblica Istruzione mandato apposta da Roma, senza esito le successive convulse consultazioni fra Soprintendenza e Direzione Generale delle antichità e belle arti: gli interessi in gioco sono più forti di tutto. La Soprintendenza lascia intanto scadere il termine utile per l'opposizione al vincolo tardivo, e oggi l'edificio (albergo) è terminato, mentre tra poco dovrebbe essere demolita anche la casa sul cui orto esso è stato costruito, una casa dai bei portali cinquecenteschi, tra i più antichi di Chiavenna.

Anziché appoggiare la Soprintendenza, che una volta tanto s'è data da fare, prefetto e carabinieri hanno finito con l'aiutare i privati a trasgredire gli ordini, in barba alla legge del '39 sulla tutela delle cose d'arte e al vincolo stesso: se ne vedono di nuovi ogni giorno nel nostro Paese di santi e di eroi. Titolare dell'impresa costruttrice è un dc locale, progettista il cugino di due assessori dc, fornitore dei materiali è il cognato dell'architetto-cugino in cima alla piramide sta il don Rodrigo locale, l'ex-sottosegretario dc, Valceschi Athos, presidente del consorzio "Bacini imbriferi montani", che ha dato i quattrini per la bella iniziativa.

L'altra grossa porcheria commessa recentemente in questa disgraziatissima cittadina, è la distruzione di una folta e compatta zona verde, il settecentesco giardino Lumaga-Salis, poco distante dalla cattedrale di S. Lorenzo. Nel 1958 il comune lo acquista, non già per farne un giardino pubblico, ma per distruggerlo e costruirvi dentro le scuole, che dovevano essere costruite altrove: in un'area adiacente, per esempio, di proprietà comunale o nella zona oltre il Mera, dove si è fondato formando un nuovo quartiere (questo suggeriva una lettera di un centinaio di cittadini ragionevoli, indirizzata al sindaco). Niente da fare, naturalmente: mossi da un odio per gli alberi, gli amministratori si scagliano a testa bassa contro il giardino. Esiste un vincolo? Forse sì, dato che i gua-



Parigi. Lo studente spagnolo Antonio Romo espone nel proprio studio i suoi primi quadri.

ARIA DI PARIGI

SOULAGES E BAVARDAGE

DI GIANCARLO MARMORI

statori, per entrare in azione, scelgono le tenebre della notte fra il 4 e il 5 agosto. Ma se c'era un vincolo perché la Soprintendenza non è intervenuta dopo questa prima devastazione? I lavori riprendono alla fine del mese in pieno sole, e oggi c'è il deserto. Il 18 settembre c'è stata la cerimonia della posa della prima pietra; dalla cronaca di un giornale locale apprendiamo che, certo per non venire meno alle nostre tradizioni millenarie, la pergamena di fondazione recava un testo in latino; e che il discorso inaugurale è stato pronunciato dal solito personaggio che imperversa da queste parti, il già nominato onorevole Athos Valceschi. Costui avrebbe dimostrato tutta la propria sensibilità di cittadino e di uomo politico, affermando che le ragioni opposte dalla Soprintendenza altro non erano che "fanfaluche", e che le opere pubbliche delle future amministrazioni « saranno decisamente indirizzate verso la modernità e la funzionalità, senza arrestarsi di fronte ai presunti diritti storici e paesaggistici ».

Così significhi, sul piano della correttezza amministrativa e sul piano pratico, questo linguaggio da gerarca, lo dimostrano i due casi in questione: di che genere sia la "funzionalità" delle future opere promesse da questo trombone, lo capiamo meglio considerando un progetto che da tempo giace in comune. Si tratta nientemeno di uno sventramento da un capo all'altro della città, che oltre a far tabula rasa della stessa fisionomia storico-urbanistica di Chiavenna (distruzione, tra l'altro, della chiesa di S. Pietro col suo campanile che fu già torre civica, della piazza omonima con fontana settecentesca, del palazzetto dei commissari grigioni, del convento delle agostiniane coi resti delle mura quattrocentesche, di case, portali, giardini, eccetera), avrebbe il risultato, come hanno ormai imparato anche gli asini, di creare una situazione edilizia congestionata e irrazionale, per di più attirando nel centro devastato tutto il traffico di transito ora disimpegnato da due sormontanti laterali. Un progetto da museo degli orrori, di quelli che anche le peggiori amministrazioni si vergognano ormai di immaginare; un progetto in cui si raccoglie la spazzatura dell'urbanistica retrograda e speculativa. Contro di esso, e contro i macellai di Chiavenna, richiamiamo l'attenzione del ministro dell'Istruzione Pubblica.

ANTONIO CEDERNA

DIl spiccatamente meridionale, essendo nato quarant'anni fa a Rodéz. Pierre Soulages ha senza altro il temperamento, una esplosività contenuta però da una vocazione all'analisi così forte che le sue frasi riescono a trasformarsi in immagine solo passando attraverso una precipitosa macchina mentale. A volte il fattore intellettuale e l'istintivo si sposano nella sua eloquenza, a volte no: « A Rodéz? lo interrompo. Questa città di provincia mi ricorda... » Soulages punta l'indice sotto il mio naso e dichiara: « Antonin Artaud e il dottor Ferdière! Ferdière era pazzo quanto Artaud. Lo conobbi proprio a Rodéz. Avevamo appuntamento. Ricordo che lo incontrai in strada, mentre stava scendendo dalla sua macchina, lui da una parte e una donna dall'altra. Il medico fece il giro dell'auto, raggiunse la donna e le diede con forza un paio di schiaffi uno per ciascuna. La donna lo guardò stupita. Rodéz! Laggiù dipinsi i primi alberi scuri di pioggia, tronchi e rami ridotti a una astrazione grafica, neri sul fondo chiaro. Cominciai sin da ragazzo i ritratti alla descrizione degli oggetti ai loro sottintesi narrativi... ». Suona il telefono. Si scusa. Quando torna afferra un piccolo sgabello, lo avvicina alla mia sedia e se lo mette sotto le natiche. Ora la sua faccia è a un palmo dalla mia.

« Rifiuto di descrivere gli oggetti e il movimento, dicevo, in sintesi, un rifiuto della linea e del racconto che essa svolge e contiene... ». S'alza, come irritato dall'immobilità, e contro il muro comincia a fare ondeggiare una mano. « Vede, prosegue, in una linea è facile percepire il percorso della mano del pittore e l'aneddoto romantico che quasi sempre racchiude. La linea a un certo punto è tremula? Chi la segue con lo sguardo pensa subito che al pittore è tremata la mano.

chi. Con l'indice mi mostra il dettaglio d'uno squarcio azzurro, da sotto il nero uniforme che domina il quadro: « Vede — dice — non solo non disegno, ma a volte, non posso neppure il colore sulla tela, lo levo anzi, gli faccio posto con un colpo di spatola o di lametta, perché un blu o un rosso emergano spontaneamente ». Poggia la tela contro il muro e, tornando a grandi passi, continua: « Dei miei quadri è impossibile fare una copia. Io stesso non sarei capace. Chi potrebbe ripetere un dettaglio pittorico emerso alla superficie con mezzi quasi autonomi? Tempo fa un collezionista mi diceva: caro Soulages, la sola preoccupazione che i suoi quadri mi danno è come restaurarli in caso d'incidente. Capisce? L'effetto ultimo d'una opera pittorica è l'enigma, è il suo choc originale ».

« Choc! — lo interrompo. — Questa parola traduce l'effetto che mi fecero le tele di Pollock la prima volta che... ». Soulages si alza e infila le mani in tasca: « Jackson Pollock ha percorso una strada diversa dalla mia. Non ha creato una ritmica dello spazio ma un'atmosfera delirante ai limiti della figurazione, e neppure originale, senza che questo diminuisca il valore della sua opera. Mi viene in mente quando andai a casa di Hans Hoffmann, negli Stati Uniti, il professore tedesco che inventò sistematicamente certe tecniche surrealiste, il *dripping*, ad esempio, importato negli USA anche da Ernst e Salmon. Guardando una tela appesa alla parete di diti la mia sorpresa di vedere che possedeva un Pollock. Guardi la data, rispose il professore. Risaliva in effetti a molti anni prima che Pollock disingesse alla maniera di Hans Hoffmann ». S'interrompe, perché entrano due operai d'una agenzia di traslochi. Gli uomini portano via un cavalletto e la scala ripida geme sotto quel peso. Appena usciti Pierre Soulages riprende a fare ondeggiare la sua mano contro il muro, per eseguire idealmente una linea grassa e modulata, alla maniera di Ingres: « Se dovessi fissare un itinerario attraverso la superficie delle mie opere, direi che l'orientamento più costante è il rifiuto della descrizione. Rifiuto del *bavardage* della linea e dei colori, per un bisogno d'intensità pittorica espressa con mezzi limitati. La mia tavolozza è limitatissima: terre, azzurri, nero. Cominciai a Rodéz, dipingendo la sagoma stecchita degli alberi sulla pianura, in inverno... ».

GIANCARLO MARMORI

GALLERIE

LE CERAMICHE DI VALLAURIS

OLTRÉ che a Londra, con la spettacolosa esposizione alla Tate Gallery, Picasso tiene in questo momento il cartellone a Moulhouse (litografie e acqueforti), a Strasburgo (Picasso e la sua cerchia), a Vallauris (in compartecipazione con Leger) e finalmente a Faenza con una piccola mostra di quarantadue ceramiche, ordinata nel Museo internazionale della Ceramica e visibile fino al 15 ottobre.

I faentini sono particolarmente qualificati per giudicare la produzione di Picasso in questo settore e la prova risulta positiva. Il catalogo si esprime con ammirazione per il Picasso di Vallauris. I suoi lavori sono portati ad esempio di serietà contro le improvvisazioni degli astrattisti occupati a fare della ceramica sperimentale. Anche qui Picasso smentisce la sua fama di fumisteria e fa autorità. Le ceramiche di Vallauris rinnovano o rivoluzionano, e spesso in maniera violenta, ma sempre con un senso vivissimo dell'elemento peculiare alla tradizione artigiana. Picasso vi rende omaggio all'originalità dell'oggetto d'uso quotidiano in cui si specchia l'immobilità della vita popolare. Un esempio di questo modo di rivivere l'arte col suo repertorio di immagini obbligate è l'anfora di terra refrattaria con quattro teste inserite dentro un quadrato e disposte sui fianchi, e la brocca con un gruppo di figure sdraiate, dove uno spunto da cammeo si specchia sopra una forma rustica.

Anche in questo campo l'opera di Picasso è un palinsesto di azioni. Motivi folkloristici e temi figurati di origine colta sono adoperati con spirito come inserti decorativi per un piccolo numero di oggetti a sagoma pronunciata. Una delle fonti di tali figurazioni è il folklore spagnolo con le sue stilizzazioni aggressive, che Picasso accentua caricaturalmente, senza dimenticare, come succede ai picassiani, che una brocca, un orcio, un boccale, un piatto o un vaso sono anzitutto oggetti utilitari e che la loro bellezza è condizionata da questo carattere. Nella serie dei piatti rotondi, con figure di civette e teste di toro sul fondo, lo spunto popolare acquista un rilievo particolare e introduce nello schema decorativo come una forza di calmitazione in rapporto con l'elemento simbolico dell'arte. In questi lavori l'artista mantiene inalterata la sua carica di energia, ma con una sorta di delicatezza nuova per la materia del suo fare, che riduce al minimo gli estetismi e le impennate intellettualistiche cui si presta facilmente il folklore. Dove questo pericolo si verifica — per esempio, nella brocca del pittore con la modella o nel boccale di ispirazione negroida — il risultato è ahimè un "pastiche" leggermente equivoco sul tipo dei racconti "drolatiques" di Balzac.

Ma in genere è abbastanza vero, come scrive modestamente e con molto buon senso il direttore del Museo di Faenza, che il Picasso ceramista è vazio: è un artista legato ai canoni più ortodossi dell'arte. L'esperimento di Vallauris vale per questo omaggio al genio dell'artigiano anonimo e per la semplicità dei risultati. L'interesse di Picasso per i segreti delle tecniche manuali non si esercita mai a vuoto, e il suo talento di disegnatore gli fornisce una chiave di eccezionale praticità per penetrare nel labirinto degli stili senza nome, staccandoli dalla vitalità addormentata. Picasso sa che non si scherza col fuoco e che c'è poco da aggiungere alle forme inventate dall'arte popolare. Nella sua opera, piena di crudeltà e di violenza, impermeabile alla speranza, il periodo di Vallauris forse non è solo un episodio marginale. Se mai sarà lecito parlare, per l'artista spagnolo, di un momento di respicenza interiore, bisognerà riferirsi a questi lavori di artigiano, dove il genio di Picasso sembra per la prima volta sensibilizzato da una sorta di storica moralità.

ALFREDO MEZIO