

★ IL CICERONE ★

IL GIARDINO D'EUROPA

IL DOVERE DELL'ARCHITETTO

DI ANTONIO CEDERNA

STRANO come scarsa e imperfetta sia ancora, anche presso molta gente colta, la conoscenza dei compiti e dei doveri dell'architetto nella società moderna. Per il più l'architetto è l'"artista" che traduce in forme piacevoli i desideri del cliente, oppure un semplice esecutore tecnico, dal quale sarebbe ingiusto (e conveniente) pretendere una responsabilità morale del proprio operato. In genere, provoca meraviglia (come ci è capitato di constatare recentemente, discutendo con persone in tutto il retto assai ben pensanti) sostenere che l'architetto va giudicato prima di tutto come uomo e cittadino e che è suo dovere rifiutare quei lavori che non rientrano in un piano generale di interesse comune e che possono risolversi, a breve o a lunga scadenza, in danno per la comunità; e che non si è architetti moderni se non si riduce la propria disponibilità a fare ciò che si ritiene di autentica utilità sociale.

Si obietta, normalmente, che l'architetto altro non è che il realizzatore della volontà del committente, pubblico o privato, e che è temerario su questo, cioè sulla società, che va portato il giudizio; e anche questa abbiamo sentito, come l'avvocato non può sottrarsi al dovere di difendere un criminale, eccetera, così l'architetto, quando la sua opera viene richiesta, dovrebbe constatare di costruire correttamente, uniformarsi ai regolamenti esistenti, buoni o cattivi che siano, affrettarsi a disastarsi del merito del progetto e delle conseguenze che esso può avere: tutt'al più, se è bravo, l'architetto saprà far meglio di un altro, e con la sua "arte" trarre il miglior profitto anche da un'iniziativa sbagliata. Ragionamento rozzo e pernicioso. Un architetto che presta la sua opera per un'iniziativa sbagliata (lottizzazione di un parco, costruzione di un quartiere in località opposta a quella indicata dal piano regolatore, sventramento di un centro storico, eccetera) si comporta esattamente come un avvocato che si prestasse a compiere una truffa, come un medico che spacciasse stupefacenti, come un fotografo che si dedicasse al commercio di immagini pornografiche: e nessuno, in questo caso, pretenderebbe di far bene limitando il proprio giudizio alla maggiore o minore abilità dimostrata dal costoro nel portare a termine quelle operazioni.

Così per l'architetto. Abbiamo imparato a condannare i chierici traditori, l'intellettuale che si mette al servizio di cause indegne: non si capisce su cosa si basi quella specie di indulgenza con la quale si vorrebbe alleggerire l'architetto dalle responsabilità comuni. O lo si capisce troppo bene, pensando alla nostra società che non ha saputo ancora creare l'istituto dell'interesse pubblico e che, per difendere i propri privilegi, si è creata l'alibi della "tecnica". I monopoli della terra, dell'industria e della produzione, da un lato, attraverso la stampa, sono riusciti ad autorizzare nell'opinione pubblica la coscienza dei più elementari bisogni (scuola, asilo, giardino, eccetera), dall'altro hanno da tempo imparato il modo più sicuro per formare, attraverso la scuola e la università, "tecnicisti" accaniti, innocui e indifferenti, dei quali accaparrarsi a tempo debito i servizi. È però curioso che questa mentalità culturalmente qualificata nel che si potrà vedere l'effetto indelebile di una vecchia educazione idealistica che ha insegnato a tener separato ciò che andava unito (l'impegno civile da quello professionale, "arte" da "tecnica", eccetera), per identificarsi alla fine, per vie non tanto misteriose, col più diffuso qualunquismo nazionale.

Una sempre maggiore responsabilità sociale, una viva coscienza della dignità professionale, l'identificazione di tecnica e scelta politica: questa la mèta cui tendere, per la salute generale. Altrimenti non si capirebbe davvero il perché di

tante battaglie per un meno indecente assetto urbanistico del nostro Paese. E' ovvio che i maggiori scandali di questi ultimi quindici anni si sono potuti verificare, in gran parte, proprio per l'irresponsabilità morale e politica di troppi "tecnicisti". Abergio Hilton a Roma, quartiere di Sogrange a Firenze, devastazione di Napoli, balordaggini monumentali per le Olimpiadi e Italia 61, sporca speculazione in danno del paesaggio e dei centri storici, distruzione di aree verdi, e via dicendo alla rinfusa: ben altra sarebbe stata la situazione, se le legioni di professionisti fossero state meno pronte al compromesso, meno disposte a farsi compliciti di amministrazioni incompetenti o corrotte; e la vicenda del piano regolatore di Roma avrebbe avuto un esito presumibilmente diverso se non si fossero trovati architetti senza scrupoli, vergognosamente pronti a buttare a mare il lavoro dei colleghi, e a mettersi al servizio dei padroni della città.

E' stata proprio la parte migliore della nostra cultura architettonico-urbanistica che in questi ultimi anni, attraverso scritti, convegni e interventi pubblici, e con l'esempio della sua stessa attività professionale, è venuta sempre meglio precisando la posizione dell'architetto nel nostro tempo, i suoi compiti e doveri. Architetto moderno è dunque colui che, tendendosi conto dei grandi mutamenti occorsi nella scala degli interventi, ha capito che costruire è prima di tutto un servizio sociale; e che quindi il suo operare non significa niente se non si integra all'urbanistica, se non si integra cioè nella visione coordinata e organica di tutti i possibili problemi economici, sociali, tecnologici. Architetto moderno non è il creatore di preziosi pezzi unici da guardare, ma colui che lavora per la produzione di beni accessibili a una massa sempre maggiore di persone, dal momento che la collettività è diventata il vero committente: colui che, sacrificando, nell'interesse accademico, gli studenti personali al lavoro in équipe, progetta e realizza i grandi complessi di interesse pubblico, dalla



Positano. Visitatori di una Galleria d'arte.

ERMANNO REA

edilizia popolare agli impianti industriali, dalle attrezzature varie a quelle per la ricreazione e lo svago. Architetto moderno è chi sa operare una scelta politica e tecnica insieme, chi tende a trasformare la realtà a tutti i livelli, a trasformare integralmente l'ambiente in cui vive l'uomo, superando il pregiudizio estetico e la presunzione tecnicistica: l'"arte" ritorna ad essere una delle tante componenti del fatto architettonico, e nemmeno la più importante, l'architetto-urbanista viene riabilitato nel cittadino, e l'utilità sociale appare come l'unico metro per un giudizio globale. Gli architetti dell'Immobiliare e dell'On. Togni, delle Olimpiadi e dei latifondisti romani, i costruttori di oggetti pretenzioni e inutili, sono fuori della cultura moderna: ci siamo, per fare qualche nome tra i più famosi e nocivi, Saverio Muratori contro il cui insegnamento accademico gli studenti romani tempo fa hanno organizzato uno sciopero, Luigi Moretti che in nome di una non meglio pre-

cisata "realtà" si è messo al servizio dei clerico-fascisti romani, e Pier Luigi Nervi che, fiducioso nelle virtù taumaturgiche del suo "talento", si accomoda senza fare una piega negli schemi urbanistici più rovinosi o crea colossi che non servono a niente. (E' invece di qualche conforto che Ignazio Gardella abbia pubblicamente dichiarato, sui giornali romani, di avere praticamente rinunciato a manovrare Villa Savoia, come in un primo tempo si era incautamente accinto a fare).

A questi principi salutarci sono ispirati gli interventi di alcuni tra i più qualificati nostri architetti, pubblicati sul numero 251 della rivista "Casabella", che aveva promesso un'inchiesta su "quindici anni di architettura italiana". L'invocazione accademica dopo i fatti, la rinuncia di troppi ad agire attivamente per un cambiamento delle condizioni generali, il rinchiusarsi nei problemi formali e il for-

malismo della critica, il disinteresse per il miglioramento della produzione di massa e per il rinnovamento dei metodi di produzione e di esecuzione, sono i mali denunciati con più vigore. L'architettura non è un fatto intellettuale isolato — scrive Ludovico Quaroni in un breve saggio sui vizi perenni della cultura italiana — ma «una delle manifestazioni dell'unica vita, cioè dell'unica cultura, in perfetta aderenza con la civiltà dalla quale è prodotta»: nel nostro Paese, ancora impreparato «alle dimensioni tecniche, morali e spirituali e alla velocità di sviluppo del nostro tempo», si verifica l'assurdo che molti architetti finiscono il loro interesse «all'orizzonte limitato di un edificio o, peggio, al dettaglio della sua realizzazione, quasi che il progresso tecnologico non fosse sullo stesso piano e alla stessa scala la storia della nuova dimensione urbanistica, economica, sociale e politica». L'obbligo per l'architetto moderno è quello di disperdere la propria egoistica personalità nel-

l'animato di un vero e proprio «collettivo di produzione», e di puntare su un alto standard tecnologico invece che su un'architettura di eccezione, perché è necessario e urgente «realizzare quei valori medi che, proprio come tali, meglio possono testimoniare di una situazione» e del livello civile di un paese, come dimostrano gli esempi stranieri.

Contro la regressione formalistica dal 1950 in poi, contro la restaurazione accademica in atto nella cultura ufficiale, (fino a quella «piccola operazione di identificazione architettura-haute couture che si sta compiendo nell'ambito di una cultura di riserva, adolescenziale ma già con l'ammiccato accademico»), Giancarlo De Carlo rivendica una sempre più stretta connessione tra architettura e urbanistica: «un giudizio di valore su un'opera di architettura non può ormai non tener conto del modo in cui risponde alle esigenze quantitative della società contemporanea (diffusione della partecipazione al potere, accrescimento del benessere), sulle quali direttamente opera l'urbanistica». Il nocciolo della crisi — scrivono Leonardo Benevolo e Carlo Aymonino a nome della società romana di Architettura e Urbanistica (cui va il merito di aver impostato da tempo e con chiarezza i termini della questione) — sta nel vizio di voler «concentrare lo sforzo creativo nei soli problemi di linguaggio, il tener separato l'interesse per la pianificazione dalla progettazione architettonica, perdendo così di vista la trasformazione integrale della città e della campagna, cioè l'obiettivo professionale e civile dell'architetto». «Architettura e urbanistica sono i termini dialettici della cultura contemporanea», quale deriva da tutta la tradizione moderna. «Vogliamo che il necessario spartiacque sia determinato non tanto dall'aggettivo moderno, che in senso formale non significa più nulla, quanto dall'aggettivo impegnato che ha un significato in senso civile. Impegnato nel voler mutare la realtà, esaminandola criticamente e scegliendo le forze che tale realtà vogliono trasformare; impegnato a individuare i mezzi economici e le formule organizzative adatte ai mutamenti che si vogliono realizzare; impegnato a realizzare un linguaggio espressivo che, ereditando dall'avanguardia europea quella carica polemica che in Italia si è espressa solo dimostrativamente, l'aristocrazia di nuovi termini formali, determinati da una sempre più complessa relazione tra architettura e urbanistica».

Questa, della serietà e della consapevolezza, è la sola strada che si potrà portare, oltre a una maggiore comprensione tra tecnici e noi, alla soluzione dei problemi che ci travagliano, primo fra tutti l'edificazione di una società che di democratico non abbia soltanto il nome.

CLAUDIO SAVONUZZI

ANTONIO CEDERNA

POSTA DA PARIGI

DIETRO LA VETRINA
DI CLAUDIO SAVONUZZI

"C" E' un americano di là — annuncia il segretario — che vuol vedere delle sculture di X'. Nessuno sa chi è X'. Il possibile cliente, scappato nella galleria, «Guarda un poco» — decide Stadler — «tra la roba che ha portato Tapié dalla California il mese scorso. Sarà magari là in mezzo». Le gallerie d'avanguardia di Parigi sono ormai così: vascelli carichi di misteriose Golconde, archivi inesplicati. Gli archivi chiedono di lasciare un quadro, una piccola scultura, che finiscano in cantina. Ogni tanto mandano un amico a informarsi se il mercante, per combinazione, non ha un X, un Y da far vedere. E altre volte è il "talent-scout" della casa, che riporta strane cose dai suoi viaggi. Michel Tapié, l'uomo che ha tentato di introdurre in Francia l'arte moderna americana, è adesso in Giappone. Tornerà certo con qualche cosa e bisognerà poi chiedere a lui per ritrovare gli oggetti nella cantina di rue de Seine 51.

Per il momento è estate, i turisti ricchi sono già venuti, ce ne sarà ancora qualcuno all'autunno avanzato, e si può dunque chiudere fino a settembre. «I primi quattro anni» — racconta Stadler — «non ho avuto nemmeno un cliente francese. Quando ho aperto ero pieno d'illusioni: i passanti, dicevo, saranno colpiti dalle mie vetrine. La verità è che con la commedia con qualche amico, con due o tre clienti fedeli. Sono solo questi che, lentamente, mandano altre persone. Ci sono tante storie, sul mercato. Gli schedari, che sarebbero il segreto più geloso delle gallerie italiane, che si ferma, entra e compra. Forse era vero una volta: noi della nuova generazione, Cordier, Bernard, io, Arnaud, siamo molto meno misteriosi. I nostri sacri spariscono anche nel nostro mestiere; peccato, sentimentalmente. Un'altra

storia è quella che i clienti li si possa formare. Certo, si può "fare l'articolo": ma come galleria, non con il cliente. Vengono e sanno già cosa vogliono comprare, o vedere». Chi compra i quadri moderni? I quadri delle gallerie d'avanguardia? Uomini d'affari, uomini della Borsa, industriali, tecnici. Gente che ha denari, ma anche il gusto del rischio. A fare una inchiesta nelle gallerie, tra i clienti non si trova né un avvocato né un medico. E poi, non è certo un segreto per nessuno, i clienti dei mercanti sono degli altri mercanti. Di Parigi, della provincia ("non si vende quasi niente, in provincia"), d'America ("gli anni dell'America sono stati il '55-'56") e soprattutto di Germania, Belgio, Italia, Inghilterra, Svezia, eccetera. E' l'Europa, di nuovo, che compra i quadri europei, ma le cifre d'affari non sono poi così grosse, molto spesso i quadri partono in prestito per altre gallerie, e insomma l'impressione finale è che la pittura contemporanea giri attorno a se stessa, si venda e si rivenda sempre alle stesse persone ed alle stesse collezioni: industriali impazziti, uomini d'affari mecenati, tecnici paranoici che hanno trenta X sulle pareti di casa, e via.

venticinque Y, quarantadue sculture di Z. Sempre e solo X, Y, Z: monografie colossali ed inedite, pacchi di cambiali in bianco, cumuli di azioni non intestate. Chi paga, intanto, chi mantiene i "rapins" di Parigi? «Viviamo ancora di rendi-

ta» — dice Stadler — «e sui boom dell'arte contemporanea che c'è stato fino al '59. Dopo, la situazione si è stabilizzata. Per me, però, è diverso. Io ho solo pittori giovani, e questi sono sempre in salita. Con i vecchi guadagni ci finanziamo ancora da soli». Ecco un'altra storia — quella delle Banche, dei consorzi che sostengono le gallerie d'arte moderna — che va a farsi benedire. «Sì, una certa dose di lancio mandano può anche servire: per esempio uno come C. può anche essere utile. Ma i mandati vanno presi per quello che sono: bisogna mescolarli alla clientela, niente di più». Altro mito da cancellare, allora, quello della voga, del successo fatto da Coteau, dal Faubourg St. Germain.

Si comincia a pensare che i mercanti, quelli veri, siano delle persone annulate di pittura: della gente che nessuno sembrava credere che fanno quel mestiere perché gli piace, perché non potrebbero farne un altro. Ecco, allora, Rodolphe Stadler, 51 rue de Seine, Paris VI, telefono Danton 91-10. E' uno svizzero trentacinquenne di Losanna. Studiò diritto e scienze economiche. Famiglia industriale e professore universitario. Voleva venire a Parigi, nel 1946, ed occuparsi di letteratura, di pittura, di teatro. Ad un certo momento ecco entrare, a piace Vendôme, nella galleria di René Drouin: ecco incontrare Michel Tapié. Drouin è stato, nel do-

po guerra, il più intelligente dei mercanti parigini, l'uomo che aveva Fautrier, Michaux, Dubuffet quando nessuno li conosceva; i "Portraits" di Dubuffet, che li ha presi allora, li ha pagati quindicimila franchi al massimo. Tapié non era mai stato in America, decidemmo che doveva viaggiare. L'insegnamento della "qualità" da Drouin. E la collaborazione con Michel Tapié. Nel '55 è dunque nata così la galleria di Rodolphe Stadler. «Dal '55 al '59 sono stati anni duri. Una moda? Ma quando si comincia a vendere è per forza una moda. Bisognava andare a Parigi, mi ero fissato un "plafond" anno per anno, e pian piano ho cominciato a fare qualche contratto. Quasi tutti sono rimasti fedeli: Serpant, Tapié, Delahaye, Claire Falkenstein. Se ne sono andati Drouin, Gillet, Jenkins». Adesso la scuderia di Stadler ha Boile, Brown, Budd, Buitman, Damian, Domoto, Imat, Osorio, Saura, Serpant, Teshigahara, Delahaye. Poi ci sono, ma non in esclusiva, Assetto, Beynon, Coetzee, Laganne, Wessel, Garelli e la rivelazione della prossima stagione, che nessuno ha ancora visto, Shiraz. «Certo, aprire adesso una galleria sarebbe più difficile. Ci vorrebbero più capitali, c'è più concorrenza. Una volta gli artisti si contentavano di lasciare le loro cose in deposito; adesso vogliono subito un contratto. Nel '55, ancora, c'era forse più possibilità di puntare su qualcuno. Oggi è più difficile: c'è una specie di esagerazione, c'è un calo di spirito critico. Dal '59 Tapié costa trentamila franchi al punto, Saura otto-dieci, Damian sette-otto. Anche le spese generali pesano di più. Tuttavia, a me danno ancora dei quadri solo in deposito: se fossi una galleria nuova, invece, non lo farebbero. Nel '55 io ero un giovane, loro erano degli sconosciuti. E' stata una collaborazione, insomma».

CLAUDIO SAVONUZZI