

★ IL CICERONE ★

MIRABILIA URBIS

LA FOGLIA DI FICO

DI ANTONIO CEDERNA

E SULTATE, o quiriti. La città eterna, in vista delle prossime elezioni, sarà arricchita di un nuovo impianto di non comune interesse pubblico, di una nuova opera urbanistica veramente degna, come si vuol dire, di sfidare i secoli: un piazzale panoramico, niente meno, dove meditare al tramonto sull'Invidia del Tempo e la Varietà della Fortuna. Il fatto sensazionale si sta compiendo in cima a Monte Mario, ed è annunciato da un regolamento cartello: "S.P.Q.R., Ripartizione Tale. Costruzione del piazzale panoramico di via Caelio" (la strada che va dal Belisio all'albergo Hilton): non si dica dunque più che Ciocchetti e il commissario straordinario abbiano trascurato il decoro, l'amenità, l'abbellimento dell'urbe e la comodità dei suoi fortunati abitanti. Vedere per credere. Entriamo nel cantiere e ammiriamo il panorama che i romani, a lavori conclusi, potranno felicemente godere. Alle nostre spalle, la trista fila dei villini di via Caelio; idem alla nostra sinistra (da queste parti abita Ciocchetti), con in più il di dietro degli alti casamenti costruiti dall'Immobiliare in piazza Belisio; alla nostra destra il muro continuo della chiesa del Rosario, sopra la quale sovrasta, poco più in là, la mole dell'albergo Hilton costruito dall'Immobiliare; davanti a noi, in primo piano, lo strano baraccone che l'Immobiliare ha pensato bene di incastare tra il "piazzale" e la via Trionfale, quindi, in secondo piano, la collina dell'Osservatorio, quindi, in basso, le baracche, i muri, le case cadenti della via Trionfale. Se dunque ci porteremo dietro un'alta scala, o meglio ancora, se avremo un collo molto lungo e snobbabile, potremo anche credere che quella massa di tetti che intravediamo lontanissimo laggiù, nell'unico spiraglio vuoto, faccia parte del panorama di Roma.

Questo strabiliante "belvedere" grande come un'anticamera e dal quale non si vede nulla, è il frutto del famigerato baratto consumato quattro anni fa fra il Comune e l'Immobiliare. Secondo il piano regolatore, il vero piazzale panoramico, con zone di rispetto e a parco pubblico, a una quota più alta di una decina di metri e con ampiezza visuale su Roma, avrebbe dovuto essere costruito dove ora sorge la massa grottesca dell'albergo Hilton: la variante imposta da democristiani, fascisti e liberali (settembre del 1958) nel disprezzo di tutte le norme tecniche, urbanistiche, ambientali sostenute per anni dall'opposizione e dai più qualificati enti culturali, lo ha invece regalato all'Immobiliare, graziosamente concedendo in cambio al Comune l'attuale relitto di terreno, la minuscola terrazza, bassa e senza vista alcuna. Niente, meglio di un sopraluogo nella zona e di un confronto fra le due opere in corso, Hilton e "piazzale panoramico", può dare un'idea più sintetica di cosa è stata la politica amministrativa dello S.P.Q.R. in questi ultimi anni. Al privato il diritto di eliminare una destinazione pubblica e di sostituirla ad essa un proprio impianto particolare; al privato il lucro di miliardi e lo sfruttamento intensivo, al pubblico la sottrazione dell'ultima area libera; al privato il panorama, la vista, gli alberi superstiti, al pubblico cemento e terra bruciata; al privato tutti i vantaggi, che si riassumono nell'aumento del 250% della possibilità edificatoria, al pubblico la congestione che ne è seguita e la riduzione a circa la metà di tutte le aree pubbliche (di rispetto, di parco pubblico, stradali). Al pubblico infine, al Comune, sono state accolte tutte le spese, oltre che del ridicolo piazzale, di tutte quelle opere (come le due rampe tra l'Hilton e piazzale Ciollio) concepite ad esclusivo vantaggio dell'Immobiliare e per l'ulteriore valorizzazione dei suoi terreni e edifici. Comuni e marziani: la sottrazione alla speculazione privata non poteva essere più intera e compiuta.

Con la costruzione dell'Hilton e il contemporaneo approntamento del cosiddetto piazzale (già battezzato dei Collitorti), si pone il suggello alla storia di Monte Mario e alla sua sistematica devastazione. Queste colline, in passato destinate a edificazione estensiva, sono state man mano e a colpi di successive varianti saturate di cemento fin nei minimi interstizi, sempre a maggior gloria dell'Immobiliare: la variante del '58 che ha fatto scomparire la vetta era stata preceduta nel '51 da quella che aveva consentito la costruzione dei centri intensivi della Balduina e di Belisio. Rovesciamento della destinazione, nuova spinta verso tutto l'arco collinare occidentale in contrasto con gli studi e le previsioni di piano regolatore, conferma della macchia d'olio, aggravamento della congestione nel centro storico: il nuovo quartiere di Monte Mario, innanzi tutto cementizio senza un'area verde e con una rete stradale che sembra tracciata da un branco di deficienti, è certamente uno degli esempi più clamorosi in Europa di bestialità urbanistica: oltre ad essere una prova dell'arretratezza tecnica della Società Generale Immobiliare, incapace di realizzare un minimo di condizioni decenti di vita associata, solo mosso dal miope lucro immediato, come l'ultimo speculatore di aree (a Monte Mario come a Vigna Clara, anche i ricconi sono chiusi in gabbia, assediati dalla sudicia distesa delle palazzine). Grazie alla politica dei clerico-fascisti e dei funzionari capitolini (le "agevolazioni" e i "favoritismi" di cui beneficia l'Immobiliare furono consacrate dalla sentenza di primo grado nel processo Immobiliare-Epresso) e al vergognoso comportamento degli organi dello Stato (Ministeri della Pubblica Istruzione e Lavori Pubblici), la costruzione dell'Hilton si presenta come l'espressione perfetta della resa incondizionata dei pubblici poteri di fronte al polverone della città. Non meno deplorabili gli architetti che si sono messi al servizio del Levitiano onnipotente: la mole smisurata, sguaiata, de-



Londra. Le vetrine orientali del British Museum.

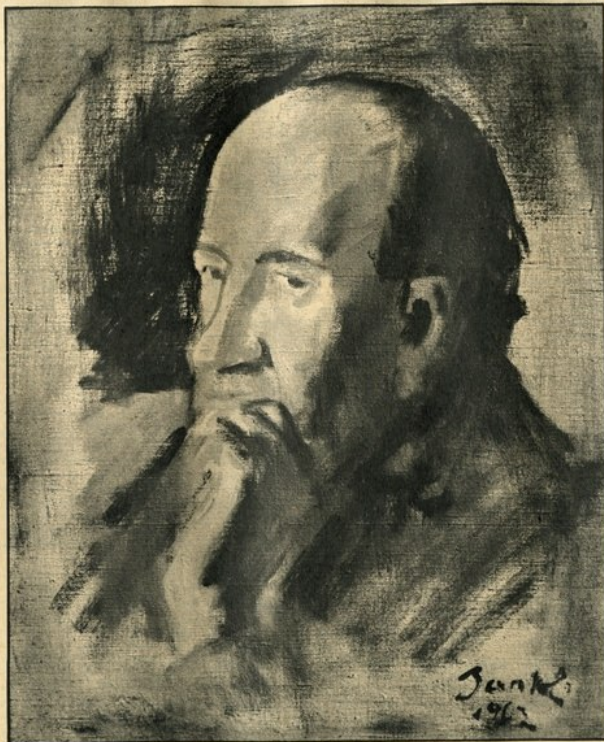
GIULIANO CUCCO

forme, del nuovo albergo che schiaccia e offende Roma, è il monumento perenne alle forze che presiedono al disfacimento della città, quelle forze eversive sempre pronte a invocare la tradizione, i valori, la romanità, e altre abiette frodole del genere; e il piazzaleto che il Comune sta sistemando è la foglia di fico sulle vergogne di Roma.

ANTONIO CEDERNA



Il tema dell'esposizione antiziarista, presentata l'anno scorso a Roma dalla Galleria dell'Obelisco con un vibrante scritto di G. C. Argan sull'arte "degenerata", è stato ripreso dalla Galleria Hoepli di Milano, che espone in questi giorni disegni e stampe di artisti italiani e stranieri antifascisti: vi figurano la litografia di Kathe Kollwitz per la morte di Carlo Liebknecht (1919) e il manifesto di Grouz per l'assassinio di Rathenau (1922), la caricatura di Picasso contro Franco, e alcuni disegni assai rari di Guttuso, Spazzapan, Mafai, Manzù e Maccari.



Roma. Mostra di Amerigo Bartoli alla Galleria Russo. «Ritratto di Manzù».

I GRAFFITI DI BRASSAI

DI ANGELO RINALDINI

I GRAFFITI parigini, fotografati da Brassaï, a parte le loro vecchie grafiche ed il fascino che accompagna tutte le testimonianze della società minore sono un'esperienza inquietante soprattutto sul piano estetico, ("Graffiti", testo e foto di Brassaï; due conversazioni con Picasso, Les Editions du temps, Paris, 1961). Evidentemente ci giungono, per così dire, saturati, il grigio della parete diventa, nella fotografia, un fondo pittorico variabilissimo di

grana, di corrispondenza plastica, di luminosità. Il taglio isolato l'immagine riferendoci come un'unica non per nulla queste fotografie possono essere esposte sulle pareti di una galleria con la stessa dignità di un quadro. Appese nelle sale dell'Obelisco, sembravano, d'altronde, assolutamente a casa loro. Eppure, a ben vedere, anche modificando il taglio, stampando più chiara o scura la copia, impaginando vedendolo nella realtà, il suo valore estetico non muterebbe. In questo caso, dobbiamo riconoscerlo, Brassaï ha soprattutto documentato. Anzi, bisogna parlare con lui, che da trent'anni li studia, perché la storia interna dei graffiti risca a dipanarsi.

Essa, intanto, presenta già delle interessanti prospettive sociologiche. Anzi tutto i graffiti si susseguono in strati diversi secondo l'età: il fanciullo cresce, ed il graffiti s'innalza, lungo i muri. In secondo luogo, non è mai finito, chiede continuamente un'aggiunta, invita all'integrazione o alla distruzione, si trasforma, dunque, in una creazione collettiva. Ma, ciò che più conta, è la sua origine altamente spontanea. E' il muro stesso, con le sue macchie che invita ad una ribellione grafica; anche quando in uno slancio passionale o in un momento di gioco, l'autore vi traccia un lapalissiano simbolo, come il cuore. L'attrattiva del muro come portatore di testimonianze risale a più millenni fa; le pareti di Pompei, come tutti sanno, sono piene di scritte; ed è assai importante per la tematica il fatto che esse siano pubbliche o private; nel secondo caso predominano assolutamente motivi erotici.

Il luogo dove lasciare la propria testimonianza ha in ogni caso una notevolissima influenza: è l'angolo buio dove ci si incontra con la ragazza, il luogo famoso raggiunto in gita, l'albergo vicino a cui si passa più di frequente e, ci dimostra in modo estremamente suggestivo il Brassaï, si tratta in genere di un muro accidentato, corrosivo, macchiato, predisposto dal tempo per acciappare, come un parafulmine, un'immagine. A Parigi, in genere fanno da civetta grafica i buchi, o meglio, due buchi vicini. Attorno ad essi viene tracciato un cerchio, poi, con un altro buco, si segna il naso, con una linea e man mano approfondita la bocca. Ciò che ne nasce, quasi sempre, è la figura di un cranio. Il lavoro collettivo si

arresta non appena sia definito questo volto irreale, quasi per una specie di terrore. E' abbastanza spontaneo, ricordare in proposito le "têtes coupées" celtiche, le rastrelliere di crani attestate nei santuari protostorici della Gallia, anche perché in altre nazioni, in Germania ad esempio e così in Italia, questo tema è assente. Domina dunque nella Parigi popolare il motivo della morte.

I buchi di pertinenza possono essere casuali, oppure scavati man mano dai passanti, ma a volte si tratta di abrasioni volontarie. Già accade spesso, mi dice Brassaï, nei cuori che portano le due sigle, degli innamorati: dopo l'abbandono queste, per odio, sono cancellate; le loro cavità si affondano col tempo cosicchè il cuore è assimilato al profilo d'un volto ed alla fine diventa, sempre, più, estra-sensitiva.

Lo schema del cuore è abbastanza recente: non risale almeno nel suo impiego popolare, più in là del secolo, ed era in origine un motivo sacro. I graffiti fotografati da Brassaï sono sempre opera di adulti, ed hanno perciò spesso un impegno drammatico. Tuttavia non partecipano, se non raramente, degli stili culturali, l'unico caso d'imitazione intenzionale riscontrato dal Brassaï è da parte di una ragazza, che sottoscrive col nome storpiato di Picasso una sua immagine. E'affinità con i surrealisti, come ad esempio Miró, sono però frequenti. E così con le maschere delle popolazioni a livello etnografico.

Se da tutti questi elementi cerchiamo di trarre una definizione del "graffito" spontaneo, ne ricaviamo un quadro di grande complessità. E' una manifestazione artistica intenzionale e spontanea ad un tempo, la cui genesi va ritrovata da un lato nel suggerimento fornito dalla "macchia" (l'intonaco corrosivo, il disegno preesistente, la scritta cancellata con violenza e impetuosa decorativa), dall'altro di una serie di schemi che, presumibilmente, variano da luogo a luogo, secondo una sua tradizione. Picasso, giustamente, nelle sue conversazioni con Brassaï osserva che i graffiti romani, per lo più fallici o erotici, sono totalmente diversi da quelli francesi. I muri degli edifici in costruzione di Berlino sono letteralmente coperti di immagini caricaturali, ispirate, però, alle caricature del "Simplicissimus". A volte, dal suggerimento materico e dallo schema si elaborano forme complesse, che portano alla soglia del racconto; altre volte il risultato è casuale, bello solo perché spontaneo. Il graffiti è semplice, come tecnica: è un mezzo di espressione per semianalfabeti. Eppure trasmette una quantità di significati che altre forme non metterebbero in luce. Da un lato è la genesi dell'arte; dall'altro un diario dell'incoscio collettivo.

ANGELO RINALDINI