

★ IL CICERONE ★

GALLERIE

L'ACCADEMICO SONNOLENTO DI ALFREDO MEZIO

IL SOPRANNOME di Accademico sonnolento (o Dottor Flemmatico) che qualcuno aveva suggerito per il pittore Antonio Donghi calzava a pennello con l'aspetto assonnato e la conversazione pigramente romanesca dell'artista. Donghi era un esemplare caratteristico della fauna artistica e letteraria che all'epoca del fascismo ebbe il suo covo al Caffè Aragone. Senza essere una figura di primo piano, si era piazzato in buona posizione tra i pittori di quel difficile e simpatico consesso; e in più vi si aggiungeva la simpatia dei letterati.

Affacciato sulla scena artistica dopo la prima guerra, con una personale alla Casa d'arte Bragaglia (l'unica galleria d'avanguardia esistente allora a Roma) era stato spettatore delle discussioni che in quegli anni agitavano le acque non sempre pacifiche della Terza Saletta. Spettatore scettico ma non indifferente. Donghi non era fatto per le avventure intellettuali. A Parigi, dove si era recato per il pellegrinaggio d'obbligo, gli erano bastati pochi giorni per smaltire le sue poche curiosità: gli Impressionisti, sui quali faceva modestamente qualche riserva, e il Café chantant, dalle cui spire era uscito indenne, come Bertoldo in mezzo ai cortigiani, grazie alla sua naturale astuzia. «Toto non scucel...».

Totò Donghi non sentiva infatti alcun bisogno di motivare intellettualmente la propria arte, e forse non ne aveva i mezzi. Ciò non significa che fosse uno sprovvisto né che la sua pittura maturasse nel vuoto pneumatico. Da Aragone aveva conosciuto Spadini, e nel 1922 era stato anche lui impressionato dalla mostra fiorentina del Seicento, che per molti era stata una rivincita, e di cui si faceva un gran parlare tra i frequentatori della Terza Saletta. Eppure sarebbe difficile dire quanto e in che modo tale impressione abbia pesato nella formazione del pittore, anche se un autorevole critico vide nella sua "Pollara romana" un bellissimo squarcio di verità popolare. In tutti i casi, non pare che l'incontro dell'artista esordiente con i "fattori della realtà" abbia lasciato tracce sensibili in quel mondo di spunti locali o provinciali che Donghi svolgeva senza alcun preconcetto realismo nelle sue composizioni (la lavandaia, la fruttaiola che discute sul pianerottolo, il pescatore di laterani, il circo, il carnevale, la donna nuda che si guarda nello specchio sul letto a due piazze). La "realtà" di Donghi filtrata dal suo occhio estatico si tramutava in un mondo marmoreizzato da cui era stata pompata l'aria e dove i personaggi si tenevano immobili come dei menichini. Non era il frigidatore di Scittian - artista che in quegli anni iniziava la sua carriera di pittore realista e illusionista - ma la campana di vetro dove gli oggetti e le immagini si illuminavano di un leggerissimo velo di ironia. In questo senso Donghi fu un tipico pittore della Terza Saletta, cioè un rappresentante di quel classicismo di piccolo cabotaggio che da Socrate a Ceracchini, da Bartoli a Framadancia, interessava più o meno tutti i pittori di Aragone. Donghi ne ammontava le cifre, aggiungendovi uno spolvero di primitivismo non propriamente "nai", ma non privo di assonanze col mondo e lo stile dei pittori domenicani.

Comunque, tra i tassi che in quegli anni arcaizzavano e primitivizzavano, Donghi fu uno dei pochissimi che oltrepassarono felicemente il traguardo novecentista. L'arabia di quei coloriti coniferi, limpidi e studiati che imporporavano le guance delle sue bambolote parlanti, dava luogo ad accostamenti pittoreschi in cui Roberto Longhi (il quale per un momento era stato sedotto dalla idea di un Donghi "pittore di valori") notava una certa affinità con i pittori olandesi di interni e di nature morte. L'apparecchio dietetico di Donghi era a pena l'ultima. I suoi pennelli miniaturistici - un anacronismo nell'epoca delle pennellessi, delle spato-

e del polverizzatore elettrico - lavoravano al rallentatore; e quando i modelli cominciarono a mancarci (le ragazze d'oggi erano per lui troppo sofisticate) mise da parte la pittura a soggetto per rifugiarsi interamente nel suo guscio di paesaggista.

Come pittore di paesetti Donghi era altrettanto esigente che in fatto di cucina. La ricerca del "motivo" si accompagnava di solito con quella delle trattorie di campagna, che se non bastavano da sole a nobilitare il sito, ne erano l'indispensabile complemento. La combinazione era difficile. Ma Donghi, manovrando con abilità, e soprattutto schivando le strade battute da villeggianti, riusciva quasi sempre a mettere d'accordo le esigenze del pittore con quelle del buongustaio, la buona tavola con l'amenità del paesaggio.

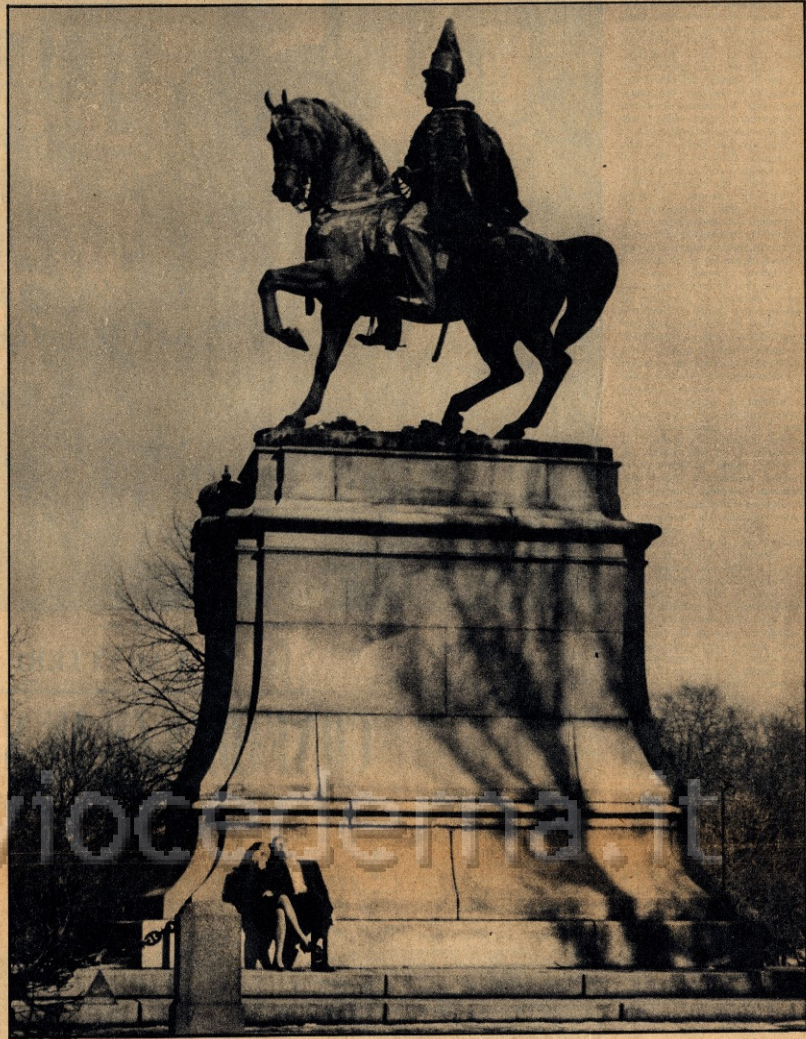
Il luogo in ogni caso non doveva essere vistoso ma neppure troppo solitario; e la natura non doveva presentare aspetti selvaggi, perché il paesaggio romantico, pittoresco, corrusco, alla Salvatore Rosa, era il rovescio di quello che il pittore cercava nei suoi vagabondaggi. Un requisito essenziale era che si vedessero in giro né abitanti né animali domestici. Visto attraverso questo occhio anche il Monte Amiata diventava un paesaggio di idillio.

Per quanto riciccolato e studiato minuziosamente sul vero il paesaggio di Donghi esiste forse che nei suoi quadretti. Gli alberi vi erano particolareggiati con una minuzia che negli ultimi tempi, quando il pittore pianificò il proprio lavoro, mostrava un po' la corda della calligrafia. Eppure anche in questi momenti dimaterici il dagherrotipo di Donghi (per usare un'immagine di Cecchi) si manteneva limpida. Quei boschetti pressatizzati sembravano usciti dalle tavole dell'erborista russo. Oltre tutto, il formato ridotto che l'artista aveva adottato per questo lavoro rispondeva meglio al suo temperamento di cortosino. La veduta col fontanone dell'Acqua Paola sullo sfondo del Gianicolo, dipinta su commissione per il Caffè Rosati di Roma, è un tour de force. Essa farà sempre rimpiangere il piccolo Gianicolo della collezione Nunes.

Fatto curioso, il romanissimo Donghi proveniva da una famiglia originaria della Lombardia ed emigrata a Roma verso la fine del secolo scorso. Come il letterato e romanista Trombocci, figlio di un funzionario piemontese trasferitosi con la capitale, Donghi era un discendente di "bazzurri". Ma, a Roma, si considerava romano al cento per cento, un romano di Roma, anzi di Trastevere, come egli specificava per distanziarsi dalla metropoli turbolenta che aveva visto crescere catorrificamente negli ultimi tempi. Parlava un romanesco che sarebbe stata la delizia dei neo-romantisti e si vantava di abitare alla Lungara, dove viveva in perfetta simbiosi con gli abitanti di quest'ultimo lembo della Roma popolare che lo riportava ai tempi della giovinezza.

Pittore della realtà? Pittore di genere? Pittore popolare? Chi saprà mai quello che passava dietro lo sguardo assonnato di Donghi e nel suo scetticismo di romano? La sola cosa che si può dire di questo curioso personaggio della Roma sparita è che la grazia o la poesia della sua pittura furono anche esse un delizioso anacronismo. Donghi diceva ironicamente di considerarsi un artigiano; e diversamente dai mercanti parigini che vendono a centimetro quadrato, fissava il prezzo dei suoi quadri secondo le giornate di lavoro o il numero delle foglie mosse in un paesaggio. Eppure quante pitture degli ultimi quarant'anni danno, a rivederle, lo stesso piacere di un quadro come lo stupendo "Cacciatore" (quello col ragazzo che lo precede portando la perle e la civetta) o come lo straordinario Cestino di frutta della collezione di Adriano Olivetti, che Ingres non avrebbe rifiutato di firmare e Secur avrebbe ammirato.

ALFREDO MEZIO



Stoccolma. La coppia e il monumento.

ANTONIO SANSONE

UN PAESE CIVILE

LA GRANDE STOCCOLMA

DI ANTONIO CEDERNA

IL TURISTA moderno, che si interessa delle opere create dall'uomo per soddisfare le esigenze sempre più complesse della vita associata del nostro tempo, i paesi civili offrono una vasta gamma di realizzazioni superbe che vanno visitate con la stessa cura di solito riservata ai monumenti segnati con l'asterisco nelle guide. Sono le grandi imprese dell'urbanistica moderna, è il nuovo paesaggio urbano e rurale, sono le condizioni ambientali in cui vivono le masse sempre più grandi, che qualificano il livello culturale e politico di un paese: così, per fare qualche esempio, l'Inghilterra offre alla nostra ammirazione le new towns intorno a Londra, che formano l'ossatura di una pianificazione regionale organizzata in città autosufficienti, l'Olanda i meravigliosi territori agricoli e le nuove città dei polder, creazioni di nuova vita e nuova economia al posto di una distesa d'acqua; mentre la Svezia ci presenta le "città satelliti" di Stoccolma, che per il loro altissimo standard e per la loro funzione nel piano generale dello sviluppo urbano, mostrano fino a qual punto può giungere, in una società democratica, il rispetto per l'uomo e le funzioni della vita moderna.

Fino a prima della guerra, lo sviluppo di Stoccolma non era stato molto diverso da quello di

altre città europee: un accrescimento graduale per via di addizioni successive intorno alla sua parte centrale, ottocentesca e del primo novecento. Ai sobborghi a bassissima densità, del tipo della città-giardino, si erano aggiunti quartieri più compatti, di edifici a più piani i quali, sebbene di un livello notevole (e sempre naturalmente incomparabile con quello che si andava facendo da noi), erano pur sempre agglomerati scarsamente organici, non sufficientemente dotati di servizi e di attrezzature sociali, imperfettamente collegati col centro e privi della necessaria coesione sociale. Negli anni della guerra, cominciarono ad affermarsi nuovi orientamenti urbanistici, e l'idea dello sviluppo per nuclei staccati o città-satelliti si fece luce, favorita da condizioni obiettive e dalla necessità di fronteggiare le grandi trasformazioni che si sarebbero manifestate, secondo ragionevoli previsioni, negli anni successivi.

Le condizioni esteriori che hanno portato alla creazione delle città satelliti sono riasunte con molta semplicità da G. Sidenblad, direttore dell'ufficio urbanistico. «Era necessario, prima di tutto, che il principio stesso di città satelliti si facesse luce anche in Svezia. Nel 1942 la "Cultura delle città" di Lewis Mumford fu tradotta in svedese e pubblicata a cura dell'Associazione cooperativa dei com-

mercianti all'ingrosso, il che permise una larga diffusione dell'opera. Poco tempo dopo riuscimmo ad ottenere qualche copia del piano regolatore di Londra, di Abercrombie e Forshaw. La nozione di città satellite fu accolta quindi con interesse, e fece rapidamente la sua strada». Un secondo elemento favorevole consisteva nella disponibilità di un enorme demanio comunale, in quanto la pubblica amministrazione aveva da decenni «molto giudiziosamente acquistato grandi estensioni di terreni agricoli e forestali tutt'intorno alla città, creando così nuove possibilità di espansione» una politica costante, basata sul principio della proprietà pubblica del suolo urbano, che era cominciata nel 1904, e quanto mai lungimirante, poiché spesso le acquisizioni erano state fatte con vent'anni di anticipo sui piani di sviluppo.

Un terzo fattore, fu la «legislazione nazionale che, a partire dal 1943, aveva assicurato il necessario meccanismo finanziario, istituendo casse nazionali per l'edilizia e tassi d'interesse garantiti per i prestiti ipotecari». Infine, quarto ed ultimo, «le previsioni demografiche intenzionalmente nuove formulate verso la metà degli anni '40, in base alle quali si calcolò che nella Grande Stoccolma (la città più una trentina di comuni, con un territorio dieci volte superiore a quello del capoluogo) si

sarebbero dovuti costruire, entro il 1970, alloggi per circa 400.000 persone».

Questa semplice esposizione dice molte cose. Primo: che in un paese moderno e politicamente evoluto, che ha stroncato la speculazione e che ha saputo mettere al posto giusto nell'amministrazione pubblica i tecnici e gli studiosi qualificati (mentre da noi la selezione avviene a rovescio), un fatto culturale, in questo caso studi, progetti e realizzazioni inglesi, viene subito messo a profitto e adottato, così da divenire elemento determinante di progresso. Né è da sottovalutare la notizia curiosa che la traduzione del volume del Mumford sia stata curata dall'Associazione dei commercianti all'ingrosso (che da noi tutt'al più avrebbero usato le pagine del libro per imballare i loro prodotti): la costruzione delle città satelliti si baserà, fra l'altro, sull'esame attentissimo delle ripercussioni che la nuova espansione urbana, le nuove condizioni di vita avrebbero avuto sui sistemi di vendita e distribuzione di merci e prodotti, per giungere alla più razionale localizzazione e al più soddisfacente dimensionamento dei nuovi centri commerciali, che avrebbero dovuto funzionare nei nuovi nuclei edilizi.

Secondo. Che la buona urbanistica si può fare solo se si basa su una preventiva scelta politica, che garantisca alla comunità la disponibilità del suolo e alla pubblica amministrazione la capacità di guidare in ogni momento lo sviluppo della città. Abbiamo allora, volta ricordata, che la città è proprietaria dei quattro quinti del proprio territorio, e in più possiede alcune migliaia di ettari al di fuori dei suoi confini, destinati permanentemente a ricreazione all'aria aperta (le acquisizioni di suolo a prezzo agricolo non hanno infatti per solo scopo lo sviluppo

