

UNA SPIA DI CEMENTO ARMATO

di BRUNO ZEVI

POCHE settimane prima di entrare in clinica per sottoporsi ad un'operazione che doveva rivelarsi fatale, Eero Saarinen definì l'impianto del grattacielo. «Voglio un edificio ben piantato a terra e scattante verso l'alto», spiegò ai suoi collaboratori illustrandone i disegni. Ed aggiunse: «Tutti dicono che non è possibile costruire un grattacielo in cemento armato. Dimostremo che hanno torto».

Il CBS è stato concepito secondo quei principi cartesiani e quel linguaggio razionalista che qualificano, dalla General Motors di Detroit in poi, il filone principale dell'inquieto e spesso eclettica arte di Saarinen. A parte l'originalità del sistema strutturale, presenta alcuni connotati figurativi precisi: i pilastri a punta mantengono la stessa sezione da terra all'ultimo piano; i pieni murari e i vuoti delle finestre hanno la stessa larghezza; i tagli a 45 gradi, sovrapposti negli scorci prospettici, conferiscono alle pareti un ritmo ondulatorio non privo di suggestioni coloristiche; infine, l'isolamento dell'edificio è valorizzato dalla piazza scavata cui si accede scendendo cinque gradini. Pregi e, insieme, difetti di un'opera che denuncia i pesanti condizionamenti di uno sviluppo urbano caotico. In effetti, come ha notato Peter Blake, ogni discorso sul CBS rimanda alla trasformazione della Sixth Avenue, dalla 50ma alla 55ma strada, che costituisce forse l'episodio più fallimentare del "town design" newyorkese del dopoguerra.

L'"Avenue of the Americas", come ufficialmente si denomina Sixth Avenue, fino a pochi anni fa aveva una strana caratteristica: era l'arteria cui si voltava le spalle. I grandi magazzini di Macy e di Gimbel, l'Empire State Building, la Public Library, l' RCA Building vi si affacciavano con i loro prospetti posteriori; il solo blocco che non la disdegnava era quello della Radio City Music Hall. La situazione è mutata radicalmente nell'ultimo quinquennio, quando sul versante occidentale sono sorti i quattro grattacieli di Time-Life, Equitable Life, J. C. Penney e dell'Hilton; e, sull'"east side", altri tre grattacieli, lo Sperry Rand, il CBS e l'ABC. L'insieme di queste strutture non risponde però ad un piano organico pensato; e l'architettura, persino nel caso di Eero Saarinen, paga le conseguenze della miopia urbanistica.

Le discussioni critiche su New York prendono sempre le mosse dal Rockefeller Center. Questo famoso complesso ha ormai trent'anni di vita, il suo successo è collaudato sotto il profilo economico e commerciale, e costituisce un motivo di orgoglio civico, quasi il simbolo della metropoli. Eppure la sua lezione non è stata raccolta né a Park Avenue, né nel rinnovamento della Sixth Avenue. L'idea di creare un organismo unitario, un dinamico concerto volumetrico con spazi pedonali ben difesi dai furiosi venti della città, è rimasta senza prolungamenti.

I nuovi grattacieli della Sixth Avenue hanno applicato il regolamento edilizio che consentiva una maggiore altezza qualora si

rinunciassero ad occupare l'intero lotto. Secondo il metodo instaurato a Park Avenue dal Seagram Building di Mies van der Rohe e Philip Johnson, i blocchi sono arretrati rispetto al filo stradale, e lasciano liberi piccoli spazi antistanti, "piazze" generalmente animate da una o due fontane. Questi slarghi tuttavia non creano alcuna continuità, non sono connessi tra loro nemmeno con passaggi sotterranei, non servono a niente mentre spezzano le quinte varie già così incerte e frastagliate. Poco frequentate durante la primavera e l'estate, le "piazze" rimangono deserte d'inverno; le fontane appaiono ridicole e vengono odiate nelle giornate ventose, quando l'acqua allaga il lastricato ed i passanti sono costretti a camminare lontano, per evitare una doccia.

Quanto all'architettura, questa porzione della Sixth Avenue attesta il volgare trionfo del "curtain wall", cioè delle facciate di metallo e vetro in pannelli prefabbricati. Gli scatofoini edilizi sono involucri di un "collage" arbitrario e spesso capriccioso; le superfici lucenti, affrontate dall'ossatura, divengono un gioco, gratuito e di regola banale.

Che poteva fare Eero Saarinen progettando nel "west side" il CBS, tra la 52ma e la 53ma, stretto com'era tra lo Sperry Rand e l'ABC, e con il J. C. Penney di rimpetto? Un edificio non può ricreare un'arteria ormai irrimediabilmente sbagliata; non v'era colloquio plausibile con i grattacieli circostanti né con gli slarghi che li precedono. Perciò egli decise di creare un oggetto isolato, uniforme nei suoi quattro lati, così rigoroso da innestare un accento di eleganza e decoro tra tanto clamore pubblicitario. Una torre arretrata non solo rispetto alla Sixth Avenue, ma anche alle due strade parallele, e ben distaccata dal fabbricato retrostante; un atto di modestia e di inibizione, che trova il suo coerente riflesso nella castigatezza formale.

L'ostentata solitudine del CBS denuncia però l'obbrobrio urbanistico e, in certa misura, contribuisce ad aumentarlo. Se Saarinen, come suggerisce Peter Blake, avesse allineato la sua torre sul filo delle tre strade, lasciando un'ampia piazza allo interno, avrebbe apportato un fattore di ordine nel "town design". La scacchiera delle città americane ha molti aspetti negativi, ma non può essere rivoluzionata se non attraverso interventi a larga scala; col metodo degli arretramenti di pochi metri si produce una disgregazione visuale senza ottenere alcun sostanziale vantaggio.

Il nuovo complesso della Sixth Avenue sta a ridosso del Rockefeller Center. Pochi passi bastano per mettere a confronto due società, due stagioni civili che sembrano estranee ed incommunicabili; all'età di Roosevelt segue quella post-Kennedy, la civiltà atomizzata degli Herzog. Chi volesse penetrare più a fondo in una lettura architettonica in chiave sociologica, potrebbe osservare che il Rockefeller Center è una composizione centripeta, i cui edifici guardano tutti sulla "piazza" centrale; perciò non aveva concrete possibilità di espansione.



La mostra del Bellotto a Vienna

DIVENTÒ GRANDE QUANDO LASCIÒ VENEZIA

di GIULIANO BRIGANTI

VIENNA. Questa di Vienna è la terza, e sotto molti aspetti la più esauriente, delle mostre dedicate a Bernardo Bellotto in uno strettissimo giro di tempo. Organizzata dal Kunsthistorisches Museum con il concorso delle Staatliche Sammlungen di Dresda e del Museo Nazionale di Varsavia, l'incantevole rassegna di vedute sassoni, monacensi, viennesi e polacche del Bellotto raccolte nella chiara luce del bianco palazzo settecentesco del Belvedere chiude, come meglio non si potrebbe, una stagione particolarmente favorevole alla storia del vedutismo veneziano. In poco più di un anno, infatti, si sono susseguite le due mostre simili, ma non identiche, di Dresda e di Varsavia alle quali erano collegati due convegni dedicati a problemi bellottiani e della vedutistica veneziana in generale, un'importante mostra canadese di Antonio Canal a Toronto, Ottawa e Montreal, la mostra del Guardi a Venezia e quella della grafica del Carlevaris a Udine e a Roma. Devo dire che chi più si è avvantaggiato da questa ampia rassegna internazionale è proprio Bernardo Bellotto; e non solo perché le tre mostre hanno documentato nella maniera più esauriente i momenti più felici della sua attività, e proprio nei luoghi che ne furono il teatro, ma per averne esse assodato una volta per tutte la sua incontestabile grandezza assegnandogli definitivamente il posto che gli compete fra gli artisti maggiori del Settecento europeo.

Non che il Bellotto fosse un misconosciuto. La sua certezza illuministica in una verità assoluta e la poesia della sua visione magica e allucinata erano già state rilevate, soprattutto da Roberto Longhi e da Rodolfo Paluochini. Ma, per i più, si trattava ancora di un apprezzamento insufficiente, di considerazione su di un piano secondario e subordinato dovuta soprattutto al fatto d'essere egli stato sempre costretto a dividere la sua parte di gloria con lo zio più antico e famoso.

Nato a Venezia nel 1721, il Bellotto era infatti figlio di una sorella di Antonio Canal: cominciò a dipingere nella bottega dello zio, più vecchio di 23 anni, e non tardò a condividere con lui il modo di vedere, i metodi di lavoro, la tecnica, talvolta gli stessi disegni, persino il soprannome. Ciò indusse naturalmente a far sì che egli fosse subito considerato quasi una controfigura del Canaletto maggiore con la conseguenza, in tempi lontani, del nascerne di non poche confusioni, e, in tempi più recenti, di una indubbia diminuzione inferta alla sua reale portata e alla sua originalità. Mentre, giova dirlo subito, egli fu non solo grande, anzi grandissimi-

mo artista, ma in nulla inferiore al Canaletto stesso, direi, anzi, sotto certi aspetti, più impegnato e moderno. Sorge così, a questo proposito, una sottile questione che concerne e la sua dipendenza e la sua originalità. Non v'è dubbio infatti, per dirla nel modo più semplice, che senza il Canaletto il Bellotto non sarebbe mai stato quello che è stato: non possiamo cioè configurarci una sua immagine che non coinvolga in qualche modo quella del suo maestro e zio. Ma questo, contro ogni apparenza, non è argomento sufficiente a sancire una sua posizione di dipendenza e quindi di inferiorità: in altre parole a legittimare una considerazione dei due artisti secondo una scala gerarchica che subordini il valore alla priorità cronologica. E ciò per una ragione molto precisa che riguarda la particolare natura degli insegnamenti dello zio, che costituirono l'elemento determinante, anzi unico, della cultura del Bellotto sin verso il suo venticinquesimo anno d'età. E' vero, sin dagli inizi egli aveva aderito alla visione che il Canaletto andava elaborando e pienamente realizzando a partire dal quinto decennio: si può dire l'avesse assorbita con l'aria che respirava, e così profondamente e radicalmente da render difficile, come già notò un contemporaneo (il Guarienti nel 1753), una distinzione fra le opere dei due artisti negli anni fra il '40 e il '45. Ma si deve aggiungere che il fondamento di quegli insegnamenti — e qui è il punto — consisteva soprattutto nella ferma fiducia che la realtà visiva corrispondeva a qualcosa di assoluto, di oggettivo, di "esistente in sé", e fosse quindi riconoscibile attraverso un'esperienza non solo inequivocabilmente certa, ma anche unica, inconfondibile con altre. Era la certezza che si potesse giungere a quella realtà per una sola strada, e di conseguenza con l'ausilio di un determinato metodo, che portava tali insegnamenti a vertere soprattutto sui mezzi ritenuti più adatti a compiere una siffatta operazione di recupero: mezzi cioè come la camera ottica o le più rigorose applicazioni della prospettiva pratica che, con settecentesca illusione di scientifica obiettività, erano considerati gli indispensabili strumenti per riprodurre, di quella realtà appunto, le visibili apparenze ritenute certe ed oggettive. Qualcosa di più radicale quindi, ed anche in un certo senso qualcosa di più idoneo a condurre a risultati in tutto simili, che non il semplice trasmettere da maestro ad allievo dei modi soggettivi di una maniera pittorica. Che poi il Canaletto quella sua illuministica fiducia in una assoluta verità sapesse volgerla

così mirabilmente in poesia è un altro discorso: e vale anche per il Bellotto che, partendo dagli stessi principi, seppe giungere con animo nuovo a toccare diverse tonalità di sentimenti. Per questo egli poté, senza mai tradire tali premesse di ordine conoscitivo, trovare una via che lo condusse a conseguenze del tutto differenziate da quelle del Canaletto. Ma non è nel suo periodo italiano, comunque, negli anni cioè dello stretto rapporto con il Canaletto, che il Bellotto diede la vera misura di sé. Se già nel suo viaggio in Lombardia nel '44 e a Torino nel '45 la sua visione personale comincia a distinguersi sensibilmente da quella dello zio, fornendo le prime prove della capacità di conferire alle cose un magico rilievo, fissandole nell'allucinante densità della luce contro un cielo color di peltro, la sua grandezza il Bellotto la raggiunge pienamente solo fuori di patria, a partire cioè dal 1747 quando, un anno dopo la partenza del Canaletto per Londra, lasciò Venezia e l'Italia per non farvi più ritorno.

E fu certo un'occasione fortunata quella che lo portò ad abbandonare lo scenario italiano per uno scenario così nuovo e diverso a Dresda, in Sassonia. Quanto c'era di seducente, di antico, di diruto nelle città italiane, quell'inserirsi della realtà della vita moderna fra le accoglienti pieghe di un passato ovunque incombente, quel sentimento del fatale sgretolarsi in una lenta rovina delle testimonianze di un'antica grandezza, non poteva non indurre ad un atteggiamento compiacente verso il pittoresco. Un lusinghiero invito a quei graziosi arrangiamenti con cui il gusto settecentesco per il "capriccio" riportava verso le zone della fantasia e dell'immaginazione l'iniziale atteggiamento obiettivo nei riguardi della realtà.

Le vedute di Dresda e di Pirna che il Bellotto eseguì durante il suo soggiorno in Sassonia dal 1747 al 1758 indicano forse il punto più alto toccato da quella ricerca di assoluta obiettività che era uno dei poli antitetici della cultura figurativa del Settecento. La suggestione di vero che provocano nello spettatore ha qualcosa di magico, il loro potere evocativo sembra inesauribile. Si rivivono, a guardarle, tranquilli pomeriggi sulla riva dell'Elba, nell'incanto, velato di malinconia, di quel gentile lembo orientale di una Germania settecentesca, ancora civile e garbata, mentre il diorama prospettico si dilata orizzontalmente seguendo l'ordinata eleganza delle nuove architetture con cui Federico Augusto II an-

ARLECCHINO TRA I GIRONDINI

di TITANIA

TRA le poche ville della Gironda aperte al pubblico nella zona di Sauternes ce n'è una che offre ai visitatori la sorpresa di ritrovare, tra i filari di vigneti bassi e contorti, i più bei motivi che ispirarono i grandi architetti italiani del Seicento e del Settecento. Malle, dal nome del primo proprietario Jacques Malle, presidente del Parlamento di Bordeaux che la fece costruire verso i primi del '600, è una piccola dimora francese che il capriccio dei suoi proprietari ha voluto trasformare in un angolo d'Italia. Senza dubbio quello di Malle è uno degli esempi più perfetti d'architettura italiana in Francia. La facciata principale a ferro di cavallo, l'uso della pietra nelle decorazioni architettoniche, quella ricerca d'elementi rustici, il disegno netto del giardino possono forse ricordare il gusto di certe ville toscane o venete, proprio per la combinazione di due stili diversi, da noi definiti "francesi". E' nell'interno semmai che la villa di Malle riproduce con più fedeltà le nostre dimore seicentesche, tanto da poter illudere qualsiasi italiano di trovarsi di fronte a un arredamento ispirato alla commedia dell'arte. I personaggi di Arlecchino, di Colombina, di Pierrot adornano i grandi cammini, le porte, i pannelli decorativi che dividono i saloni coi pavimenti di marmo, le pareti di legno ornate da motivi classici molto severi. Nella sala da biliardo o vestibolo, una delle più suggestive di Malle, un paravento di cuoio che riproduce nove personaggi della "commedia" si intona allo scorcio del giardino

all'italiana che s'intravede dalla porta d'ingresso: scalinate di pietra, nicchie, statue, un ninfeo rivestito di conchiglie, terrazze, aiuole, un teatro di mortella.

Hélène Demoriane, nella rivista francese "Connaissance des Arts", ha recentemente dedicato un lungo servizio fotografico alla piccola dimora francese. Ne ha descritto gli interni, il giardino, completando il suo studio con notizie storiche, spesso inedite, sui proprietari della villa. Viene fatto di chiedersi, infatti, come mai in una zona tanto francese come quella della campagna che circonda Bordeaux esista un'isola italiana rimasta intatta attraverso i secoli. Malle, è vero, non ha sempre avuto l'aspetto attuale. Tra i personaggi che si trovarono implicati nella storia di Malle, Alexandre-Eutrope, capitano dei dragoni di Shomberg e appartenente alla famiglia dei Lur-Saluazzo, ebbe un ruolo importante nei lavori d'abbellimento della villa. Dopo aver sposato Jeanne Malle verso i primi del '700, figlia di Pierre Malle, consigliere del re, Alexandre-Eutrope, trasformò la villa della Gironda, fino ad allora casa di campagna d'un magistrato di provincia, in una lussuosa dimora, luogo di riposo e di divertimento. La villa di Malle, inserita nel dolce paesaggio della Francia occidentale, dovette piacere molto al capitano dei dragoni che seppe valorizzarla con modifiche e abbellimenti. E' al figlio e al nipote di Alexandre-Eutrope, però, che si deve la costruzione del ninfeo a tre archate posto in fondo al parco rifatto su un modello di giardino all'italiana (si può vedere su una planimetria a colori riprodotta sul mensile francese). La pace e la tranquillità di Malle, insieme al "vin blanc de Langon" allora non meno conosciuto di oggi, attirò generazioni di uomini famosi tra cui, ultimo in ordine di tempo, il capitano Bournazel.

Un altro personaggio legato a Malle, e in particolare allo stile che la distingue dalla maggior parte delle ville francesi, è Caterina di Saluzzo, figliocella di Maria dei Medici e Carlo IX. Il ricordo dell'Italia, il suo gusto innato per la bellezza la spinsero a modificare la villa, non per ragioni di comodità, come era avvenuto con Alexandre-Eutrope, ma per ragioni estetiche. Le sculture del giardino, ogni elemento decorativo interno ed esterno, dovevano ispirarsi alla mitologia, all'amore cortese, frutto d'una mente forse troppo fantastica e troppo scenografica. Risparmiata dalla rivoluzione francese, Malle non lo è stata però dal gusto del secondo impero e l'attuale proprietario, Pierre de Bournazel, sta cercando di riportare la villa e il giardino al loro aspetto originale. Il segreto di Malle sta tuttavia nel fatto d'essere sempre stata abitata, d'aver sempre ospitato personaggi geniali e uomini di gusto. Ognuno vi ha aggiunto un particolare, un oggetto, una inoffensiva a favore o a danno dell'architettura sobria della villa. I proprietari di Malle però sono sempre stati d'accordo su un punto essenziale: conservare quel pezzo d'Italia tra i biondi filari di vite.

IL SIGNOR 5 PER CENTO

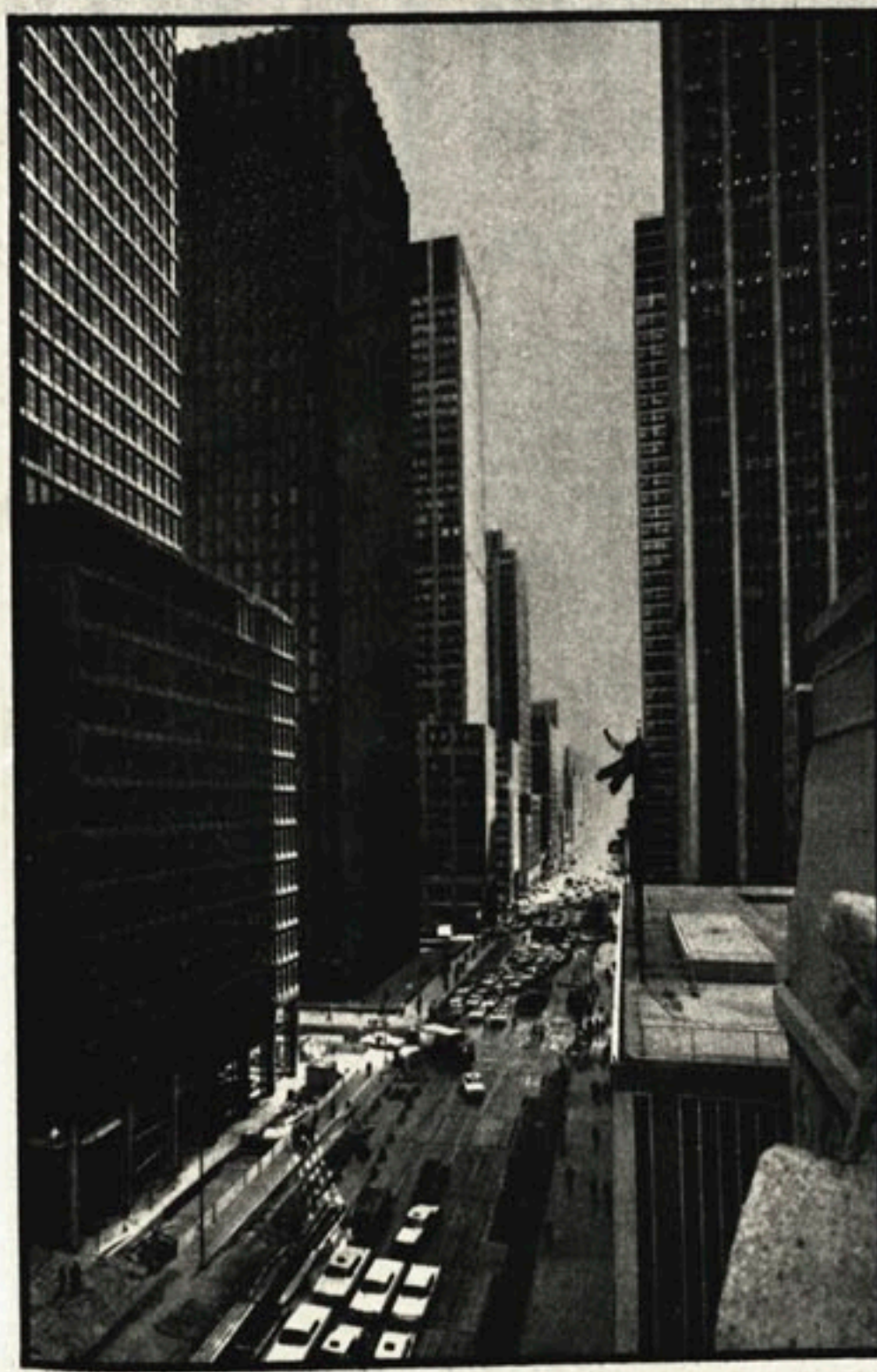
MONSIEUR cinque per cento", Mavrà presto un museo per la sua preziosa raccolta. M. Caloustes-Sarkis Gulbenkian, un collezionista d'origine russa soprannominato "cinque per cento" per il profitto che traeva dal petrolio esportato dall'Irak, è morto dieci anni fa a Lisbona. Per ricordare quest'avvenimento conclusivo della sua vita, avvenuto in Portogallo, fra tre o quattro anni saranno portati a termine i lavori per la costruzione d'un museo che sorgerà al centro di Lisbona. I mobili, i quadri, i disegni, i numerosi tappeti e pezzi d'argenteria, i gioielli raccolti in meno di mezzo secolo, cioè dai primi del '900 al 1945, saranno esposti nelle sale d'un grande edificio formato da due quadrilateri uniti, che si aprono su un giardino interno. Nel frattempo, la preziosa raccolta è stata riunita a Oeiras, a pochi chilometri da Lisbona, nel palazzo Pombal. In un'atmosfera di preparativi e di rinnovamenti, nello scantinato del palazzo, è stato allestito un atelier per restaurare i mobili, i tappeti, gli oggetti delicati che il tempo, e soprattutto il viaggio da Parigi a Lisbona, avevano deteriorati. La collezione Gulbenkian infatti, quando era vivo il suo proprietario, ardeva cinque piani d'uno stabile parigino situato in avenue d'Iena.

G. B.

NOTIZIE

Nuovi procedimenti tecnici permettono l'ingrandimento fotografico su tela. Per tale esecuzione non occorrono una stoffa speciale ma una qualsiasi cotoneina che verrà inchiodata, incollata, cucita e stirata.

"Mille anni d'arte del vetro", è il titolo d'una mostra che si tiene a Strasburgo fino alla fine d'agosto. L'esposizione comprende cento esemplari dal decimo secolo a oggi.



New York. La Sixth Avenue, con il grattacielo CBS a sinistra.