



Monumento a Roosevelt

IL VENTRILOQUO DI MARMO

di BRUNO ZEVI

CON un pizzico di maligna soddisfazione si è appreso che la Fine Arts Commission di Washington, DC ha bocciato il progetto per il Roosevelt Memorial presentato da Marcel Breuer e Herbert Beckhard. Comunicato laconico: « Quest'opera esige il più alto livello qualitativo in termini sia d'arte che di significato; la soluzione proposta non adempie né al primo né al secondo requisito. Esaminati attentamente gli elaborati, abbiamo raggiunto questa conclusione con grande riluttanza, coscienti delle numerose difficoltà affrontate dall'architetto ». Come dire: spiacenti, non sappiamo disegnare nemmeno noi, ma non ci piace.

Appena diffusa, la notizia ha provocato una reazione polemica. Il senatore Eugene McCarthy del Minnesota è scattato: « Non possiamo cavarsela con un mero rifiuto; pretendiamo una spiegazione ». Un gruppo di architetti e vari critici hanno espresso la propria solidarietà per Breuer. Tuttavia, qualcuno ha sussurrato: « Gli sta bene ». Per quale motivo?

La vicenda del Roosevelt Memorial risale al 1953 quando un comitato presieduto dall'ex-Attorney General Francis Biddle prese ad occuparsi dell'iniziativa. Scelse l'ubicazione, il West Potomac Park, nei pressi del monumento a George Washington, Lincoln e Jefferson; bandì poi un concorso e ne nominò i giudici. Il successo della gara fu strepitoso: presentati ben 574 progetti. La giuria, riunitasi nel settembre del '60, procedette ad una severissima cernita, eliminò 568 progetti, e decise di indire una prova di secondo grado tra i sei gruppi rimanenti. Agli inizi del '61 fu annunciato il risultato ("L'Espresso", 26 febbraio 1961): il primo premio veniva assegnato alla soluzione di William F. Pederson e Bradford S. Tilney, associati agli architetti Joseph Wasserman e David Beer, allo scultore Norman Hoberman e agli ingegneri strutturalisti Arman e Whitney. Non mancarono naturalmente alcune voci dissenzienti, ma in complesso la critica fu positiva. Grazie a questo concorso infatti l'architettura americana rompeva con una tradizione monumentale ancora legata all'energia classicistica. Non più un obelisco, come per George Washington, non più templi grecizzanti come per Jefferson e Lincoln, non più statue e busti, ma un'originale composizione di alte stele ripiegate in basso per formare piattaforme e vari livelli, in un sistema aperto, penetrabile da ogni lato, plastica e spazialmente eloquente; un monumento anticatolico, capace di vitalizzare il paesaggio del fiume Potomac, del bacino Tidal e dell'Independence Avenue.

Per strane, imprevedute ragioni, il progetto di Pederson e Tilney si oppose; anzi, mostrò un tale accanimento contro la proposta di Pederson e Tilney che nessuno osò realizzarla. Bisognava escogitare un'alternativa. Dopo interminabili discussioni, circa un anno fa, l'incarico fu conferito a Marcel Breuer.

Tralasciamo gli aspetti deontologici della questione. Breuer non avrebbe dovuto accettare perché, com'egli stesso ha dichiarato, apprezzava il progetto vincitore. Ma l'ambizione ha prevalso. L'idea di poter costruire lui, ungherese di nascita, esponente del Bauhaus, rifugiato negli Stati Uniti nel '38, una opera di tale prestigio lo ha spinto all'imprudenza. Aveva una sola strada per salvarsi: concepire il monumento in chiave funzionale, una scuola, un ospedale, una biblioteca; non l'ha scelta proprio perché voleva cimentarsi in

un confronto con i celebri "memorials" della capitale. Il disegno di Breuer è deludente. Un cubo di granito posato al centro di una piazza; attorno, una raggiera di lamine, che sembrano sprofondare verso l'esterno, sventaglia in direzione dei punti focali della città. Su una faccia del cubo vengono proiettati ritratti del presidente scomparso, e in un settore del percorso si ascoltano brani dei suoi discorsi. Siamo dunque tornati alla rappresentazione naturalistica e al simbolismo. Gli alti muri interrati alludono ai concetti delle quattro libertà ormai calati nel profondo della coscienza americana; sghembi come sono, indicano la dinamicità delle idee rooseveltiane che si diramano, quasi frecce, nel mondo. Non c'è una statua immobile; la sostituzione, con pauroso infantilismo, le immagini filmate.

Vogliamo associarci alla protesta degli architetti e critici amici di Breuer, accusando la Fine Arts Commission di vizio accademico? Vogliamo affermare che il rifiuto di questo progetto anti-idolotrico, umile, elementare costituisce un attentato contro il linguaggio moderno? La solidarietà è un sentimento ottimo ma può indurre al falso. La Fine Arts Commission non è formata di reazionari sclerotici, tanto è vero che a suo tempo approvò la soluzione di Pederson e Tilney, assai più sobria, evocativa e raffinata di quest'ultima. E di clamoroso francamente: quando la famiglia Roosevelt rifiutò l'esito del concorso, ben poche voci si levarono a difenderlo. Pederson e Tilney erano architetti pressoché sconosciuti, non appartenevano all'élite di Harvard e di Yale pur essendo laureati in queste università, non frequentavano l'establishment intellettuale del Museum of Modern Art di New York. Per i dirigenti di questo establishment dovette sembrare quasi offensivo che su 574 progetti fosse stato prescelto proprio il loro. Per Breuer è diverso: fa parte del giro, è stato collaboratore di Gropius, non lo si può toccare.

Nella storia del movimento moderno, antimonumentale per definizione, poche sono le opere commemorative di pregio: il monumento berlinese a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, di Mies van der Rohe, da tempo distrutto; quello delle Fosse Ardeatine a Roma, e quello dei caduti in Germania a Milano; forse la sistemazione di Auschwitz illustrata in questa rubrica la settimana scorsa. Il Roosevelt Memorial di Pederson e Tilney poteva essere un capolavoro, in quanto possedeva la carica della memoria protostorica e la struttura di un impianto aperto. Se Breuer riuscirà a spuntarla, avremo invece un monumento mediocre.



Plastico del Roosevelt Memorial progettato dagli architetti William Pederson e Bradford Tilney. Nella foto sopra il titolo: plastico del Roosevelt Memorial, progettato da Marcel Breuer e da Herbert Beckhard. Il progetto è stato respinto dalla Fine Arts Commission di Washington.

Gilles Aillaud UNO ZOO NEL PENNELLO

di GIULIANO BRIGANTI

NEL campo oggi così spesso ambiguo enfatico o decadente della figurazione, Gilles Aillaud occupa senza dubbio una posizione estrema; la più eccentrica forse fra quelle tenute dagli artisti della sua generazione e quindi, per naturale conseguenza, una delle più originali. Una posizione che, se così può dirsi, si definisce da sola tanto è palese il consapevole rifiuto di facili implicazioni ideologiche, di doli culturali, di usi formalisti e la ricerca fuciosa dell'evidenza, cui giunge per vie immediate con quel suo piano descrittivo situazioni visive ben riconoscibili in immagini chiare, semplici, ordinate. Si è scelto persino, Gilles Aillaud, in tutto il vasto mondo del visibile un settore ben determinato, quello, estraneo all'uomo, degli animali prigionieri nello spazio razionale dello zoo, colti nel sonno pigro e imperscrutabile della loro innaturale segregazione, e ne esplora in motivi in profondità visiva, con l'abito mensile, la curiosità sempre rinnovata e i circoscritti interessi non dico di un antico pittore "di genere" ma piuttosto, forse, di certi isolati artisti ottocenteschi del tempo dei "salons", come Barye per intenderci. E' più che logico, quindi, che in un momento quale è quello in cui viviamo, e del quale il meno che si possa dire è che sia carico di implicazioni di ogni genere assunte, il più delle volte, per puro rispetto umano, cioè senza sufficiente chiarezza o autenticità di sentire e al di fuori di ogni reale processo di individuazione, in un momento che si presenta in prospettive tanto complesse da riuscire spesso inestricabili, è logico che tanta candida fiducia nel principio che le cose si possano rappresentare anche così come appaiono ad un occhio "vergine", che parla con calma, e con ordine, dal primo dato dell'esperienza e a quello sembra volersi fermare, o almeno solo a quello affidarsi i possibili significati, possa assumere, per paziente contrasto, un aspetto non dico rivoluzionario ma quanto meno provocatorio e, come tale, stimolante. E' nuovo soprattutto. E' dunque ancora possibile "dipingere"? Cioè dipingere in quel modo? E' possibile ancora vedere, bere le cose con lo sguardo, identificarsi soltanto con la sensazione, e trasmetterla senza filtri mentali, senza schermi trovati per via, così come si comprano i colori dal colorato? E' ancora possibile, evidentemente. Ma ecco che per rispondere a quell'interrogativo, per far quadrare in qualche modo il discorso, per accordarlo a tante altre cose che oggi ci assalgono da ogni dove, per non considerare, in altre parole, Aillaud destituito di ogni attualità e del tutto inutile, ecco che una buona dose di sottigliezza è richiesta all'osservatore il quale, come tutti dovrebbero sapere per personale esperienza, teme più d'ogni cosa al mondo l'inganno che immagina sempre celato dietro la semplicità delle apparenze. Le immagini di Aillaud, invero, ci fanno una sorta di dolce violenza che, si badi bene, può essere anche una violenza artificiale più conclamata e apparenti alle quali siamo ormai assuefatti, dalle quali direi siamo addirittura viziati. Una violenza che si esercita proprio sulle nostre abitudini perché non ci avvia sulla strada ove è d'obbligo leggere altre cose (che sono poi sempre quelle determinate cose) dietro le cose, non enuclea subito, ad una richiesta ne-

vrotica ed autopunitiva, i motivi della denuncia, non dichiara con prosopopea la sua presa di posizione di fronte al mondo contemporaneo e non si adegua, ma solo per sentito dire, a quelle che sono pur validissime istanze culturali. Perché tale è oggi il nostro deplorabile costume: anche nel più modesto, nel più insignificante artista si pretende di leggere dati sul destino dell'uomo, sulla vita e sulla morte, sul senso della nostra drammatica condizione culturale e ogni artista modesto e insignificante si crede autorizzato (e in effetti la critica lo autorizza) a dare del mondo una siffatta immagine. Come se quello fosse il compito assegnato a chiunque abbia scelto la difficile strada di essere artista. Quale squilibrio ne derivi fra temperamenti e obiettivi, fra attitudini e ambizioni, fra individuale destino psicologico (sempre ignorato) e retorica è materia di quotidiana esperienza.

Vien fatto di domandarsi allora cosa succeda nell'animo dell'osservatore quando si trova dinanzi ad opere di un artista come Aillaud che sembrano dichiarare esplicitamente come il significato letterale non coinvolga, di necessità, "qualche" significato richiesto, diciamo così allegorico (e non simbolico come spesso si usa in questo caso, ma che vuol dire tutt'altra cosa), di un artista che si pone deliberatamente in una situazione di verginità culturale, che pensa, sia pure utopisticamente, di partire dalla tabula rasa. Nulla di buono, direi, se, come ho già detto, non si è armati di una buona dose di sottigliezza, se non ci si affida all'attitudine (che è soprattutto una attitudine) di riconoscere, ove sia, la pittura per prima cosa, e in presenza delle opere non delle idee. Se dico questo è perché in Aillaud si coglie subito, per vie che direi dissuete, la presenza di un autentico temperamento di pittore, si riconosce a prima vista, sia pure nell'ambito dei limiti che l'artista stesso si pone, una personalità sincera, una vicenda individuata.

Com'è ho accennato, l'atteggiamento più evidente, e polemico, di Aillaud sembra essere quello di porsi al di fuori della cultura corrente, che è un atteggiamento in sé utopistico ma che può in qualche modo incidere sulla "verginità" della visione. Tecnicamente parlando, il suo metodo sembra inteso ad ottenere il massimo effetto di evidenza con la maggiore semplicità possibile dei mezzi. E non c'è dubbio che la sua pittura a questo scopo ricorra a certe tecniche compendiarie e d'effetto proprie della pittura dei cartellonisti pubblicitari. Non molto dissimile, in questo, da quella con cui Rosenquist il vialissimo "selvaggio" Rosenquist, affronta le parti più figurate delle sue composizioni. E non si tratta tanto di un atteggiamento polemico, intellettualistico, sottile, perché tutti lo sappiamo e lo giudichino in un solo determinato modo, ma di una vera e propria necessità espressiva che assume i modi che ritiene più adatti, ricercandoli in proprio dove li trova, separando l'oggettivazione dal formalismo. Come riesce in tal modo ad evitare la zona morta di un naturalismo inutile o ritardatario i cui esteri sfiora coraggiosamente con un atteggiamento radicale che lo differenzia profondamente, ad esempio, dallo stesso Rosenquist, è imputabile soltanto al fatto che riesce a dare un senso al suo personale rapporto con la realtà. Il senso di un'atonita contemplazione dell'evidenza da un angolo vivo che trattiene in sé tutta l'ambiguità e l'inquietudine senza proiettarle, per via formalistica, sulle cose stesse. Quell'atteggiamento nichilista di opposizione alla nozione corrente di cultura, intesa come vigente cultura figurativa, che traspare dalle opere di Aillaud lo porta soprattutto a comprendere quanto sia arbitrario e riduttivo della realtà quel metodo analogico che è proprio del sistema della nuova figurazione, a intuire che simbolo non è allegoria, o semantica, ma allude piuttosto a fatti sconosciuti o inconoscibili la cui esistenza tuttavia ci appare come necessaria.

contro la caduta dei capelli



QUESTO FUNZIONA!

antiforfora CEPELIC



..... arresta la caduta dei capelli eliminando la forfora

Recenti studi hanno rivelato l'importanza dei cationi attivi nella lotta contro i microrganismi specifici della forfora. Cepelic, con la sua formulazione cationica, eliminando la forfora, elimina la causa prima della caduta dei capelli. Ecco perché Cepelic funziona e...

FUNZIONA VERAMENTE!

CEPELIC SHAMPOO E LOZIONE

E' UN PRODOTTO DEI LABORATORI L'ORÉAL PARIS