Architettura berlinese

LA COLLINA SULLE MACERIE

di BRUNO ZEVI

BERLINO. Nell'ufficio del piano regolatore si ripete che la città è stata fortunata, poiché l'incertezza della situazione politica ha costretto a procrastinarne la ricostruzione per circa sei anni rispetto al resto della Germania. In questo periodo si è avuto il tempo di elaborare un programma urbanistico che ora viene realizzato con sistematicità ed a ritmo accelerato.

Il compiacimento è ben giustificato sul terreno urbanistico: la nuova maglia autostradale è efficiente e tiene conto di un'eventuale dilatazione nel settore "di là dal muro"; il centro commerciale è un vasto cantiere in pieno sviluppo; la collina artificiale, formata dalle macerie degli edifici bombardati, innesta un interessante episodo altimetrico nel profilo della città; si costruiscono quartieri residenziali, scuole, piscine, teatri e sale da concerto, mentre il patrimonio dei parchi è difeso ed incrementato, specie nella fascia intorno al lago. Quando però si passa alla terza dimensione urbana, cioè all'architettura, il discorso cambia: alla sicurezza tecnica del piano fa

Berlino: Il Centro Europeo col campanile ottagonale progettato da Egon Eiermann a ridosso dei ruderi di una chiesa bombardata.

contrasto un'inquietante fragilità espressiva. Il motivo è evidente: in urbanistica si può dimenticare il nazismo rifacendosi ai precetti del 1920-30, validi ancor oggi malgrado una certa meccanicità delle soluzioni; in architettura invece si può soltanto far finta di aver dimenticato, e l'espediente è scoperto.

Dopo il crollo del regime hitleriano, gli architetti berlinesi potevano scegliere tra due strade: quella di manifestare la tragedia e la colpa, richiamandosi alla cultura espressionista del primo dopoguerra; o quella di rinunciare all'empito creativo, puntando sull'obbiettivismo tecnologico e sulla produttività. Con l'unica eccezione di Hans Scharoun, gli architetti berlinesi hanno abbracciato la seconda via: un patto tacito, rispettato da tutti, ha sanzionato lo abbandono dell'architettura come veicolo di sentimenti e di emozioni. In teoria si è ripreso il cammino glorioso della tradizione razionalista, ma senza la fede che la promosse. Il neocapitalismo può accogliere le forme della "Siemensstadt", lo esemplare quartiere del 1926-31, tuttora intatto e luminoso; però deve corromperle per piegarle a servire un'ideologia della prosperità che smorza ogni esigenza di rigore figurativo. Assenti Bertolt Brecht e Kurt Weill, la "Neue Sachlichkeit" si stempera nell'agnosticismo.

A Berlino coesistono, senza riuscire a fondersi, quattro indirizzi architettonici. Il primo, di marca funzionalista, caratterizza i nuclei di abitazione periferici: artisticamente è insignificante, e il suo solo pregio è di non avere le ambizioni sbagliate di tanti nostri quartieri Ina-Casa. Il secondo, improntato dall'influenza americana, domina il nuovo cuore commerciale affiancando severi grattacieli che hanno una radice linguistica in Mies van der Rohe alle evasioni decorativistiche del Hilton e degli edifici più recenti; fa parte del contesto, denominato "Centro Europeo", il complesso chiesastico progettato da Egon Eiermann a ridosso dei ruderi dell'antica Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. una struttura fallimentare specie per ciò che attiene ai due volumi ottagonali rivestiti in vetro-cemento. Questa tendenza è la più diffusa e ricca di varianti: vi rientrano il palazzo della Telefunken e il "Zentrum am Zoo" di Paul Schwebes e Hans Schoszberger, la sede della IBM di Rolf Gutbrod e Bernhard Binder, la Casa della Gioventù di Müller e Heinrichs, e indirettamente anche l'Opera di Fritz Bornemann il cui gelido interno ha una notevole dignità.

Il terzo indirizzo ha un raggio cosmopolita, coincide con l'iniziativa dell'Interbau, cioè del quartiere-modello realizzato nel 1957 nell'area del Hansaviertel. Alcuni fra i migliori architetti del mondo vennero invitati a collaborare all'impresa, trampolino di rilancio della nuova Berlino occidentale. L'insieme mantiene l'aspetto di un'esposizione, e gli oggetti che resistono al tempo sono assai pochi: la torre degli olandesi Bakema e van den Brook, forse i due blocchi di Alvar Aaltó e Walter Gropius. Il parallelepipedo con pilotis a forcella di Oscar Niemeyer è un commosso omaggio alla poetica di Le Corbusier poiché ripete l'impianto del padiglione svizzero all'università di Parigi in un'edizione carica di veemenze brasiliane. Ma il maestro svizzero-francese, com'è noto, rifiutò di intervenire nel Hansaviertel giudicandolo un'inutile parata, e la sua unità di abitazione si eleva sul lato opposto della città, in polemica solitudine. S'inseriscono nel capitolo cosmopolita il virtuosistico palazzo dei Congressi dell'americano Hugh Stubbins e il museo del XX secolo progettato da Mies van der Rohe, i cui lavori avranno inizio entro l'anno.

L'ultimo indirizzo architettonico di Berlino è l'antitesi clamorosa dei primi tre: può definirsi il rapporto di minoranza dell'arte, la protesta contro l'oblio dei crimini e della disfatta. Ne è leader Hans Scharoun, della cui splendida Philharmonie abbiamo già trattato in questa rubrica ("L'Espresso", 16 febbraio 1964). Presidente dell'"Akademie der Künste" e docente nella Technische Universität, egli impersona il rovescio della coscienza ufficiale tedesca. Irriducibile oppositore del nazismo, non è emigrato; durante anni ed anni di completa inattività, ha saputo resistere preparandosi a nuovi slanci creativi. E' il personaggio anomalo, la figura di disturbo nell'attuale scena germanica. E' l'unico artista capace di pensare e plasmare uno spazio architettonico: la Philharmonie, nelle cavità aggredite dalle strutture e dalle scalee del suo foyer, e nello stupendo invaso della sala, è uno dei rari capolavori nel bilancio mondiale di questo dopoguerra. Pochi mesi fa, egli ha vinto il concorso per l'adiacente biblioteca, e il suo prestigio è in aumento.

I seguaci di Scharoun costituiscono un piccolo gruppo che ha avuto scarse occasioni di costruire a Berlino; si rintracciano in alcune casette private e in varie chiese dove il dizionario espressionista viene riesumato, non sempre felicemente. Tuttavia a questo gruppo, circondato oggi da ammirata diffidenza, è affidata la speranza dell'architettura tedesca appena emersa dal naufragio.

Da vedere

ROMA. Alla galleria IL SEGNO Umberto Mastroianni espone dall'11 giugno piccole sculture d'argento e d'oro, rilievi d'argento e cartoni colorati.

Continuano le mostre di René Magritte alla galleria LA MEDUSA fino al 30 giugno; Vincenzo Gaetaniello e Nino Cordio alla galleria LA NUOVA PESA fino al 20 giugno; Giovanni De Vincenzo e Bruno Starita alla galleria PENELOPE fino al 26 giugno; "Italia Nostra" alla sala Barbo di PALAZZO BARBERINI fino al 25 giugno.

MILANO. Alla galleria SEBASTIANI una personale di Ennio Calabria (5-20 giugno).

Continuano le mostre di "Scultura nella casa" alla galleria MONTENAPOLEONE fino al 25 giugno; di Sandro Somarè Tallone alla galleria MILANO fino al 5 luglio.

TORINO. Alla GALLERIA CIVICA d'arte contemporanea è in esposizione la mostra "Arte e Resistenza in Europa" (11 giugno-11 luglio).

La mostra dei Guardi a Venezia

UNA CULTURA FATTA IN FAMIGLIA

di GIULIANO BRIGANTI

VENEZIA. Non è mancata — e c'era da prevederlo — una piccola guerra di fazioni il giorno della "vernice" della mostra dei Guardi a Palazzo Grassi: istinti aggressivi inattesi travolgevano anche le persone più miti. Con voce tremula per l'ira repressa e una luce d'intransigenza negli occhi, studiosi noti per una loro proverbiale bonomia veneta prima ancora di salutarmi chiedevano: tu, sei per Francesco o per Giovanni Antonio? E bisognava stare bene attenti a come rispondere per non giocarsi una vecchia amicizia o, quanto meno, per non correre il rischio di essere afferrati sopra il gomito e trascinati a forza da una sala all'altra ad ascoltare, volenti o nolenti, una fitta argomentazione sulla pennellata chiusa e la pennellata a strappo o che so io e subire quindi, al termine dell'affannosa gimkana, la conclusione fatale davanti alle tele dell'Angelo Raffaele: «dunque è Francesco» oppure «dunque è Giovanni Antonio». Ma evidentemente anche gli organizzatori della mostra hanno ritenuto che la ormai annosa questione sui due fratelli fosse non solo una delle questioni più intrigate e difficilmente risolvibili della storia dell'arte, il che può essere in parte vero, ma anche una delle più importanti, il che non è vero affatto. L'aver quindi posto decisamente l'accento sul problema dei Guardi figuristi e con il preciso intento di assecondare la tesi favorevole a una preponderanza di Giovanni Antonio convogliando a tale scopo alla mostra anche quadri che forse era meglio lasciare a casa loro, e l'aver relegato, di conseguenza, le vedute al secondo piano del palazzo, è forse un limite di questa impresa che ha, d'altro canto, indiscutibili pregi.

Quella dei fratelli Guardi (Giovanni Antonio nato nel 1699 a Vienna, Francesco nato a Venezia nel 1712 e Nicolò nato nel 1715) era come ognuno sa una bottega che forniva quadri d'arte sacra alle parrocchie di provincia e "quadri da camera" per i palazzetti minori di Venezia: una bottega alla buona, senza troppe pretese, dove tutto si faceva in famiglia. E tale rimase sino alla morte di Giovanni Antonio nel 1760. In che conto la tenessero i contemporanei è dimostrato dai documenti relativi ai rapporti intercorsi dal 1730 al 1745 fra Giovanni Antonio e il Maresciallo della Serenissima Schulemburg che corrispondeva al maggiore dei fratelli, evidentemente il capo bottega, un modestissimo compenso mensile perché eseguisse soprattutto, e con sollecitudine, copie da quadri più o meno famosi. Lo stesso Casanova nelle sue memorie racconta come suo fratello pittore, nel '42, lasciasse la bottega di «un certo Guardi» per entrare in quella del «famosissimo Joli». E' da questa modesta bottega familiare, sulla quale pressoché inesistenti sono le notizie e scarsissimi i documenti, ma dove è lecito supporre si praticasse sino alle conseguenze estreme il sistema della collaborazione, che sono uscite tutte quelle opere "di figura" che hanno acceso sì acerba guerra fra gli specialisti del Settecento veneziano, opere che la mostra documenta con grande, forse troppa abbondanza.

Che il capo bottega fosse il fratello più anziano è indubitabile, così come è assai probabile (e molti disegni lo testimoniano) che Giovanni Antonio fosse anche colui che dava, se così può dirsi, il tono culturale all'impresa. Ma di che cultura si trattava? Di una cultura figurativa che attingeva a fonti ormai estenuate, e si accontentava di quello che trovava, di una cultura quindi epigonica, superficiale, d'accatto, poco più su della cultura da repertorio propria dei copisti (e anche copisti erano, in effetti) che raramente giungeva ad inventare composizioni del tutto nuove e, quando si azzardava a farlo, quando cioè non si appoggiava direttamente o alle incisioni del Piazzetta, o a una pala del Solimena, o a un quadro del Langetti o ad un particolare tolto di peso da opere di Domenico Feti o di Sebastiano Ricci, o ad un'idea del Veronese o ad altro, non mancava di saccheggiare espedienti generici dal Pellegrini o dal Tiepolo, di ricorrere ai modi del Celesti o agli spiritosi capricci del Magnasco. E non si trattava tanto di rapacità culturale, di smania di aggiornarsi quanto di una implicita professione di modestia, di mentalità quasi artigianesca, in un certo senso di rinuncia alla cultura, se per cultura s'intende tramite d'idee e non solo di atteggiamenti figurativi o di composizioni. Autentica rapacità culturale, se mai, era quella di Sebastiano Ricci che, anni prima, tentò ancora di inserirsi attivamente nell'ultimo palpito del Barocco europeo. Il gusto del plagio, del resto, dell'imitazione quasi ad inganno dai più vari precedenti pittorici era un fatto specifico dell'ambiente artistico veneziano sin da quando, allo scadere del secolo precedente, gli artisti si accorsero d'esser stati tagliati fuori, per più di cent'anni, dalla più viva cultura europea.

Ma dove i fratelli Guardi ce la mettevano tutta, dove si differenziavano quindi dagli altri, era, con procedimento parallelo a quello artigianale, nell'esecuzione. Come se, una volta sgombrati del grave pensiero della composizione, potessero abbandonarsi più liberamente a quello che era il loro estro, alla capricciosa improvvisazione della pennellata, al giuoco più spinto e azzardoso dei colori. Ed è proprio nell'origine modesta della bottega dei Guardi ai SS. Apostoli, in quel loro ripiegare, senza troppi problemi e quindi senza troppe scelte, su di una cultura d'accatto e, contemporaneamente, in quella estrosa e felice genialità pittorica, invero quasi più austriaca che veneziana, che trasfigura a volte, sino a farne dimenticare l'origine, le più eterogenee composizioni, che va colto il senso più vero del problema dei due fratelli. Sia per quanto concerne la loro reale posizione nel contesto della pittura veneziana e, se si vuole, europea del Settecento, sia per una possibile distinzione della persona di Francesco da quella di Giovanni Antonio.

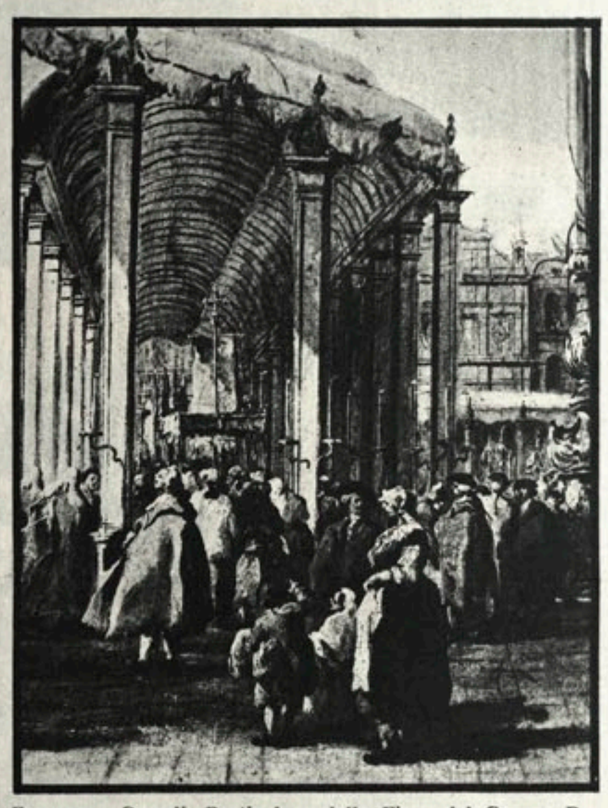
A proposito della quale distinzione, a mio vedere, ci si dovrà attenere soprattutto al criterio della qualità. E ciò non tanto per un ovvio tributo alla fama maggiore di Francesco, che è fama dopo tutto relativamente recente, ma per un esame spassionato di quelle che sono le vere, sicure opere di Giovanni Antonio: opere, diciamolo pure, di un artista poco più che mediocre. Il San Giovanni Nepomuceno del 1717, i tre ritratti della famiglia reale spagnola del 1741 e la paletta di Berlino sono opere di un buon mestierante, e nulla più.

Come spiegarsi allora il repentino salire, in alcuni casi, della temperie poetica, quel tanto di nuovo che ad un certo punto interviene, e proprio nella qualità? Nessuno vorrà negare per esempio — e cito il caso più significativo — che almeno due mani si distinguano chiaramente nel ciclo delle storie romane della Villa di Bogstad presso Oslo. Appoggiate palesemente a motivi del Tiepolo e del Pellegrini e riferibili quindi, per le composizioni, alla vena scimmiesca di Giovanni Antonio, si differenziano tuttavia profondamente. Nel "Muzio Scevola" e nella "Morte di Sofonisba" ecco lo stesso abile strafare artigianesco, lo stesso corsivo e un po' greve pennelleggiare che ritroviamo nelle opere certe del fratello maggiore, ma nella "Magnanimità di Scipione" e nel "Trionfo d'Aureliano" la trama raggiunge una estrema levità, quasi la leggerezza iridata di una bolla di sapone un attimo prima che si dissolva nell'aria. Questo intonare leggere fantasie cromatiche sul tema di ariette rococò segue un estro felicissimo che ritroviamo in quella sorta di "Chinoiseries" bibliche che sono le Storie del Tobiolo all'Angelo Raffaele. Opere di un livello assai alto ove Francesco Guardi, e non mi par dubbio sia lui, seppe fare ciò che non riuscì al Tiepolo, non andare oltre cioè alla felice immediatezza dell'abbozzo, fermarsi alla rapidità della visione. Coloro che le attribuiscono, con altre opere, a Giovanni Antonio traggono argomenti da supposte differenze di fattura fra queste e le vedute e i capricci sicuramente di Francesco. Ma il capriccio architettonico di Worms e quello di Washington, firmati da Francesco, mostrano procedimenti assai affini a quelli delle storie del Tobiolo, per non dire di due capricci della Collezione Crespi, purtroppo assenti dalla mostra e derivati come i due precedenti da Marco Ricci, che offrono confronti addirittura palmari. C'è poi un altro fatto da considerare: quando Francesco cominciò a dipingere paesaggi e vedute, e non sappiamo quando, se cioè già verso il '50 o addirittura dopo la morte di Antonio, abbandonò quelli che erano stati sino allora i suoi modelli figurativi per assumerne uno nuovo, e precisamente Canaletto; allora per un procedimento tipico di quella particolare cultura di cui prima si è detto, non è improbabile che il brusco passaggio di modello lo portasse anche a modificare in qualcosa il suo stile.

Mi si perdoni ora se, adeguandomi al filo conduttore della mostra, ho dedicato troppo spazio alla questione, invero noiosa, dei due fratelli lasciando anche io per ultima quella che è la gloria maggiore di Francesco: la sua attività di vedutista. Anche qui, si potrebbe dire, non inventò nulla perché partì direttamente dal Canaletto e dal Marieschi, ma dal Canaletto soprattutto. E, va notato, non dal Canaletto tardo, a lui contemporaneo, ma piuttosto dal Canaletto giovanile. Ma quanto il Canaletto fu fedele al vero nella sua intenta e ferma ricerca di una certezza ottica, tanto il Guardi il vero seppe alterarlo, dilatando gli orizzonti, allargando a dismisura la prospettiva sino a distorcerla affatto, convolgendo le architetture, la folla brulicante, i vascelli della laguna e le nuvole del cielo nello stesso turbine ondeggiante e luminoso. Sostituì all'ausilio, scientifico in senso illuminista, della camera ottica del Canaletto, lo spirito capriccioso, lo improvviso, di una visione decorativa tipicamente rococò. Ma senza essere meno poeta per questo. La sua visione mutevole, aerea, labile, non ha mancato di far parlare addirittura di preimpressionismo, il che naturalmente non è vero, perché la sua è sempre una luce fantastica, inventata, capricciosa.

E si è voluto anche vedere in lui, recentemente, il severo giudice della nobiltà, satireggiata nei suoi gonfi manti e ridicoli paludamenti, e quindi il pittore del popolo minuto, dei pescatori, delle lavandaie, degli stracciati protagonisti della povertà veneziana. Un Guardi populista, niente di meno. Ma quelle figurine stracciate e sbilenche non sono che le corsive macchiette dei "capricci", le ultime trascrizioni, in filature di biacca d'argento, dell'antico spirito callottiano mediato dal Magnasco. A considerarlo poi l'interprete commosso e nostalgico della decadenza di Venezia e della decrepita Repubblica non si fa che abbandonarsi ad un sentimento chiaramente proiettivo, cioè nostro di fronte alle sue vedute. Non c'è nulla di preromantico in Francesco Guardi e la malinconia non è certo un sentimento che gli si addica. Quelle mura sgretolate, quelle architetture pencolanti, quel che di oscillante e di sbilenco che in tanta parte costituisce il fascino delle sue Venezie, non è altro, così come le vele ridotte a straccetti e i panni sbrindellati dei suoi pescatori, che la geniale trascrizione linguistica del "capriccio" in "veduta". Il vero legame, in altre parole, con la bizzarra cultura dalla quale proveniva.

G.B.



Francesco Guardi. Particolare della Fiera del Corpus Domini. Parigi, Museo del Louvre. Nella fotografia in alto: Francesco Guardi. Storie di Tobiolo. Matrimonio di Tobiolo (particolare). Venezia, Chiesa dell'Angelo Raffaele.

Collezionista

I TESORI TRA GLI OLMI

di TITANIA

SE LA villa veneta, toscana e romana ha avuto sempre una notorietà, non solo per i suoi caratteri architettonici, ma anche per il ceto sociale che ebbe a costruirla, le dimore di campagna della valle padana, eccettuate forse quelle vicino a Milano, furono di rado oggetto d'attenzione. Le sponde del Brenta, le colline lucchesi e fiorentine, i colli romani, i laghi lombardi e le alture della Brianza danno prospettive dalle quali un edificio acquista sempre un prezioso risalto. Questo per quello che riguarda il paesaggio. La società non era diversa: se la villa sorge puntualmente tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo vicino a città-capitali, è ovvio che Modena e Parma lo furono al pari di Venezia, di Roma, di Firenze, di Lucca. Anche nei ducati esisteva una società e nel caso particolare una corte che ricercava, nella campagna, non solo la tranquillità e l'aria pura, ma anche quella solitudine, che permetteva divertimenti e forse qualcosa di più, estranei dagli occhi dei cittadini, sempre pronti a criticare i notabili. La villa emiliana, modenese e parmense, dunque, ha una clandestinità che forse è dovuta all'ampiezza della pianura dove tutto scompare così facilmente. Quanti di coloro che tra la fine di maggio e il principio di giugno si sono raccolti nella villa dei marchesi Galliani Coccapani, dove si svolgeva una grande vendita all'asta, conoscevano il bell'insieme di edifici sette-ottocenteschi (una sovrapposizione a una dimora seicentesca)? Magari erano passati lì vicino e non se n'erano accorti.

Lo stesso si può dire per il numero: le ville in collina s'impongono subito anche all'occhio più distratto. Quelle in pianura vanno ricercate, scoperte tra le viti e gli olmi. Si rischia sempre di scambiarle per costruzioni agricole e non succede solo per ragioni planimetriche. Nella villa emiliana spesso conta il "comfort" intimo. Forse l'arredamento, in esse, ebbe sempre un'importanza che non ebbe in luoghi dove i grandi architetti costruivano all'aperto prospettive teatrali con quinte di mortella e con chioschi e boschetti d'alloro. E' una circostanza che spiega il numero piuttosto eccezionale di belle cose che si sono trovate in casa Galliarni Coccapani e il fatto che un insieme di mobili, porcellane, tappeti, dipinti non fosse ancora stato disperso con vendite graduali. L'antiquario Bruno Vangelisti deve essere rimasto sorpreso quando ha incontrato una simile occasione e forse ancor più stupito nel veder affluire, durante i giorni di esposizione che hanno preceduto la vendita, migliaia di visitatori incuriositi, con pignoleria quasi eccessiva di ogni oggetto esposto.

L'asta della villa Galliani Coccapani, situata a Montale, a pochi chilometri da Modena, una raccolta di mobili per lo più italiani e in particolare emiliani di varie epoche, porcellane della Compagnia delle Indie, sculture di legno e di marmo, disegni, stampe e incisioni antiche, tappeti e arazzi e una serie di pregevoli dipinti di diverse scuole, ha richiamato un numero eccezionale di spettatori. Il pubblico, affollato nelle sale della villa (il brutto tempo non ha permesso di sfruttare il parco circostante), ha seguito con grante interesse le fasi della vendita. Per disperdere i 720 lotti della proprietà ci sono volute sei giornate. E non è rimasto nulla invenduto giacché, l'ultimo giorno dell'asta, i lotti ritirati durante le altre vendite sono stati aggiudicati rapidamente da abili battute del banditore.

La raccolta della villa modenese comprendeva una notevole serie di mobili e oggetti d'arredamento emiliani che ci pare giusto segnalare. E' stata venduta, per esempio, una credenza di noce intagliato d'arte bolognese del '600 per 330.000 lire; una credenza di noce del '700 per 125.000 lire. Un servomuto di noce a tre ripiani, impero, è arrivato a 85.000; una piccola credenza parmigiana del '700, 110 mila lire; un cassettone a quattro cassetti di noce intagliato, d'arte bolognese del '600, è costato 125.000 lire; un sécrétaire in radica di noce dell'800 ha ottenuto 150.000 lire; una credenza di noce scolpita, del '600, è stata venduta per 200.000 lire; un cassettone di noce intagliato a quattro cassetti, d'arte bolognese del '600, è stato aggiudicato per 55 mila lire. Tra i dipinti, un ritratto di Galileo Galilei del bolognese Gessi ha ottenuto 220.000 lire; una "Regina di Saba dall'usuraio", di scuola bolognese del '600, ha raggiunto 480.000 lire; una "Madonna col bambino e San Giovanni" di scuola emiliana del diciottesimo secolo è stata venduta per 175.000 lire; un "Ritratto di gentiluomo" di scuola emiliana della metà del '700 ha ottenuto 400.000 lire; una "Toilette di Venere", di Guido Reni, è arrivata a 800 mila lire.

NOTIZIE

Alla Bourd House di Londra, è in corso una mostra dello scultore francese Jean Baptiste Carpeaux. L'esposizione, che resterà aperta tutto giugno, raccoglie una trentina di sculture, 15 disegni e due dipinti.

Due importanti retrospettive alla galleria Chardin e alla galleria Charpentier di Parigi. La prima raccoglie 64 bronzi inediti di Derain, la seconda 200 opere di Rouault.