

IL CICERONE

1954

GALLERIE

L'AVANT-GARDE DI RAFFAELLO DI ALFREDO MEZIO

PARLARE di Picasso come di un fenomeno manieristico e nello stesso tempo sottolineare il carattere realistico della sua opera potrebbe sembrare una contraddizione in termini. L'occasione di un chiarimento su questo punto ci viene offerta da un saggio sul realismo di Picasso, inserito in un fascicolo speciale della rivista «Ulisse» e sull'arte contemporanea e le ragioni della sua equivoca popolarità.

Abbiamo scritto che i confronti tra opere o artisti appartenenti a differenti latitudini storiche sono da evitare come la peste, e lo confermiamo a costo di darci la zappa sui piedi. Questi confronti, quando non sono dettati da una precisa necessità, illudono con la semplificazione di problemi che riposano su dati precisi e spesso irrisolvibili. Maniera e manierismo suonano nel linguaggio corrente con un senso peggiorativo che deriva dalle interpretazioni degli scrittori sei e settecenteschi, per i quali lo stesso Michelangelo rappresentava una forma di degenerazione in contrasto con i canoni della bellezza e dell'arte classica. Dire oggi di un pittore che è un manierista significa dargli una pessima opinione dell'iniziatore, allo stesso modo che non si può parlare di Maniera senza sottintenderci una buona dose di preziosità e di ricercatezza. Insomma al concetto di maniera è rimasto sempre appiccicato un che di astrattizzante e di intellettualistico, persino nelle categorie formalistiche che gli storici tedeschi derivarono dall'analisi dell'arte italiana, quelle categorie che hanno dato origine al paradosso di una visione dell'arte che «si fa da sé, e di una storia dell'arte senza gli artisti. Ora, il manierismo fu sì un fenomeno intellettualistico, ma fu anche una scuola di spiriti inquieti, tormentati, caratterizzati da una forma di insoddisfazione spirituale che somiglia stranamente alla pazzia di tanti artisti moderni.

Sappiamo che l'arte non consente mai due soluzioni simili dello stesso problema. Il manierismo ha una sua specificazione storica al di fuori della quale esso perde di altero il suo carattere. Ciò non toglie però che in epoche diverse possano prodursi delle circostanze che offrono un curioso parallelismo. Gli artisti del Cinquecento, cresciuti in un'epoca di ricca produzione intellettuale, accentuarono nella loro opera la parte della cultura, e furono portati a giocare la partita principalmente sul terreno dell'eleganza formale. La famosa «lezione» di Cézanne è stata per l'arte contemporanea un'apertura paragonabile per l'ampiezza delle conseguenze soltanto a quella di Michelangelo e di Raffaello nel Cinquecento, cultura figurativa e cinquantennale, cultura figurativa e cinquantennale. Con un po' di buona volontà si può scoprire l'analogia anche più in là: Manet, Degas e Renoir, artisti che si collocano storicamente se non cronologicamente alle spalle di Cézanne, assolvono per i moderni la stessa funzione di richiamo a un temperato naturalismo che ebbero gli Andrea del Sarto e i Fra Bartolommeo per i tormentati del michelangelismo. La misantropia che in certi ritratti del Pontorno può ricordare la solitudine e la nevrosi in cui maturano le laceranti rappresentazioni di un Soutine.

Nella produzione di Picasso bisogna distinguere una cultura di rapporto, quella che si rifà direttamente e soprattutto al gigantismo e all'astrazione antica, e questa è la meno manieristica poiché procede da un rifacimento caricaturale che arriva fino al pamphlet; e una cultura che è «d'oggi», ed è la più vera, perché dotata di un forte potere d'invenzione, e perciò di realismo. C'è dunque un Picasso che si rifà ai testi storici del manierismo, stilista, cerebrale, librosc, creatore insaziato di forme; e c'è un Picasso che pur richiamandosi a Raffaello, a Ingres, ai Neoclassici, è un pittore di testa. È su questo terreno che il confronto

tra i begli spiriti del Cinquecento, per dirlo col Dolce, e i cerebrali d'oggi può diventare un gioco illuminante e fecondo. Ed è in questo senso che Picasso assolve eroicamente il compito di simbolizzare le contraddizioni della barbara moderna.

Ed ecco un aneddoto per chiudere un discorso che altrimenti minaccia di farsi troppo serio. C'è alla Pinacoteca di Napoli un dipinto apocrifo che è una delle tante copie di un cartone michelangelesco di Venere e Amore. Negli inventari esso è stato attribuito successivamente a Giovanni Bellini, al Bronzino, ad Alessandro Allori, poi a Giorgio Vasari, e ultimamente a un manierista nordico. Qualcuno ha proposto a Molajoli (ma non si dice che la proposta sia stata accettata) di assegnarlo a Picasso con la datazione approssimativa del 1917-21, corrispondente all'epoca cosiddetta «Inges» dell'artista. È una proposta romanzesca, ma che ha il merito di spaccare al millimetro il tempo stilistico del dipinto, e di restituire finalmente a Picasso un'opera che gli appartiene per diritto di famiglia, non diversamente da quell'incredibile «Madonna del Rondani», che in pieno Cinquecento registra una delle punte massime a cui sia arrivato il picassismo di osservanza raffaellista.

Realismo, irrealismo, obiettività e non-obiettività, astrazione, numero d'oro ecc. sono delle etichette che possono diventare soltanto i critici d'arte. L'applicazione di queste formule alla sua pittura ha trovato sempre Picasso ostile e pieno di diffidenza. Nel 1917, egli si trovava a Roma con la Compagnia dei Balletti Russi per accettare in scena «Parade» e si è appropinquato per visitare la Cappella Sistina e la Loggia. Tutta la vita di Picasso si può leggere come un continuo tentativo di sfuggire al demone del virtuosismo. Ed eccolo ora di fronte a quegli Italiani che hanno sollevato i trionfi e le concezioni all'altezza degli più gloriosi inventori. Il giurista Michel Georges-Michel che legge gli spettacoli di Diaghilev per la cronaca mondana, ci riferisce le battute di questo storico colloquio con i Classici: «Qualunque sia il piacere che possono darvi le linee tormentate di Michelangelo, preferisco abbandonarmi con serenità a quelle di Raffaello, pure, sicure e libere, come in pieno cielo, quasi che non abbiano ostacoli davanti a sé... Non è stato Leonardo che ha inventato l'aviazione, ma Raffaello...». Un pizzico di fustimeria e di blague è il sale di tutte le ammirazioni di Picasso.

ALFREDO MEZIO

★
GLI ISCRITTI alla sezione italiana dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte si sono riuniti recentemente a Roma per discutere lo statuto del loro organismo. Durante una colazione offerta dal Turismo, l'on. Romani ha brindato al successo della campagna per la difesa del paesaggio promossa da scrittori e artisti. Il Commissario del Turismo ha annunciato che sono in corso dei provvedimenti per eliminare intanto i cartelloni pubblicitari dalle strade nazionali.



Venezia, 1900. L'estrazione del Lotto alla loggetta del Sansovino. Due anni dopo (2 luglio 1902) crollava il vecchio campanile di San Marco.

LA LAGUNA "ORGANICA"

L'OPERAZIONE WRIGHT

DI ANTONIO CEDERNA

GLI ARGOMENTI che Roberto Pane, sul *Mondo* della settimana scorsa, ha portato in appoggio all'edificio progettato dall'architetto americano Frank Lloyd Wright sul Canal Grande, sono affini a quelli di altri wrightiani, a Firenze, a Milano, a Venezia: non crediamo quindi di tradire la cronaca se, per ragioni di chiarezza, li generalizziamo e li semplifichiamo. Cominciamo dall'opportunità, per fare posto a Wright, di demolire una casa alla sinistra di palazzo Balbi. I wrightiani sostengono che essa è «del tutto insignificante»: a noi pare significantissima, e siamo del parere che non va demolita a nessun costo. Essa (a tre piani e intonacata di rosso) fa da ottimo pendente a un'altra simile a destra del palazzo (a quattro piani, intonacata di giallo sporco): entrambe fanno da ~~contropeso~~ necessario, insostituibile accompagnamento ambientale al palazzo stesso. Palazzo Balbi (fine del '500) è quello che è, fa l'effetto che fa, anche perché sorge tra queste due case modeste. Qualunque sia il progetto di Wright, esso distruggerrebbe un complesso importante, unitario, armonico, «organico» davvero.

Le due case in questione si sono addossate a palazzo Balbi nel Sei-Settecento. Invece che l'insigni-

ficanti esse sono un ~~esemplare~~ campione della sapienza della gentezza, della discrezione con cui nei tempi andati si sapeva e si poteva accostare l'umile al solenne, l'utile al bello, il nuovo al vecchio. Sono l'indice del tono nobile e civile, cui sapeva elevarsi anche l'edilizia anonima e corrente. Sono un ~~chiarissimo~~ esempio di come una volta, per tante ragioni, si sapeva e si poteva comporre un ambiente dignitoso, omogeneo, articolato, umano, con edifici diversi per stile, qualità e proporzioni. Definire insignificante una di queste due case, per poi demolirla, (Elio Zorzi, rappresentante ufficiale di Wright per la Lombardia e le Tre Venezie, ha «svalutato» quella di sinistra parlando di certi fantasmi che di notte la frequentano) significa condannare a nove decimi dell'Italia monumentale da Teglio in Valcellina a Noto in Sicilia: tutta Roma, tutta Venezia, stanno insieme a furia di case «insignificanti», che ne costituiscono il tessuto vitale.

È estremamente pericoloso definire insignificante la casa rossa a sinistra di palazzo Balbi: significa, al contrario di quanto credono i wrightiani, fare esattamente il gioco degli speculatori e degli sventatori d'Italia, che hanno costruito e vanno costruendo a Venezia il Danielino, il Barber e le altre schimiettate che Roberto Pane giustamente

condanna. ~~Demolire oggi mezza Roma è stato distrutto con quel pretesto: il palazzo Tolentino, il palazzo Piombino, la Torre di Palazzo III, i Borghi, l'Augusto, e via dicendo, tutto è stato distrutto perché definito insignificante. E insignificanti furono definite due anni fa dagli sventatori capitolini le case di Via Margutta, di Via del Babuino, di Via Vittoria e del Corso, quando si trattò di giustificare lo sventramento del quartiere tra Via Condotti e Piazza del Popolo: sul quale ancora pende la minaccia di «Sua Maestà il Piccone».~~

Per ragioni storiche, artistiche e ambientali, per ragioni di urbanistica chiaroveggente, il Canal Grande come la Via Appia Antica, come il centro di cento altre città, sono capitoli chiusi, sigillati, perfetti, intoccabili. Non importa assolutamente nulla se l'architetto autorizzato o meno a costruirvi sia un genio o un disgraziato: quando sentiamo dire che Wright è grande come Michelangelo, noi rispondiamo a tutto mezzo, ma aggiungiamo subito che, fosse anche diecimila volte più grande di Michelangelo, egli non deve costruire sul Canal Grande o sulla Via Appia Antica: nemmeno il Padreterno oggi vi può costruire. Il fatto poi che chiunque vi costruisca non infirma il principio: si sa che i giganteschi dell'Appia sono bene organizzati.

Che sul Canal Grande nessuno debba demolire e ricostruire, né in bene né in male, ce lo conferma la debolezza degli altri argomenti addotti dai wrightiani. Essi dicono che, siccome anche gli antichi, dai paleocristiani ai neo classici, hanno ininterrottamente distrutto e ricostruito, ecc., ecc. anche noi dobbiamo distruggere e ricostruire. Noi ragioniamo esattamente al contrario: gli antichi sono dei pessimi maestri. Nel Medioevo hanno annientato meravigliosi monumenti classici, nel Rinascimento hanno annientato meravigliosi monumenti classici e medioevali, nei secoli seguenti hanno annientato meravigliosi monumenti classici, medioevali, rinascimentali e barocchi. Gli antichi (e sempre e soltanto per ragioni di ignoranza o di economia) hanno ridotto in calce migliaia di statue greche e romane, hanno cotto nelle fornaci montagne di templi, palazzi e sepolcri, hanno polverizzato sconquassate distese di mosaici e di affreschi, hanno stritolato giganteschi monumenti che sembravano destinati a durare eternamente, dal Circo Massimo al Settizonio, dalla basilica vaticana al palazzo del Laterano, favoloso museo di arte cristiana, caduto sotto Sua Maestà il piccone di Sua San-



Venezia. I turisti del 1900.

