

fatichiamo. Che poi questo non possa avvenire soltanto per l'impegno degli architetti o dei critici, ma debba essere il risultato di una cultura e di una tecnica elaborate anche da sociologi, economisti, psicologi, non toglie nulla al rigore di certe intuizioni ed alla eccezionalità della fede di Theo Van Doesburg.

Bruno Zevi nel suo libro, anche se non trascurava di mettere criticamente in luce le contraddizioni del pensiero tumultuoso e generosamente impegnato di Van Doesburg, non manca di sottolineare efficacemente che tipo di impegno abbia sentito nei confronti dell'arte, dell'architettura, della società.

I primi scritti di Van Doesburg sono del 1916; egli muore nel 1931.

In questo breve spazio di tempo scrive saggi e manifesti, è l'anima di una certa cultura europea che si riconosce nel movimento « De Stijl », viaggia, tiene conferenze, insegna, fa qualche progetto, dipinge, realizza quasi nulla.

Accanto a lui pochi amici che realizzano poche architetture: eppure il neoplasticismo ha influenzato duramente gli architetti moderni. Certo le architetture rigorosamente neoplastiche sono poche: il cabaret, cinema e caffè Aubette di Van Doesburg, la villa a Utrecht di Rietveld, una gioielleria sempre di Rietveld, poche opere di Oud, qualche opera di Mies Van der Rohe.

Queste architetture assieme ai progetti non realizzati in Van Doesburg e Cor Van Esteren hanno una radice comune che va letta al di sopra dei molti particolari del linguaggio architettonico comune ai progetti citati. Questa radice è la concezione spaziale, il più originale contributo del neoplasticismo al movimento moderno.

Partendo da una concezione cubista dell'organismo architettonico, pensato e ragionato e non generato soltanto da sensi e sentimenti, ed espresso da una cultura che vive i contemporanei indirizzi plastici, l'architetto neoplastico « compone » il suo spazio mediante un'analisi accuratissima degli elementi e dei piani che realizzano la costruzione: lo spazio interno ed esterno (nella architettura neoplastica non si può parlare delle facciate o delle piante, ma solo dello spazio che l'architettura stessa determina) è generato da una mente che ragiona tridimensionalmente analizzando l'architettura nel momento stesso che la pensa.

Van Doesburg: « ...uno sviluppo sano dell'architettura deve basarsi sull'analisi delle sue parti costituenti: non c'è che da osservarle come elementi e non come forma di architettura... ».

Ai fini del discorso che è stato accennato, questa nota potrebbe concludersi.

La costruzione spaziale dell'architettura dovrebbe essere ormai sedimentata nella dottrina (o nella cultura?) degli architetti contemporanei: se è necessario riprendere il discorso è perché opere senza anima

come il Palazzo del Lavoro di Nervi a « Italia '61 », o le effeminate manifestazioni decorativistiche hanno fatto fare un passo indietro alla cosiddetta architettura ufficiale italiana. Questo passo indietro potrebbe danneggiare l'intera architettura italiana: ripensare al rigore ed alla fede dei neoplastici non può che esserci di aiuto.

CARLO CAVALLOTTI

Marino Marini, a cura di Helmut Lederer. Introd. di Eduard Trier, Garzanti, Milano 1961, pag. XXII, 143; 2 tav. a col. e 145 in bianco e nero.

Nella vicenda, sempre più fortunata, della scultura contemporanea Marino Marini, da decenni maestro di quanti continuano la tradizione fertile dei lapicidi lombardi, ha ormai un posto d'un rilievo indubitabile. Con un Moore, un Giacometti, o un Manzù egli è da anni con crescente successo alla ribalta internazionale. Non può stupire, quindi, che la sua figura e la sua opera suscitino largo interesse anche nell'editoriale d'arte. Volumi, spesso notevolissimi, gli sono stati dedicati, in Italia e fuori, da commentatori acuti ed attenti. Basti citare, tra gli ultimi contributi, le monografie dell'Hofman (1960), del Cooper (1959), di Egle Marini (1959) e dell'Apollonio (2^a ed. 1958), opere che degnamente si accostano a quelle meno recenti del Langui (1955), del Trier (1954), del Carli (1950), del Ramous (1951), del Carrieri (1948) e a quelle ormai lontane del Contini (1941), del De Pisis (1941), del Cesetti (1939), del Vitali (1937 e 1946) e del Fierens (1936).

Quanto ai rapporti Marini-Futuristi, il Trier sostiene che « se il purismo e la fanatica oggettività di Boccioni erano estranei alla natura di Marini..., tuttavia il programma artistico dell'espansione nello spazio... noi lo vediamo riflettersi anche nelle sue opere ». Il riferimento, però subito limitato, non è inesatto anche se, piuttosto che la lezione di Boccioni, sarebbe forse il caso di riproporre quella dei cubisti, riemessa con evidenza negli ultimi grandi « Cavalieri » e « Guerrieri ».

Marini è poi avvicinato ad Arturo Martini « per l'elemento etrusco », « la grafia, le forme graffiate e corrose, la spontaneità del modellato e, non ultima, la norma della composizione statica ». Distinguerrebbe però Marini dal più anziano maestro « il dinamismo della forma ». Quest'ultima affermazione soprattutto è un po' vaga ed infelice: non sembra infatti facile negare a Martini « il dinamismo della forma ». Se proprio si voleva tentare un rapporto tra i due scultori, si poteva dir meglio che la meditazione severa ed introversa di Marino — sottolineata dalla stessa limitazione dei temi — si oppone allo sperimentalismo panico ed effervescente del Martini, oppure si poteva indicare il diverso modo di porsi in

rapporto con la realtà di ieri e con quella di oggi.

Più riuscito di questo tentativo di ambientazione storica è certo il profilo critico dello scultore, che non può non essere utile per una più larga comprensione della plastica mariniana.

Il Trier si sofferma particolarmente sui « Cavalieri » chiedendosi il perché della preferenza dell'autore per tale soggetto. Secondo il critico la ragione non va ricercata né in precedenti storici, certamente non determinanti e di spirito diversissimo, né in avvenimenti biografici. E' stata piuttosto « la tensione tra forme statiche e forme dinamiche, evidente nell'immagine del cavaliere, a stimolare l'artista anzitutto come problema plastico ». Il che è possibile, come anche il fatto che il Cavaliere di Marini sia « una figura anacronistica e quindi tragica ». « Esso rappresenta — scrive il Trier — il dramma dell'umanità: eroe doloroso di un mito, che sarà forse compreso in epoche più tarde ».

Con « anacronistico » il Trier vuol dire giustamente che Marini porta i suoi lavori su di un piano mitico: e ciò non per una evasione formalistica ma per dare maggiore assolutezza alle sue immagini nelle quali è sinteticamente riflessa la realtà che attorno urge drammaticamente eccitando orgogli vitalistici o incoraggiando diffusi sconforti.

Assai interessanti, anche se non originalissime, sono poi le osservazioni sull'evoluzione del soggetto del Cavaliere, dai primi alteri ed irrompenti agli ultimi scanditi con tragica desolante essenzialità, e sulla vivace ricerca formale che accompagna il progressivo precipitare della tematica.

Il Trier esamina quindi gli altri due motivi prediletti dallo scultore pistoiese: quello del ritratto e quello della fertilità creatrice incarnato in opulenti nudi femminili. Nudi che sono « la sua professione di fede nella realtà poetica e nella forza vitale dell'uomo »: « Pomona, dea della fertilità e simbolo dell'essenza materna, sembra addirittura l'antitesi del Cavaliere, la forza che protegge e dona la vita, che oppone la sua entità elementare e terrestre al contenuto trascendentale delle figure equestri ».

Il pregio maggiore dell'opera è però costituito dalla documentazione fotografica che permette ad un vasto pubblico di vedere « da vicino » tanti lavori sparsi ormai in tutto il mondo e quindi spesso irraggiungibili. Sono 141 nitidissime riproduzioni a piena pagina in cui Helmut Lederer ha saputo cogliere con un'efficacia insolita e con angolazioni intelligenti ogni scultura senza trascurare da una parte la visione unitaria e dall'altra la vitalità delle superfici, particolarmente importanti in Marini che le corrode, le slava, a volte addirittura — è il caso degli ultimi lavori — le solca con squarci violenti.

LUCIANO CAMEL