

Tenere un cielo per cinque anni

di *Antonello Negri*

antonello.negri@unimi.it

The article is dedicated to the great work of Ernesto Treccani for the house in via Porta in Milan, headquarters of Fondazione Corrente, conceived in the form of a sculpted and painted ceramic wall, consisting of over two thousand tiles, all different from each other. In this monumental work, Treccani shows a language that updates the line of post-impressionist Lombard tonalism according to the ways of a painting of matter and gesture.

Keywords: Ernesto Treccani, ceramic, sculpture, architecture

Nel dibattito artistico del nostro secolo il tema della rifondazione del volto della città è stato periodicamente riproposto, al di fuori delle specialistiche aree d'intervento di architetti e urbanisti, anche da pittori e scultori: da chi, cioè, svolge una funzione di specialista della visione e si può sentire a buon diritto in grado (o in dovere) di condizionare l'aspetto più propriamente visivo della città contemporanea. In ciò esiste, di solito e in generale, una motivazione estetica: il desiderio di annullare la "bruttezza" della città industriale, di sostituire un progetto artistico all'anarchia del decoro posticcio. Vi s'intreccia, d'altronde, la ricerca di uno spazio d'azione che – rispetto all'amato/odiato quadro da cavalletto – garantisce, anzi impone, un rapporto ben diverso con pubblico e committenza, ancorando il lavoro artistico a un bisogno sociale d'immagini non triviali.

Tale dibattito si riaccende, periodicamente, in momenti di crisi o di passaggio. Per la sua esemplarità può essere utile ricordare l'esperienza dell'*Arbeitsrat für Kunst* (Consiglio di lavoro per l'arte, fondato da Gropius, Bruno Taut, César Klein e altri) in quella Berlino del 1918-1919 pronta a rimettere tutto in gioco, quando in collegamento con i consigli degli operai e dei soldati molti artisti impegnavano la propria forza visionaria per la

reinvenzione dell'immagine urbana. Tra le questioni in discussione, l'*Arbeitsrat für Kunst* poneva anche quella dell'impiego del colore per la trasformazione radicale della città.

Schmidt-Rottluff proponeva che su tutte le facciate urbane fossero tracciate strisce policrome, nel quadro di un progetto ideale incentrato su una grande corte per riunioni pubbliche colorata vivacemente e decorata con monumentali mosaici, mentre le singole case dovevano essere blu, rosse e gialle. Secondo Taut bisognava seguire le indicazioni degli artisti più radicali. Rudolf Belling, lo scultore, e Richard Scheibe richiedevano una "dittatura degli artisti" sulle questioni di progettazione e costruzione di nuovi quartieri; addirittura, una polizia statale di sorveglianza estetica per tutto quanto venisse messo in mostra per strada. Klein delineava il progetto ideale di una "città del colore", con la strada verde, la rossa, la blu e la gialla:

Una piramide ripida di vetro dorato, irta di migliaia di guglie cristalline... le pareti in filigrana d'argento, ricoperte di figure in vetro colorato. Raggi d'arcobaleno si slanciano da tutte le estremità. Esseri umani smaterializzati. Donne blu, uomini rossi, vecchi verdi. Pavimenti in vetro trasparente. Colonna sonora della vita, della nascita e della morte... Tutt'attorno la città, il meraviglioso giardino dei fiori con grotte, giochi d'acqua e luoghi di divertimento.

Anche se ipotesi del genere si sono di fatto limitate ad arricchire la letteratura dell'utopia architettonico-artistica, salvo sporadiche e limitate applicazioni nella Germania di Weimar, esse costituiscono i primi significativi sintomi, nel nostro secolo, di una tendenza e un'esigenza mai soddisfatte, forse anche per questo ciclicamente emergenti. Nella storia artistica successiva, tale esigenza si è vista costretta dalle ragioni fortemente vincolanti di una committenza dalle dichiarate connotazioni ideologico-politiche: come nel muralismo e in generale all'arte pubblica, dagli anni Trenta in avanti. Più recentemente è esplosa nelle fantasmagoriche moltiplicazioni di un'arte metropolitana di strada – il fenomeno comunemente noto come graffitismo – i cui spontanei e più vitali caratteri (il casuale, il

dialettale, l'effimero) sono stati spesso bloccati in una riduttiva prospettiva di musealizzazione.

La grande opera di Ernesto Treccani per la casa di via Porta a Milano sede della Fondazione Corrente – pensata nella forma di una parete in ceramica scolpita e dipinta di circa centocinquanta metri quadrati, costituita da oltre duemila formelle tutte diverse l'una dall'altra – è per certi aspetti collegabile all'utopia del berlinese *Arbeitsrat für Kunst*: nel monumentale intervento del pittore milanese, a una cultura figurativa radicalmente espressionista, con attrazioni ora futuriste ora costruttiviste, si sostituisce un linguaggio che aggiorna la linea del tonalismo lombardo postimpressionista secondo i modi di una pittura di materia e di gesto.

Nel suo complesso la grande parete si presenta come un acquarello di enormi dimensioni. Treccani ha operato su pannelli di creta con interventi plastici (di sottrazione e/o aggiunta di materia) e in un secondo tempo pittorici: colore spruzzato all'aerografo con sottili effetti di dissolvenza cromatica e colore tracciato secondo una scrittura veloce, automatica, in segni più definiti, a inventare una rondine in volo ma anche, soltanto, la traccia d'una presenza. Una volta costruita l'immagine di ogni singolo pannello – parte di un disegno più generale – Treccani è ulteriormente intervenuto con tagli irregolari, curvilinei, a dividere ogni pannello in formelle diverse l'una dall'altra: un reticolo irregolare di segni più netti che è parte integrante dell'immagine complessiva e contribuisce a dar forma all'idea di movimento del cielo.

Il problema di fondo di un'opera del genere è consistito nello sviluppare una pittura di gesto, fondata sulla rapidità esecutiva, pittorica e plastica, attraverso un procedimento tecnico di tipo artigianale, necessariamente lento e per molti aspetti ripetitivo: per circa novanta volte, in un arco di cinque anni, Treccani ha eseguito una prima cottura della creta, poi è intervenuto sui singoli pannelli, infine ha proceduto alla seconda cottura per la fissazione del colore.

Al di là di ogni considerazione su caratteri e necessità del procedimento – i cui tempi si dissolvono del tutto in un’immagine dai caratteri di fortissima condensazione – la parete della *Casa delle rondini* si presenta con i connotati della durata: durata percettiva, soprattutto, che ha ragioni e radici nel prolungato e riuscito controllo dell’opera da parte dell’artista, lanciatosi coraggiosamente nella spericolata impresa di tenere un cielo per cinque anni.

Nota bibliografica

NEGRI, Antonello, *La casa delle Rondini di Ernesto Treccani (catalogo della mostra, 17. Triennale di Milano, dal 23 febbraio 1985 al 31 marzo 1985)*, Electa, Milano 1985.

Nota biografica

Laureato a Milano nel 1971, è stato professore ordinario di Storia dell’arte contemporanea all’Università di Milano. È inoltre membro del CdA della Fondazione Boschi-Di Stefano e del Consiglio scientifico del Museo del ’900 di Milano. Dirige la rivista “L’Uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità” fondata nel 2003.