

★ IL CICERONE ★

ITALIA '61

IL CENTENARIO
E IL COLOSSEO

DI ANTONIO CEDERNA

LE opere, le manifestazioni, gli edifici, le esposizioni di "Italia 61" sono costate, secondo le cifre ufficiali, 23 miliardi quindici dati dallo Stato, otto dal Comune di Torino. Se a questi si aggiungono le "varie" non dichiarate, si superano i trenta miliardi: anche per le Olimpiadi le spese ufficiali furono in pratica inferiori di un terzo a quelle effettivamente sostenute. Poiché in un paese bene ordinato ogni investimento andrebbe valutato globalmente in rapporto alla situazione reale e ogni pubblica spesa giudicata sul metro della sua effettiva utilità sociale, possiamo dire che, come per le Olimpiadi, siamo di fronte a un nuovo colossale fenomeno di puro e semplice spreco: il novanta per cento delle spese per "Italia 61" è infatti servito a costruire edifici monumentali o comunque senza scopo duraturo, per iniziative decorative e provvisorie, senza alcun pratico vantaggio né per Torino né per il Paese.

Come si poteva celebrare il centenario dell'Unità d'Italia in maniera utile? Ecco un tema che avrebbe dovuto essere trattato dalla stampa e illustrato all'opinione pubblica. A Torino, per esempio, risulta che mancano all'incirca 500 aule per asili, 1000 aule per scuole elementari, 300 per scuole medie, 1000 posti letto negli ospedali: occorre costruire un altro liceo classico e un altro liceo scientifico, che opere urgenti di piano regolatore (valgano per tutte le attrezzature di alcune grandi strade periferiche) attendono da anni o da decenni, che massicci interventi sono necessari per l'edilizia popolare (e la lentezza con cui vanno completandosi i quartieri satelliti della Falchera e delle Vallette ne è una prova), e via dicendo. Torino, come le altre maggiori città italiane, è poverissima di verde (tre metri quadrati per abitante, ad essere ottimisti) si poteva cogliere l'occasione per creare parchi e giardini e campi per lo sport attivo e popolare, e invece i cinquantatré ettari dell'area dell'esposizione, che avrebbero potuto diventare il nuovo Valentino, sono stati ingombri di edifici e padiglioni, né si è in base a quali garanzie le zone libere saranno in futuro destinate a verde (la sistemazione urbanistica della zona, pregevole per altri aspetti, pare abbia trascurato il problema: abbiamo i soliti "tappeti verdi" che "è proibito calpestare", tre panchine, strade pedonali praticamente irreperibili, eccetera). Ma c'è un altro particolare significativo. In piazza Carlo Alberto, proprio di fronte a Palazzo Carignano dove è stata ordinata la Mostra Storica (essa certamente opera, ma l'allestimento è costato una cifra esorbitante), c'è una grande area dislocata e vuota, in seguito a un incendio del lontano 1904. Qui, nel 1911, in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia, doveva essere costruito l'edificio della Biblioteca Nazionale: passati i decenni, quattro anni fa fu bandito il concorso, scelto il progetto, appaltati i lavori, ma nemmeno per il Centenario dell'Unità d'Italia si è ridotto apporrendo terminare l'opera. Tra tanti miliardi spesi, non s'è trovato quello necessario alla costruzione dell'edificio e al trasferimento della Biblioteca, oggi ancora dispersa qua e là, mentre nei magazzini i libri sono mangiati dai topi.

L'impressione complessiva che ricava il visitatore di "Italia 61" è lo sperpero, oltre che di miliardi, di lavoro e d'ingegno, per un risultato presso che nullo. Vediamo le tre mostre principali, quella del Lavoro dentro al museo di Pier Luigi Nervi, quella della Moda Stile Costume, e quella delle Regioni. Tema della Mostra del Lavoro (che non vuole avere fini commerciali (ma il settore italiano è stato realizzato col contributo determinante di tutti i maggiori gruppi industriali, a scopo pubblicitario) è "cento anni di sviluppo tecnico e sociale", ogni nazione li-

bera di scegliere l'argomento preferito. Nonostante l'abilità di parecchi fra architetti, allestitori, grafici e ordinatori, il settore italiano è un fallimento: tra le due strade possibili, quella della documentazione didattica e quella della suggestione fantastica, è stata scelta la terza, che le mescola e ne elide l'efficacia. Che stupidaggine è mai quella di rappresentare i fondamenti della civiltà italiana con tre obeliski di alluminio, rispettivamente significanti Razionalismo, Spirito di Intrapresa, Unanimità? Come è pensabile che cose complesse come l'organizzazione di una azienda moderna, la Meccanizzazione e l'Automazione dei movimenti dei materiali, la separazione tra Programma ed Esecuzione, eccetera, possano essere visualizzate sul complicato sistema di pannelli (fotografie, didascalie, tabelle) svenomiti lungo due binari incrociatisi sulle pareti? Come pretendere di comunicare qualcosa al visitatore sulle Fonti di Energia o sulle Materie Prime, con quegli altissimi astratti, ermetici, sbilanciati, come è possibile, per le Prospettive per l'Avvenire, ridotti a tanto generica allusività? In sostanza, siamo di fronte a una delle lacune più gravi della nostra cultura: la mancanza di familiarità degli intellettuali col mondo della tecnica, e quindi la loro incapacità di comunicare col pubblico; tra continue forzature simboliche, oscuri tentativi di sintesi e linguaggio didascalico, il visitatore, bombardato da immagini e testi di ogni sorta, riceve l'impressione che tecnici e industria moderne in Italia tengano ancora più della fantascienza che della realtà, cose arcane e misteriose che è inutile cercare di capire. (Al contrario di quanto succede in alcuni padiglioni esteri, come in quello, quasi esemplare, della Gran Bretagna). Senza contare che, per le prospettive, quanto sintomatico, che il mondo del lavoro e dell'industria sia stato presentato come un insieme di singole meraviglie, e che si sia del tutto rinunciato a qualsiasi tentativo di illustrare quanto, nel nostro tempo, muove il progresso reale: cioè la programmazione economica, il coordinamento delle attività e degli interventi, la pianificazione, insomma la scelta politica.

L'esposizione Moda Stile Costume è ancora più irritante. Il materiale non manca certo, dal cine al teatro, dal cartellone pubblicitario al turismo, dal trucco femminile ai fumetti, da Francesca Bertini a Picasso alla poesia di Montale incisa nei dischi del jukebox: ma esposto in modo così farraginoso e sofisticato (quella collezione di quadri ridotti a claustrofobia di vetrina, quelle balorde fotografie di uomini illustri a due metri), che l'unica cosa che ha successo è uno specchio deformante davanti al quale la gente, finalmente sollevata, si accalca a far boccacce. Al solito, invece della comprensione storica, abbiamo la trasposizione letteraria, tutta basata sui facili contrasti e la strizzatina d'occhio, il gusto della battuta e del "pastiche" surrealistico, quello spirito mezzo satirico e mezzo goliardico che è poi l'impronta indelebile lasciata da Longanesi, cioè il modo meno adatto per una onesta rappresentazione dell'evoluzione del gusto nel nostro secolo. Quanto alla mostra delle Regioni, essa costituisce un percorso chionistico e defaticante, prolisso e dispersivo, lungo il quale, fin che le forze ci hanno sostenuto, abbiamo trovato (salvo rare eccezioni) più cose ovvie che interessanti, il solito caidescopio di fotografie, immagini, oggetti, didascalie, al posto dei problemi. (Vediamo ricordare ad esempio la miserabile, in tutti i sensi, presentazione dell'urbanistica romana, curata dall'architetto Luigi Moretti). Dice bene Pier Carlo Santini in "Comunità": "Italia 61" è il capriccio improduttivo di una strettissima élite, che rivela e ancora una volta, se ci fosse sta-



Torino. Il ponte della Gran Madre di Dio agli inizi del secolo.

to bisogno di una riprova, l'incapacità di comunicare, di rendere la cultura uno strumento vivo e operante per il miglioramento di tutti. A Torino, la frattura tra il mondo degli intellettuali e la nazione si è indiscutibilmente aggravata.

Al di sopra di tutto questo la famosa "monorotonda", simbolo finalmente comprensibile, quanto puerile, dell'umano progresso.

E il palazzo di Pier Luigi Nervi, che è considerato la perla di "Italia 61", e il suo principale richiamo turistico? Di esso le pubblicazioni ufficiali dicono seriamente che ha qualcosa di "dilettante" e di "farraginoso"; che le sue sedici colonne e sono le più alte del mondo, e sono le prime, dopo tremila anni di architettura, a superare quelle famose del tempio di Karnak nell'Alto Egitto, che i secoli ci hanno conservato nel loro 22 metri di altezza. Ma le colonne di Pier Luigi Nervi sono alte 25 metri, e sorreggono una volta che copre una superficie capace di ospitare il Colosseo. Accidenti, siamo ancora a questo punto. Tuttavia, questo riferimento a faraoni e romani antichi, se denota un'allarmante rozzezza mentale nei responsabili di "Italia 61", non è privo di qualche significato. Infatti, mentre i templi egizi e il Colosseo servirono egregiamente agli scopi per cui vennero costruiti, questo "palazzo" non serve e non servirà mai a niente; mentre quelli sono diventati monumenti a opera della storia, questo è stato volutamente concepito come "monumento", cioè come esibizione retorica, formalistica, vuota; e mentre i templi egizi e il Colosseo furono l'espressione compiuta, coerente e necessaria della civiltà che li produsse, questo di Nervi irride alla civiltà moderna, in quanto vien meno ai principi elementari dell'operare architettonico moderno: il quale ha da tempo eliminato dai suoi compiti la creazione di preziosi pezzi unici che servono solo ad essere guardati, per tendere invece a realizzare opere di utilità pubblica, che soddisfino realmente i bisogni della collettività, secondo le mutate condizioni sociali ed economiche della nostra epoca.

L'equivoco di Nervi e dei suoi esaltatori è quello di credere che basti essere un costruttore capace e un progettista corretto, per realizzare opere che si impongano col carattere della necessità: e la presunzione di potere comunque, con la propria "personalità", riscattare sul piano dell'arte contenuti imposti da una società intimamente ac-

cademica, che ignora le esigenze reali del Paese. Per questo, da tempo, Nervi è uscito dalla cultura moderna, se per cultura si intende la viva coscienza del mondo in cui si opera, il rifiuto di mettere la propria abilità professionale al servizio di cause sbagliate, la responsabilità morale di agire per il bene comune. A Roma, Nervi si è accomodato senza fare una piega nello schema urbanistico deformante che Cicciotti gli aveva approntato, e con le sue opere olimpiche, dal Palazzo dello Sport all'assurdo Corso Francia, egli ha impassibilmente sanzionato il piano regolatore di Placinti, di Bottai e dei clericali, implicitamente prestandosi al gioco della speculazione e favorendo definitivamente il disfacimento di Roma: a Torino egli ha compiuto un vuoto exploit monumentale, realizzando una cosa anacronistica (e nemmeno rigorosa tecnicamente), un "colosseo" appunto, non dissimile nello spirito da quell'altro colosso dei nostri tempi (anche se quadrato), che è il palazzo della civiltà italiana all'EUR. Proprio come la monorotonda, il palazzo di Nervi esprime bene l'immaturità culturale e politica dell'Italia del centenario e del miracolo economico: esso ci appare infatti come un'opera del regime, cioè priva di giustificazione pratica e sociale, un'esibizione puramente tecnologica e gratuita, l'esaltazione del lato frivolo della civiltà del nostro tempo. L'architettura moderna non è questa. Architettura moderna significa essenzialmente produzione di beni per tutti, e quindi modificazione, a tutti i livelli, dal disegno industriale al piano regolatore, dell'ambiente in cui vive l'uomo: l'uomo intero, e non solo l'esteta che guarda. L'architettura moderna si integra all'urbanistica, si sottomette alla pianificazione, diventa atto politico: e la "personalità" dell'architetto, quando pretende di sostituirsi all'impegno integrale della progettazione e di imporsi come unica e sola determinante, ci riappare per quello che è, idolo stucchevole e romantico.

Sono "capolavori" come questo che accreditano all'estero l'opinione che noi sovabbondiamo di "talento", che non sarebbe un male, se questo "talento" non fosse di regola messo al servizio dello spreco, dell'etereotimismo e della futile ostentazione. Forse all'estero, in paesi più progrediti del nostro, Nervi riuscirebbe a fare finalmente qualcosa di socialmente utile.

ANTONIO CEDERNA

GALLERIE

UN LIBRO PER LE VACANZE

DAL suo grande manuale sull'arte religiosa, Emile Mâle aveva ricavato un sommario di duecento pagine, che l'editore Armand Colin ristampa in questi giorni ("L'art religieux du XII au XVIII siècle", Parigi 1961). Poche letture sono altrettanto istruttive e riposanti come questa raccolta di estratti: è il vademecum ideale per i villeggianti che hanno messo nel loro itinerario qualche vecchia chiesa.

La grande specializzazione di Emile Mâle era il medioevo francese. Col tempo il campo di lavoro dello studioso si era allargato a macchia d'olio: dai monaci di Cluny era risalito fino alla Controriforma. Pare che Emile Mâle avesse trovato il suo uovo di Colombo studiando a Santa Maria Novella l'affresco nel Cappellone degli Spagnoli che celebra il trionfo dell'Ordine. Dimenticavo: si nasce come successore di Monsignor Duchesne alla direzione della Scuola francese di archeologia e storia dell'arte, l'esplorazione procedeva in superficie. Le conclusioni di Emile Mâle erano che l'arte prodotta all'epoca della Controriforma, sotto l'impulso della Chiesa combattente, sviluppava una iconografia nuova, il cui valore religioso non era inferiore a quello dei maestri medievali, anzi portava una nota di misticismo sconosciuta prima. Ciò concordava con la tesi ufficiale della Chiesa, secondo la quale il Seicento coincide con uno dei periodi più alti nella storia del sentimento religioso. In realtà, sotto il manto dell'ortodossia la pittura era in stato di avanzata putrefazione. La cultura e il gusto degli amatori travasavano un processo di laicizzazione che non risparmiava la decorazione ecclesiastica, quella di cui Mâle esaltava la fede e il misticismo.

Malgrado questi limiti, l'opera di Emile Mâle resta un monumento di erudizione. Per il pubblico Mâle fu il poeta delle Cattedrali, così come Flaminio era il poeta dell'astronomia e Fabre l'Omerno degli insetti. Lo stesso Proust non mancò di avvertire con le sue misteriose antenne, che in questa dottrina, ora un po' deprezzata, c'era qualcosa che si adattava alla sua sensibilità estetica.

Il medioevo, delicato ed enorme, come diceva Verlaine, non era artisticamente una proliferazione anar-

chica di forme o il riflesso di una improvvisazione barbara. Esso rispondeva ad una visione organica e razionale della fede dove tutti i pezzi stavano in corrispondenza tra di loro come gli ingranaggi di una macchina. L'immagine più perfetta e completa di questa unità era la cattedrale gotica, che Emile Mâle esplorò in lungo e in largo, e il lustro minuziosamente in tutti i suoi recessi. Nelle sue mani l'iconografia funzionava come un apparecchio radiografico e poteva registrare tutte le stratificazioni culturali di cui l'immagine sacra era farrata. Con questo apparecchio di precisione la "corporazione dei dotti" reagiva al formalismo vuoto di certi settori della storia dell'arte. Naturalmente la chiave iconografica non apriva tutte le porte. Nel caso per esempio del Seicento, argomento sul quale Emile Mâle aveva cominciato a studiare durante il suo soggiorno a Palazzo Farnese come successore di Monsignor Duchesne alla direzione della Scuola francese di archeologia e storia dell'arte, l'esplorazione procedeva in superficie. Le conclusioni di Emile Mâle erano che l'arte prodotta all'epoca della Controriforma, sotto l'impulso della Chiesa combattente, sviluppava una iconografia nuova, il cui valore religioso non era inferiore a quello dei maestri medievali, anzi portava una nota di misticismo sconosciuta prima. Ciò concordava con la tesi ufficiale della Chiesa, secondo la quale il Seicento coincide con uno dei periodi più alti nella storia del sentimento religioso. In realtà, sotto il manto dell'ortodossia la pittura era in stato di avanzata putrefazione. La cultura e il gusto degli amatori travasavano un processo di laicizzazione che non risparmiava la decorazione ecclesiastica, quella di cui Mâle esaltava la fede e il misticismo.

Malgrado questi limiti, l'opera di Emile Mâle resta un monumento di erudizione. Per il pubblico Mâle fu il poeta delle Cattedrali, così come Flaminio era il poeta dell'astronomia e Fabre l'Omerno degli insetti. Lo stesso Proust non mancò di avvertire con le sue misteriose antenne, che in questa dottrina, ora un po' deprezzata, c'era qualcosa che si adattava alla sua sensibilità estetica.

ALFREDO MEZIO