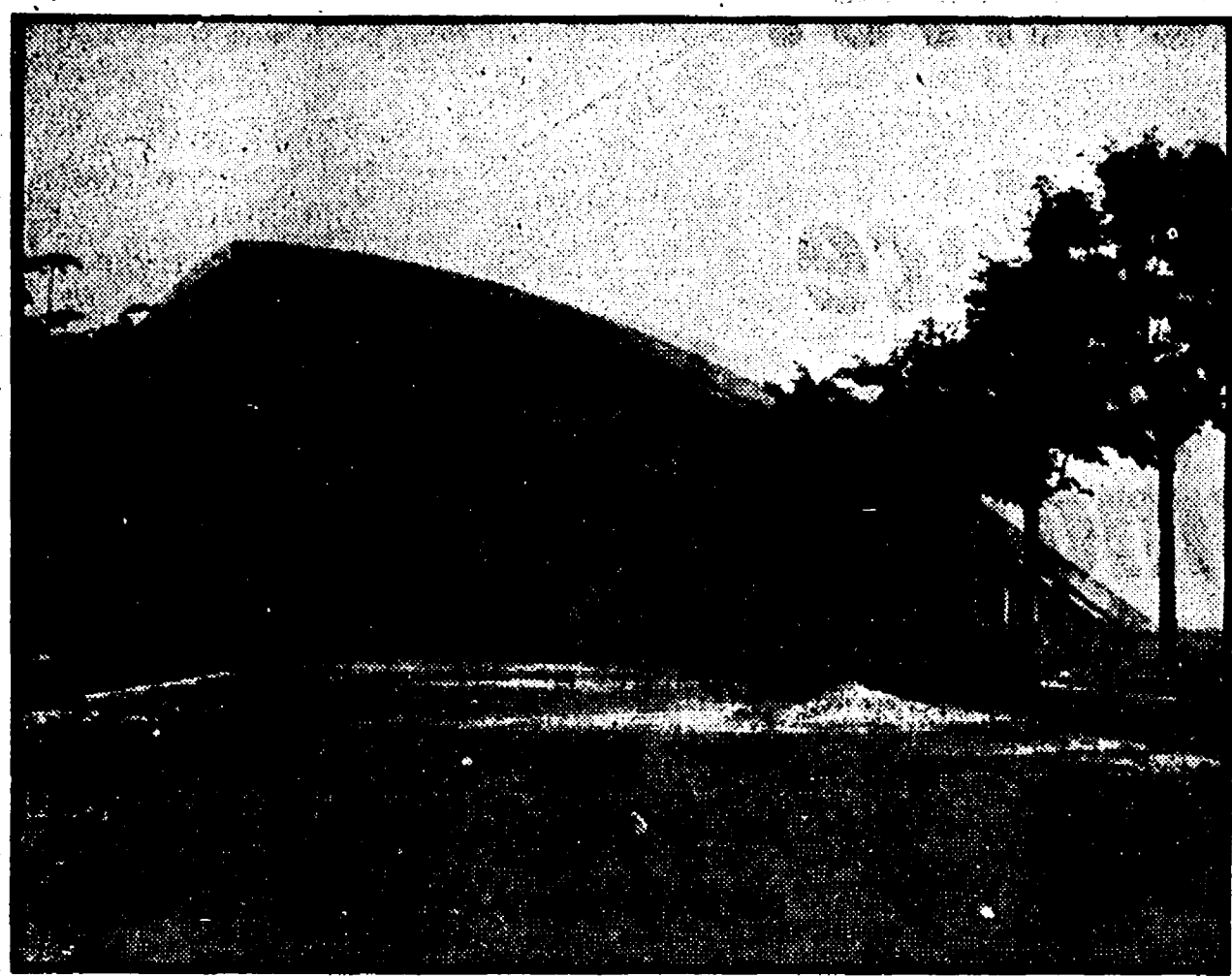


architettura

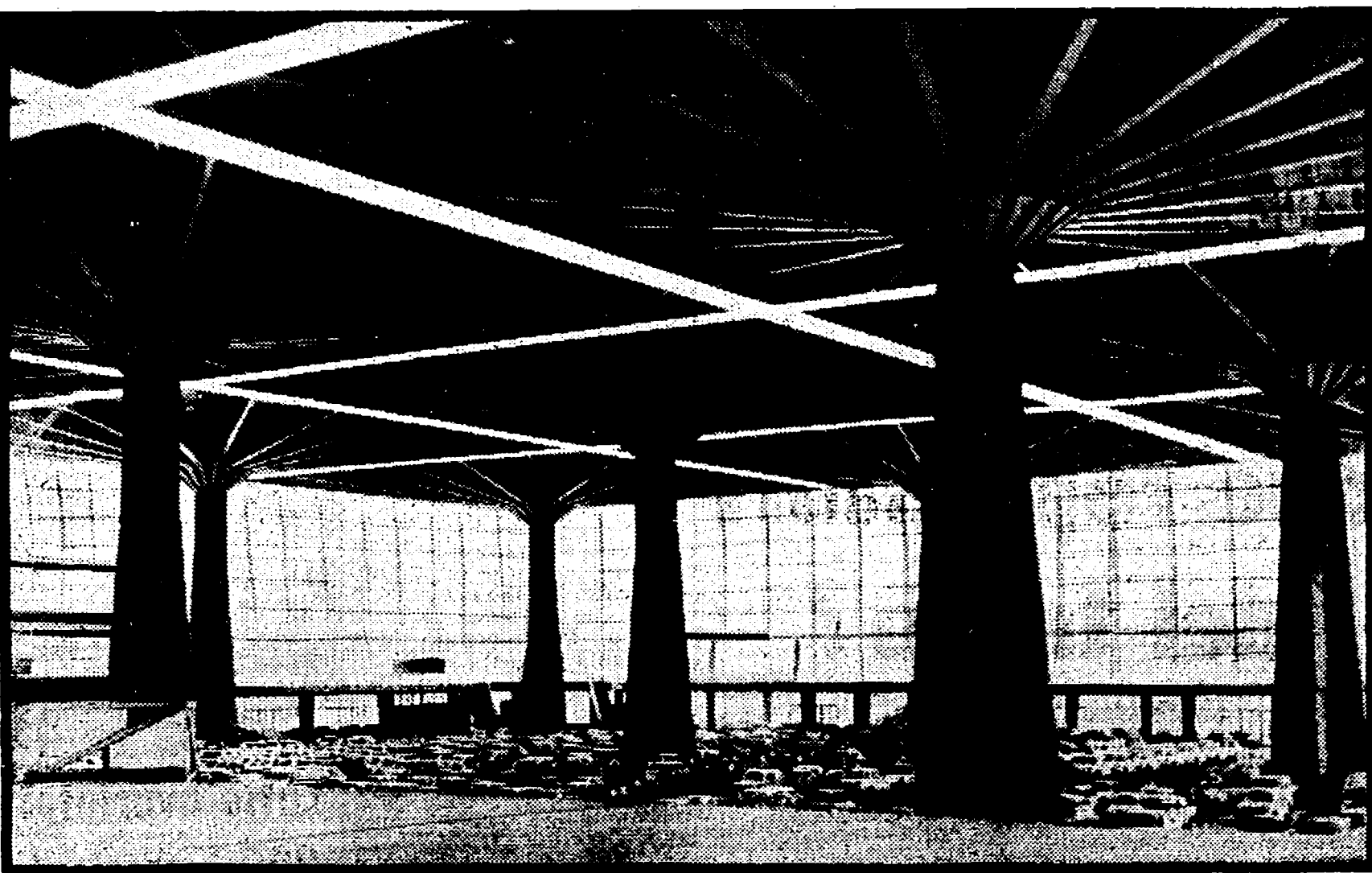


A due anni dal Centenario a Torino

Torino: «Italia '61», esterno del Palazzo a vela

Gli inutili colossi di «Italia '61»

Si vorrebbero spendere altri miliardi per trasformare il «monumento» in qualche cosa di utilizzabile



Torino: «Italia '61», interno del Palazzo del Lavoro

TORINO, Agosto. Commentando le opere e le manifestazioni organizzate a Torino in occasione del I Centenario dell'Unità d'Italia, Antonio Cederna, il 25 Luglio 1961, così scriveva sul settimanale «Il mondo»: «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 monarca per cento delle spese per «Italia '61» è infatti servito a costruire edifici monumentali e cominciate senza scopo duraturo, per iniziative decorative e provvisorie, senza alcun pratico vantaggio né per Torino né per il paese».

Bruno Zevi, dalle «colonne dell'Espresso», rincarava la dose mentre Ernesto N. Rogers sul numero di giugno del «61 di Casabella» definiva le opere e le manifestazioni del Centenario «Un errore nazionale». «Ancora una volta — scriveva Rogers — si ricade nella retorica endemica con cui l'Italia infetta il meglio di sé, senza sviluppare i motivi più costruttivi e seri». E ancora: «Sarebbe stato meglio fare molti letti di più negli ospedali o aumentare di un po' le pensioni di qualche italiano disgraziato o magari pagarle a qualche italiano ancora più disgraziato o istituire scuole di specializzazione per diminuire la disoccupazione».

Sono passati due anni da quelle polemiche alle quali il nostro giornale partecipò in prima linea e molti dei turisti che in questi piovosi giorni di agosto sono transitati da Torino per visitare la «Mostra del Barocco» hanno chiesto alle guide della città notizie dei famosi palazzi conosciuti nel mondo soprattutto per le loro ciclopiche dimensioni. Lo spettacolo offerto a questi visitatori è stato piuttosto desolante: i due più grandi edifici: il palazzo di Nervi (che ospitava la Mostra della Moda) ed il palazzo a vela (che ospitava la Mostra della Moda Stile e Costume) sono diventati due giganteschi garages per la Fiat; mentre tutti i padiglioni della «Mo-

stra delle Regioni» stanno cadendo in rovina.

La spesa sostenuta per realizzare questi tre complessi ammontò nel '61 a circa 15 miliardi di lire: ora si parla di trasformazioni di destinazioni che lasciano perplessi anche i più accesi sostenitori delle costruzioni.

Come si ricorderà, all'epoca della esposizione, soprattutto per il palazzo di Nervi si cercò di creare il mito del «kolossal» e, sulla base dei dati tecnici forniti dagli eccellenti progettisti, Pier Luigi e Antonio Nervi, gli uffici propagandistici e la critica benpensante lanciarono l'opera alla stregua di un film di Cecil B. De Mille. «Le sedici colonne in cemento che con il loro capitello a raggiera reggono la volta sono le più alte mai costruite: ottantaquattro metri di altezza; infatti superano di quattro metri l'altezza delle famose colonne del tempio di Karnak (opportunitamente riprodotto sui depliant pubblicitari di «Italia '61» — n.d.r.) le più alte della storia».

«Il volume dell'edificio, con i suoi seicentocinquanta metri cubi, è tale da poter contenere il Colosseo». Così scrivevano entusiasti autorevoli critici — o ritenuti tali — su quotidiani e riviste italiane.

Inoltre i propagandisti puntarono soprattutto sulla rapidità della costruzione: «Per costruire le famose colonne di Karnak occorsero alcuni decenni, ciascuna delle 16 colonne del Palazzo del Lavoro è stata innalzata in soli otto giorni».

Nell'ultima seduta del consiglio comunale della nostra città, prima delle vacanze, si è riparato dei palazzi di «Italia '61». Il pretesto della discussione lo ha fornito una proposta della giunta (tripartita), accolta dalla maggioranza (Dc, Psdi, Pli) con l'aiuto dei monarchici e dei fascisti), riguardante l'acquisto da parte del comune del palazzo a vela di proprietà della società per azioni Torino-Exposizioni.

L'opera progettata per essere destinata al salone mercato dell'abbigliamento si rivelò immediatamente inutilizzabile a quello scopo. Il comitato «Italia '61» utilizzò il palazzo riempiendolo in fretta e furia con la «Mostra della Moda Stile e Costume» (costata mezzo miliardo). Da allora l'edificio, che qual-

cuno considera una brutta copia del «Palais du centre national des industries et techniques» di Parigi, non è più stato utilizzato. La spesa che il comune dovrà ora sostenere ammonta a circa due miliardi. La giustificazione ufficiale di questo assurdo acquisto è data «dalla necessità di creare a Torino un museo dell'aeronautica». Così, il palazzo progettato per i delicati modelli del Samia, sarà utilizzato per l'esposizione dei motori a reazione o dei «G. 91» oppure dei vecchi dirigibili.

E del Palazzo del Lavoro che se ne farà? Anche per questo colosso esiste un progetto di trasformazione che il BIT (Bureau International du Travail) ha accettato a condizione. «Che le spese di trasformazione degli impianti di «Italia '61» siano a carico del paese ospitante» (vale a dire dell'Italia). Il Palazzo Nervi dovrà diventare una scuola di addestramento professionale riservata ai giovani dei paesi sottosviluppati. Nello stesso comprensorio, e precisamente nei padiglioni della «Mostra delle Regioni» sorgerà il convitto per questi studenti (1500 posti).

La spesa per la trasformazione degli impianti prevista dal centro internazionale del lavoro (che ha già gli uffici funzionanti in via Carlo Alberto a Torino, nei locali della ex Mutua Fiat) ammonta a 5 miliardi di lire. Non si conosce ancora il progetto di trasformazione del Palazzo del Lavoro. Si dice che l'area centrale dovrebbe essere riservata ad una mostra permanente dei prodotti e dei macchinari industriali mentre le aule, gli uffici e i servizi dovrebbero essere realizzati a più piani a ridosso delle quattro grandi facciate a vetro che costituiscono i lati del parallelepipedo ideato da Nervi. L'assurdità di una spesa così colossale per trasformare il monumento di «Italia '61» ci pare più che palese. A conti fatti questa scuola per l'addestramento professionale con il convitto per i 1500 allievi verrà a costare 14 miliardi di lire (7 il Palazzo Nervi, 2 i padiglioni delle regioni, 5 le spese di trasformazione).

Diego Novelli

arti figurative

Alla galleria «Il bragozzo» di Cesenatico

La natura di Cassinari e Morlotti

Un comune denominatore fra due pittori di diversa ispirazione

Poche volte, credo, accade che due artisti diversissimi tra loro, quali Ennio Morlotti e Bruno Cassinari, possano, anzi debbano essere accomunati in un discorso, che pur sia limitatamente introduttivo, sulla «pittura italiana», salvo poi sottolineare i caratteri fondamentali che divergono nella ricerca. E ciò accade perché non soltanto un momento importante della vicenda culturale ed artistica italiana li ha trovati protagonisti sullo stesso terreno determinante, qual può essere stato il periodo del gruppo di «Corrente» prima e del «Fronte Nuovo delle Arti» poi, ma per quel che è più importante, perché la pittura di entrambi affonda le radici: fondo che trova un comun denominatore nella natura. E una buona occasione è questa offerta dalla galleria «Il bragozzo» al Palazzo del Turismo di Cesenatico.

Non è qui il luogo per rifare la storia dei movimenti pittorici maturati nelle polemiche succedute alla fine della guerra. Importerà piuttosto sottolineare il fatto che in quelle vicende, che sono state così importanti per l'arte italiana, i due artisti fossero entrambi impegnati in manifestazioni di lotta, di protesta, che indubbiamente nutrivano di idee nuove poetiche e ricerche loro, pur differenziate nella singolarità delle rispettive visioni.

Si trattava di prese di posizione nei confronti del mondo e della realtà, nelle quali entrambi conquistavano le loro scoperte pittoriche maturando una coscienza ed una moralità che non dovevano mai abbandonarli in seguito, quando i manifesti potevano essere superati e rimanere il fondo di una programmatica insegnata di lotta, tramutata in una opzione di vita, contro la quale ciascuno, a suo modo, continua oggi un discorso poetico profondamente valido.

Ma ci fu, e c'è, in Cassinari una felicità nel dipingere oggi quasi sconosciuta a molti artisti, nell'ambito delle ricerche attuali, drammatiche, incubate e quanto misteriose, sentimentali, angosciose, nell'incapacità o nel rifiuto di una comunicativa, ritenuta troppo rischiosamente disponibile alla banalità. Una felicità, questa di Cassinari, che è pittura.

Il gusto delle sue geometrie nasce sempre dall'oggetto, dalle proposte della natura, per animare una composizione di forme che ridimensionano poeticamente il substrato della stessa visività. Sono riproposte della natura, riportate alla misura delle disponibilità intime, emozionali, dell'artista, nelle quali il sentimento, diviso in discorso anche umano, seppur nobilitato dalle forme e dal gusto, aperto alle più vaste prospettive di comprensione.

Nella pittura di Cassinari il disegno assume una importanza primaria, essendo il «test» della lungamente insistita ricerca della giusta metamorfosi dell'oggetto, in una dimensione cioè cui lo spazio conferisce la misura aurea, fra tagli luministici e scansioni di piani.

La componente cubista, nella sua pittura, non ha più legittimità di quanto possa averne l'esigenza di una ricerca formale, sulle quali, tuttavia, insistendo, si rischierebbe di dimostrare incautamente una esteriorità formale, una ricerca chiusa nell'ambito del gusto, che è quanto di più falso si possa affermare a proposito di Cassinari. E' evidente che non è assente, nella ricerca di questo pittore, una necessità stilistica, ma per quanto che nobilita l'immagine, senza declassarla a stilismo. E' nella postosità

di un canto assoluto, che è più complesso del concetto lirico che si svolge la forma nella pittura di Cassinari: un canto che parte dalle assonanze della natura per compiersi attraverso spazio, luce, scansione, colore in una magia metamorfosi (ribaltamento di piani, prospettive, visualità, ecc.) della natura stessa. E' sempre la natura la ragione prima della pittura, ma è nella nuova dimensione che il pittore propone che si concretizza il messaggio di poesia.

Anche in Morlotti si pone la questione del linguaggio strettamente connesso con la natura, seppur neppure egli possa essere considerato nel novero dei naturalisti e neppure in qualche modo vincolato alle ricerche ed alle esperienze che hanno caratterizzato il naturalismo ottocentesco.

Anche Morlotti lambisce le basilari esperienze picassiane, scontate le situazioni di un momento al buio, nell'immediato dopoguerra, con un ansio più vasto, giunto alle alternative del cosmopolitismo, ha scelto esclusivamente, nell'ambito della sua genialità, ricca di cultura, di autonomia, umorosa pensosità. E' uno dei pochi artisti italiani più legati alla sua terra, alla sua regione, ai suoi climi, che sono bassi, alle sue luci, che sono sorde, alla malinconia di una natura che proprio nel sentimento meglio si precisa persino in stagioni, in ore, più sovente in malinconie di tramonti. Lombardo lo definisce la sua stessa pittura.

Ed è proprio alla ricerca di questi umori sentimentali che egli precisa la sua personalità. La sua pittura nasce da una carica emotiva, improvvisata, occasionale o subitanea abbandono al più disteso andamento del sentimento sulle cose, aperto come un libro di umorosi, serotini racconti agresti. E' per un senso della natura, rifiutato alla luce abbagliante, incline alla patetività dei cupi, ma insensibile, che il sentimento della terra si fa profondo; una terra come un grembo misterioso, ma anche protettivo, materno, sia pur nella sensualità degli umori estremi, e ad essa è vincolata la sua disponibilità dei sensi.

Forse più che per molti altri artisti, per Morlotti la pittura rimane ancora un modo di esistere. Perciò anche per lui il disegno è sempre un momento prezioso della ricerca per una nuova occasione emotiva, che si proponga come verifica della validità stessa delle sue immagini. Rifiuta la correzione sui quadri, ma insegna la stessa visione per altre vie, ripartendo sempre dall'occasione, cioè dall'emozione.

E' nella sua pittura la necessità della tensione, di una carica che non sia frustrata od usurata dal gesto pittorico consumato. Ed è sempre dalla natura che egli parte. Alberi, case, cieli, rocce, persone, figure, sono offerte di appassionato colore, di retinuta luce; lungi dall'essere occasioni descrittive, analitiche, si espandono in proiezioni sentimentali, di sofferse emozioni.

«Mi sento come un insetto dentro le cose», ha detto recentemente; ed è in questo senso che un ordine meramente mentale, che non sia mosso da ragioni pittoriche, vieterrebbe a Morlotti non soltanto un ordine di «pensieri», la sua natura «lombarda», ma anche quella sua caratteristica violenza appassionata, nell'aggravare le germinazioni vegetali o nel suggerire l'osmosi figurapaesaggio, che rifiutano il calcolo, la predisposizione dell'immagine, il senso freddamente intellettuale delle cose, la programmazione di uno svolgimento.

Marcello Azzolini



Donne di Varsavia (1946), uno dei più importanti quadri di Morlotti che è esposto attualmente in Germania, a Darmstadt, nell'importante mostra dedicata al tema dell'angoscia nella pittura contemporanea

Una collana che potrà avere fortuna

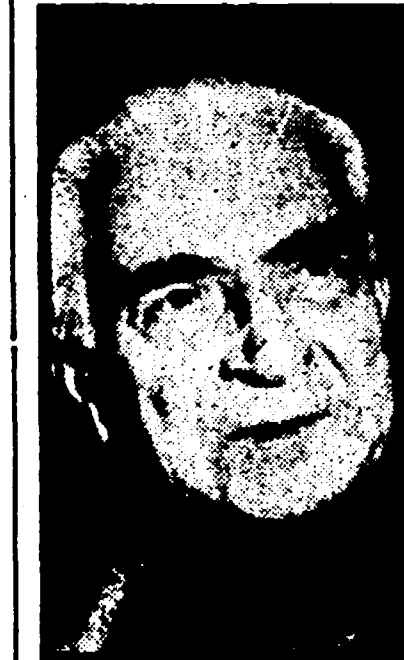
Il disco e la voce dei pittori



Carlo Carrà



Renato Guttuso



Felice Casorati

Alle già nutrite serie di dischi dedicati al teatro, alla poesia antica e moderna, alla narrativa nonché a personalità celebri per giunta fama o per infamia, si viene ad aggiungere una ricca serie di dischi dedicati ai pittori contemporanei.

Una iniziativa è della Casa milanese RIFI Record (Corso Buenos Aires, 77) che ha impiegato mezzi tecnici di prim'ordine per dare l'audio di una singolare collana discografica: «L'arte e la voce dei pittori». Sono già stati pubblicati i volumi dedicati a Carlo Carrà (Art. 12001), Renato Guttuso (Art. 12002) e Domenico Cantatore (Art. 12003). Sono annunciati i volumi dedicati a Felice Casorati, Giorgio Mascherpa per De Chirico, Mario De Micheli per Guttuso, Raffaele De Grada per Sasso.

Ciascun disco, un microscopico a 33 giri contiene alcune riproduzioni a colori di opere importanti del pittore e una presentazione di un critico: Raffaele Carriari per Cantatore, Luciano Budigna per Carrà e Casorati, Giorgio Mascherpa per De Chirico, Mario De Micheli per Guttuso, Raffaele De Grada per Sasso.

Non c'è dubbio che la collana è destinata ad avere fortuna, che può essere una grande fortuna nella misura in cui la selezione eviterà casualità e arbitrio e riuscirà a testimoniare e chiarire al pubblico più largo le ragioni dell'arte moderna. Lo impegno verso degli artisti nel nostro tempo. Interessante potrebbe essere, a questo scopo, la registrazione di discussioni e dibattiti di particolare importanza, di cui è ricchissimo l'arte contemporanea: gli «atti di nascita» di gruppi e correnti nonché di manifesti di tendenza; le opinioni dei giovani anche se non hanno ancora largo e consolidato riconoscimento: selezioni di lettere e scritti sull'arte di artisti antichi e moderni; tavole rotolande (e non quadrate) su grandi temi e problemi dell'arte contemporanea; antologie di opinioni anche non specialistiche sull'arte moderna. Qualche attenzione dovrebbe poi essere portata agli aspetti tecnici e didattici dell'arte.

Potrebbe essere un grave errore non inserire nella collana la voce degli architetti ai quali tocca un ruolo artistico e sociale straordinario nel mondo moderno. Vogliamo dire che quanto più il documento e la confessione dell'artista scendano dalla curiosità per portare in primo piano la condizione dell'arte moderna con i suoi grandi risultati poetici ma anche con le sue responsabilità di fronte agli uomini, tanto più questa collana della RIFI Record meriterà l'attenzione

e il consenso del pubblico, degli artisti e dei critici.

Dei tre dischi pubblicati, quello dedicato a Renato Guttuso, forse per la personalità stessa del pittore, ci sembra che sia quello che getti il miglior ponte dal documento individuale al grandioso e tormentato mondo dell'arte moderna, dall'autobiografia alla storia. Mentre è di una singolare vicinanza di memoria l'intervento di Carlo Carrà.

Dario Micacchi

Castelfranco V.

Assegnati i premi della Biennale

La Commissione giudicatrice del Premio di Pittura Giorione, per il «Paesaggio Veneto», riunitasi nei giorni scorsi a Castelfranco Veneto, ha esaminato le 156 opere presentate da 498 artisti italiani e stranieri.

La Giuria composta da Diego Valeri, Ugo Fasolo, Giuseppe Mazzotta e Andrea Zanzotto (assenti giustiziati Dino Buzzati e Giuseppe Longo) ha deciso di ammettere alla Mostra, annessa al Premio, 170 pittori con un complesso di 248 opere.

Al termine di ulteriori sezioni, la Commissione nazionale ha deciso di attribuire il primo premio (L. 1.000.000), Corrado Balest di Venezia, i due secondi premi in palio (L. 500.000) a Silvio Loffredo di Firenze e Giorgio Dario Paolucci di Castelfranco; i due terzi premi (L. 200.000) a Luigi Candiani di Venezia e Riccardo Licata di Venezia; il quarto premio (L. 100.000) al brasiliano Delima Medeiros.

Lo stato infine deciso che i numerosi premi-accanto in palio vengano assegnati fra le opere dei seguenti pittori: Gianni Ambrogio, Pier Luigi Barfoni, Corrado Balest, Franco Batacchi, Luigi Candiani, Renzo Carli, Orazio Celeghini, Guido Cianetti, Nando Gietti, Franco Dragacci, Giorgio Dario Paolucci, Bruno Dazino, Enrico De Cilla, Delima Medeiros, Mario Disertori, Giampaolo Domestici, Antonio Ferra, Gian Luigi Fimi, Carlo Hollesch, Bruno Gherri Moro, Riccardo Licata, Silvio Loffredo, Bruno Milano, Ebe Poli, Ruth Maria Schwarz, Etinger, Cesarina Seppi, Nino Tommasini, Mario Venzi, Renzo Zanetto, Giuseppe Zavan e Merio Zoppi.

La Mostra del Premio Giorione si inaugurerà nel Palazzo Bolosco di Castelfranco Veneto domani 25 agosto.