STORIA
DELL'URBANISTICA
6/2014

IL SEGNO DELLE ESPOSIZIONI NAZIONALI E INTERNAZIONALI NELLA MEMORIA STORICA DELLE CITTÀ

PADIGLIONI ALIMENTARI E SEGNI URBANI PERMANENTI

a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa

EDIZIONI KAPPA

STORIA
DELL'URBANISTICA

6/2014

STORIA DELL'URBANISTICA
ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO
Fondato da Enrico Guidoni
Anno XXXIII - Serie Terza - 6/2014
ISSN 2035-8733

DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE,
PROGETTO E POLITICHE DEL TERRITORIO DEL POLITECNICO DI TORINO

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI FIRENZE

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI "ROMA TRE"

DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA,
SAPIENZA-UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ "FEDERICO II" DI NAPOLI

DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, AMBIENTALE E ARCHITETTURA,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato scientifico
Nur Akin, Sofia Avgerinou Kolonias, Clementina Barucci, Carla Benocci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Jean Cancellieri, Carmel Cassar, Teresa Colletta, Antonella Greco, Paolo Micalizzi, Amerigo Restucci, Costanza Roggero, Carla Giuseppina Romby, Tommaso Scalesse, Eva Semotanova, Ugo Soragni, Donato Tamblè

Redazione
Federica Angelucci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Gabriele Corsani, Antonella Greco, Stefania Ricci, Laura Zanini

Segreteria di Redazione
Irina Baldescu, Giada Lepri (coordinatrice), Raimondo Pinna, Luigina Romaniello, Maurizio Vesco

Corrispondenti
Eva Chodejovska, Vilma Fasoli, Luciana Finelli, Maria Teresa Marsala, Francesca Martorano, Adam Nadolny, Josè Miguel Remolina

Direttore responsabile: Ugo Soragni

I contributi proposti saranno valutati dal Comitato scientifico che sottoporrà i testi ai *referees*, secondo il criterio del *blind peer review*

Segreteria: c/o Stefania Ricci, Associazione Storia della Città, Via I. Aleandri 9, 00040 Ariccia (Roma)
e-mail: s.ricci@storiadellacitta.it

Copyright © 2014 Edizioni Kappa, piazza Borghese, 6 - 00186 Roma - tel. 0039 066790356

Amministrazione e distribuzione: via Silvio Benco, 2 - 00177 Roma - tel. 0039 06273903

Impaginazione e Stampa: Tipografia Mariti s.n.c. - 00152 Roma - Tel. 06.68801736 - Tel./Fax 06. 538653 - info@tipografiamariti.it - www.tipografiamariti.it

Ringraziamenti: Storia della Città ringrazia il CeSArch (Centro Studi degli Architetti dell'Ordine di Roma) per aver proposto il tema di ricerca oggetto di questo numero della rivista «Storia dell'urbanistica» e per averne interamente finanziato la stampa e la realizzazione della mostra "Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti" che si è inaugurata il 12 ottobre 2015 presso la facoltà di Architettura della Università degli tudi di Roma Tre, Sala Studio "Giorgio Labò". Si ringrazia inoltre Deep Sandhu per il suo lavoro di traduzione.

In copertina: veduta prospettica verso sud-est dell'Avenues des Colonies Françaises all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, acquarello del 1931 di J. Bouchaud (da «L'Illustration, maggio 1931»).

STORIA
DELL'URBANISTICA
6/2014

IL SEGNO DELLE ESPOSIZIONI NAZIONALI E INTERNAZIONALI NELLA MEMORIA STORICA DELLE CITTÀ

PADIGLIONI ALIMENTARI E SEGNI URBANI PERMANENTI

TRACES OF NATIONAL AND INTERNATIONAL EXPOSITIONS IN THE HISTORICAL MEMORY OF CITIES

FOOD PAVILIONS AND PERMANENT URBAN TRACES

a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa

Questo volume ha ricevuto il patrocinio di

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
PALAZZO CHIGI

EXPO
MILANO 2015
NUTRIRE IL PIANETA
ENERGIA PER LA VITA

EDIZIONI KAPPA

INDICE

11 **Ugo Soragni**
Editoriale

21 **Alessandra Zarfati**
Prefazione

25 **Stefania Aldini, Carla Benocci, Stefania Ricci, Ettore Sessa**
Introduzione

31 TAVOLE 1-16

ITALIA
MILANO

47 **Giusi Lo Tennero**
La produttività al servizio della città:
i padiglioni alimentari all'Esposizione Internazionale
del Sempione di Milano del 1906
Productivity at the service of the city:
the food pavilions at the International Expo of Sempione, Milan 1906

TORINO

61 **Cristina Cuneo**
Gli spazi per la ristorazione, il *loisir* borghese e lo svago
nelle Esposizioni torinesi (1805-1911)
Exhibitions in Turin (1805-1911):
dedicated spaces for food, entertainment and bourgeois leisure

77 **Giada Lepri**
Raffaele de Vico e il *Giardino Romano*
dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1928
Raffaele de Vico and the Giardino Romano *at the*
Universal Exposition in Turin in 1928

ROMA

89 **Clementina Barucci**
L'*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico* nella certosa di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (1870)
The Roman Exhibition of Catholic Art in the Charterhouse of St. Mary of the Angels and Martyrs (1870)

103 **Federica Angelucci**
Il Concorso nazionale di architettura per l'Expo del 1911: sistemazioni urbane e testimonianze edilizie nella zona d'espansione oltre il Tevere e nei Prati di Castello
The National Architecture Competition for the 1911 Expo: urban solutions and buildings in the area of expansion beyond the Tiber and Prati di Castello

119 **Carla Benocci**
Da Villa Giulia a Villa Lubin a Villa Tre Madonne: un luogo romano e internazionale dedicato all'agricoltura
From Villa Giulia to Villa Lubin and Villa Tre Madonne: a Roman and international site dedicated to agriculture

139 **Elisabetta Cristallini**
Dietro le quinte dell'E 42. Il concorso per il mosaico del Palazzo dei Congressi
Behind the scenes of the E 42. The contest for the mosaic of Palazzo dei Congressi

157 **Antonella Greco**
EUR 1953. La mostra dell'agricoltura
Eur 1953. The exhibition of agriculture

173 **Alessandro Camiz**
Modelli archeologici per il progetto nel paesaggio agricolo periurbano. Dagli *orti holeari* agli orti sociali nel Quinto Municipio, Roma
Archaeological models for the peri-urban agricultural landscape design. From the orti holeari *to the allotment gardens in the Fifth Municipality, Rome*

MACERATA

189 **Monica Prencipe**
Territorio e innovazione all'Esposizione regionale di Macerata 1905
Territory and innovation at the regional Exposition in Macerata in 1905

NAPOLI

205 **Fabio Mangone**
La Mostra d'Oltremare
The Overseas Exhibition

PALERMO

221 **Laura Vella**
L'incidenza urbana del "Piano di ampliamento della contrada Radali-Boscongrande" (1889) nel progetto di Ernesto Basile per l'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-92) e modularità compositiva progettuale
The urban impact of the Expansion Plan for the Radali-Boscongrande Area (1889) in the design by Ernesto Basile for the National Exhibition in Palermo (1891-1892) and design composition modularity.

239 **Maria Teresa Marsala**
Grandi Alberghi ed Esposizioni: gli eventi di Palermo (1891-1903)
Grand Hotels and Exhibitions: events in Palermo (1891-1903)

261 **Eliana Mauro**
La Prima Mostra Nazionale Agrumaria italiana del 1933 e Salvatore Caronia Roberti
The First National Citrus Agriculture Exhibition in 1933 in Italy and Salvatore Caronia Roberti's work

EUROPA
BARCELLONA

275 **Miguel Remolina**
Barcellona e le esposizioni internazionali del 1888 e 1929. L'impronta sulla forma urbana
Barcelona and the international exhibitions of 1888 and 1929. Its imprint on the urban form

PARIGI

293 **Laura Zanini**
L'evoluzione storico-urbanistica dell'area delle Esposizioni Universali nella cartografia ed iconografia ottocentesca di Parigi
The historical and urban evolution of the Universal Expositions area in the nineteenth-century cartography and iconography of Paris

305 **Dalila Nobile**
Fra Tradizione e *Nouvelle Architecture*: i padiglioni per la ristorazione e l'alimentazione alla *Exposition Universelle de Paris 1900*
Between Tradition and Nouvelle Architecture:
pavilions for catering and nutrition at the Exposition Universelle de Paris 1900

323 **Gemma Belli**
Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne
Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne

NIZZA

341 **Teresa Colletta**
L'Esposizione Internazionale di Nizza del 1883-1884 e la perdita della sua memoria storica nella città contemporanea
The Nice International Expo in 1883-1884 and its lost legacy in the contemporary city

LIONE

363 **Stefania Aldini**
La *Cité moderne*, l'igiene sociale e un sodalizio memorabile - l'Esposizione Internazionale Urbana del 1914 a Lione
The Cité moderne*, social hygiene and a memorable partnership: the International Urban Exposition in 1914 in Lyon*

BERLINO

379 **Andrea Maglio**
L'esposizione dell'Interbau 57 e il quartiere Hansaviertel a Berlino
The Interbau 57 Exhibition and the Hansaviertel District in Berlin

VIENNA

397 **Diana Barillari**
Max Fabiani e la Mostra dello Spirito a Vienna nel 1904
Max Fabiani and the 1904 'Spiritus' Exhibition in Vienna

PAESI EXTRAEUROPEI

411 **Ettore Sessa**
L'architettura dei padiglioni dell'alimentazione e della ristorazione nelle esposizioni dell'Oltremare del Secondo Imperialismo
The architecture of food pavillions in the overseas exhibitions during the Second Imperialism

TRIPOLI

435 **Stefania Ricci**
Alessandro Limongelli alla Fiera di Tripoli.
Il Padiglione del Governatorato di Roma 1929
Limongelli at the Tripoli Trade Fair.
The Pavilion of the "Governatorato di Roma 1929"

NEW YORK

453 **Elena Manzo**
"Building The World of Tomorrow". La New York World's Fair del 1939 e la trasformazione della Corona Dumps
"Building The World of Tomorrow". The New York Universal Exposition in 1939 and the Transformation of Corona Dump

SAN FRANCISCO

475 **Francesa Domenici**
Il *Palace of Fine Arts* e la PPIE di San Francisco.
Panama-Pacific International Exposition del 1915: cosa resta di un'Expo
The Palace of Fine Arts and San Francisco's PPIE
The 1915 Panama-Pacific International Exposition: the legacy of an Expo

493 **Rosa Sessa**
Marcello Piacentini e il mito della città italiana in America.
La Cittadella Italiana all'Esposizione Internazionale di San Francisco del 1915
Marcello Piacentini and the Legend of the Italian City in America.
The Italian Village at the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco in 1915

EDITORIALE

Il presente numero di «Storia dell'urbanistica» si pone l'obiettivo di illustrare, con un taglio caratterizzato da un'ampiezza realmente notevole di contenuti tematici e critici, il capitolo delle esposizioni nazionali ed internazionali svoltesi, in Europa e al di fuori del vecchio continente, tra ottocento e novecento. Un genere di manifestazioni che si sussegue pressoché ininterrottamente a partire da quella londinese del 1851, riconosciuta concordemente la prima alla quale possa attagliarsi la definizione di "esposizione universale".

L'iniziativa di questo numero monografico può essere additata tra le poche cui possa essere riconosciuto, in concomitanza con l'EXPO 2015 (Milano I maggio - 31 ottobre 2015), l'intendimento di promuovere uno sforzo di riflessione sul valore storico ed urbanistico di tali appuntamenti, volto ad approfondirne il significato in termini di ascendenze, finalità e sviluppi, compiuto con l'intenzione di porre la manifestazione milanese odierna, e con essa le sue relazioni con l'urbanistica del capoluogo e del suo *hinterland*, al centro di un quadro sufficientemente preciso di riferimenti e confronti con quanto verificatosi, in analoghe circostanze, nel corso dell'età contemporanea. Occorre prendere atto come, in occasione di EXPO 2015, l'affannoso tentativo di completarne in tempo i lavori, la consueta riduzione al minimo delle opere infrastrutturali inizialmente previste, le vicende giudiziarie che lo hanno pesantemente segnato, abbiano frustrato sul nascere – come verificatosi per quasi ogni altro evento internazionale organizzato dall'Italia negli ultimi decenni – qualsiasi interesse istituzionale a promuoverne presso il pubblico la comprensione del suo significato culturale, al pari di ogni altra riflessione resa possibile dalla conoscenza delle dinamiche legate alla celebrazione degli analoghi eventi di cui è punteggiata la storia più recente.

In questo disinteresse per la comprensione del valore identitario della città e dell'evoluzione storica dei suoi luoghi, sul quale ha pesato in prima istanza la disarticolazione funzionale delle istituzioni pubbliche coinvolte, si deve ricomprendere tutto ciò che avrebbe consentito – altresì – l'effettuazione di alcuni confronti con quanto verificatosi nella stessa Milano, poco più di un secolo prima, in occasione dell'*Esposizione internazionale del Sempione* (1906).

Una manifestazione, allestita nell'area retrostante il Castello Sforzesco (dove, a partire dal 1923, sarebbe sorta la zona fieristica cittadina), dedicata al capitolo delle grandi opere pubbliche avviate sotto la spinta esercitata dalle esigenze di modernizzazione dei trasporti ferroviari (il traforo di collegamento con la Svizzera, che ha appena consentito l'avvio di un traffico regolare su rotaia, è completato quello stesso anno) ma non indifferente, tra gli altri, all'argomento dell'alimentazione, «*affidato, in alcuni casi, ad alcune delle firme più significative del panorama modernista dell'Italia di inizio Novecento*». Un argomento già affrontato alcuni anni prima in occasione dell'esposizione universale di Parigi del 1900, dove l'impegno di realizzare strutture da adibire alla ristorazione collettiva e all'intrattenimento viene affidato al ristorante *Pavillon Bleu* e all'edificio teatrale dedicato da Henri Sauvage a Loïe Fuller, entrambi sviluppati all'insegna di una ricerca espressiva e formale di avanzatezza sorprendente.

In questa chiave un peso di rilievo avrebbe dovuto assumere la conoscenza di altre esperienze legate al tema dell'alimentazione, condotte in occasione delle esposizioni torinesi del 1905 e del 1911, nelle quali si era manifestata da subito «*l'importanza* […] *crescente di spazi e attrezzature per lo svago* […] *Spazi in cui il loisir e il cibo acquistano una dimensione sociale e culturale* […]. *Dalle caffetterie ai ristoranti temporanei per i visitatori, alla diffusione dell'immagine del cibo, ai riflessi di alcuni padiglioni sulle denominazioni di vari generi alimentari*», tutto contribuisce a mettere in luce «*un concetto di spazio in cui la borghesia trova parte della sua identità e vitalità*».

A queste considerazioni sulla totale assenza di una memoria storica dei precedenti all'odierno EXPO, rilevanti forse solo per una minoranza dell'opinione pubblica, si è accompagnata la completa estromissione dal perimetro del dibattito, accesosi precocemente sull'esposizione milanese, del tema, viceversa cruciale per questo genere di manifestazioni, della destinazione futura dell'area espositiva, come avrebbe permesso di intuire invece una doverosa e lungimirante partecipazione degli studiosi delle discipline storiche ed urbanistiche ai tavoli programmatici e decisionali.

Per quanto possa apparire incredibile è solo dallo scorso mese di agosto 2015, ovvero a poco più di due mesi dalla conclusione dell'EXPO, che il governo nazionale e quello regionale hanno ritenuto non più rinviabile l'avvio di una discussione sulla conservazione o meno di alcuni degli edifici realizzati e sulla sorte complessiva dell'area espositiva.

Sollecitati dalla consapevolezza che il milione di metri quadrati di cui consiste l'esposizione si sarebbero inevitabilmente trasformati, all'indomani della chiusura dei suoi battenti, in un luogo caratterizzato da condizioni di abbandono e di degrado, si sono affacciate – come di consueto in tali circostanze – proposte altrettanto rituali e approssimative, riassumibili nell'idea di «*un mix di funzioni che tenga insieme una cittadella universitaria e una dell'innovazione, uffici e laboratori di ricerca*»

(« La Repubblica », 20 agosto 2015), accompagnata dall'altrettanto inevitabile proposta di convertire il cosiddetto *Padiglione Zero* in una non meglio definita struttura museale. Indicazioni accomunate da un vuoto totale, se non di progetti e piani gestionali degni di questo nome, di pur sommarie previsioni urbanistiche e indicazioni di fattibilità e sostenibilità tecnica e finanziaria.

Il pensiero non può che andare, di fronte a prospettive siffatte, ad altri recenti esempi delle capacità dimostrate dal nostro paese nel settore della programmazione e della gestione delle opere pubbliche. Tra di essi spicca il caso delle infrastrutture della cosiddetta Città dello sport di Roma, la cui costruzione è stata intrapresa nel 2007, nella zona di Tor Vergata, in previsione dei campionati mondiali di nuoto del 2009. Un'opera rimasta incompleta (l'evento sportivo si è dovuto svolgere interamente nel vecchio complesso del Foro italico, costruito negli anni trenta del novecento), costata oltre 250 milioni di euro ed ora in completo abbandono, per la cui ultimazione non solo si stima un fabbisogno residuale di oltre 600 milioni ma per la quale manca a tutt'oggi qualsiasi ipotesi di pianificazione funzionale ed organizzativa.

In questo scenario deprimente «Storia dell'urbanistica» ha voluto riunire in questo fascicolo un consistente numero di contributi sull'argomento delle esposizioni nazionali ed internazionali, sulla scorta del quale è stato possibile pervenire ad una loro presentazione secondo criteri geografici e cronologici, articolata per città o regioni italiane (Milano, Torino, Roma, Macerata, Napoli, Palermo e la Sicilia), centri europei (Barcellona, Parigi, Nizza, Lione, Berlino e Vienna) ed extra europei (New York e San Francisco), comprendendo in quest'ultima sezione la fiera campionaria di Tripoli, allestita nel 1929 nella capitale coloniale italiana.

Ulteriori contributi, dedicati ad altre manifestazioni espositive svoltesi a Torino, Parigi e Siviglia, non sono pervenuti in tempo utile per il loro inserimento nel presente fascicolo, circostanza che non ne esclude la pubblicazione in un prossimo numero della rivista.

Nel caso di Torino e di Roma l'ordine di presentazione degli studi permette di cogliere agevolmente come la successione delle manifestazioni abbia contribuito, nella generalità degli esempi considerati, a condizionare, secondo gradi di incisività variabile, la fisionomia urbanistica contemporanea delle aree cittadine di volta in volta interessate, imprimendo tracce della loro influenza che, in alcuni casi (come per l'esposizione nazionale romana del 1911, svoltasi nella zona dei Prati di Castello, o la mostra sull'agricoltura allestita all'EUR nel 1953), pur lasciando, nel primo dei due, lacerti architettonici piuttosto labili, si rivelano assolutamente condizionanti sul terreno del disegno urbanistico, determinando la dimensione e la geometria attuali del tessuto urbano e stradale, modellatosi in misura rilevante sul tracciato dei lotti e delle costruzioni, fino a diventare, nel secondo, «*tappa essenziale nel recupero degli edifici esistenti, già costruiti in epoca fascista, e nel progetto di formazione di un quartiere parco modello*».

Come più sopra anticipato molte delle vicende progettuali correlate alle manifestazioni nazionali o internazionali oggetto dei contributi raccolti in questo numero della rivista dimostrano la preoccupazione prevalente di assicurare, sin dalle prime fasi della loro ideazione e programmazione, il recupero o il riutilizzo degli edifici e delle aree costruiti o attrezzate per l'occasione, secondo una logica rispondente non solo ad una elementare economia delle risorse (come avviene sin dalla già citata esposizione londinese del 1851, a conclusione della quale il grandioso edificio in ghisa e vetro del *Crystal Palace*, opera di Joseph Paxton, viene interamente smontato e ricomposto nell'area di *Sydenham Hill*), ma, soprattutto, ad un disegno di ammodernamento dello sviluppo urbano proiettato interamente verso il futuro. La progettazione a Napoli della *Mostra d'Oltremare* esprime bene, nel corso degli anni trenta del secolo scorso, l'interesse del governo fascista a sperimentare e realizzare, approfittando anche di singoli eventi espositivi, nuovi modelli insediativi e urbanistici, nel solco della realizzazione delle numerosissime città di nuova fondazione e delle altrettanto numerose zone di espansione ed ampliamento di centri preesistenti nell'intera penisola. Si tratta, in questa circostanza, di dare vita ad un'area centrale destinata ad essere una sorta di "*centro storico*", protetto dal traffico ma permeabile, del nuovo quartiere fieristico e residenziale.

È questo il caso anche dell'esposizione berlinese di architettura del 1957, nella quale gli edifici realizzati danno luogo ad «*un comparto urbano che incarna in pieno l'intero dibattito teorico della fase postbellica sulla pianificazione della città e sull'architettura. Mediante una complessa e tormentata procedura burocratica è definito un piano generale dell'area, comprendente gli edifici residenziali e quelli ad uso collettivo. Accanto ad architetti meno noti sono invitati a partecipare anche nomi celebri, tra cui Le Corbusier, Gropius, Aalto, Niemeyer, Bakema e Jacobsen. I risultati sono ovviamente alquanto eterogenei, sebbene il senso dell'operazione non consista in una sommatoria di edifici più o meno interessanti, quanto piuttosto in un insieme organico, definito da precise logiche sia sul piano architettonico sia su quello urbano*».

Per contro non mancano casi, come l'esposizione di Nizza del 1883-1884, in cui, della destinazione a zona fieristica della zona collinare cittadina, per quanto coincidente con una fase di grande espansione dello sviluppo urbano ed apportatrice di «*giardini con cascate, di un parco pubblico e di un grande palazzo espositivo dal gusto eclettico*», oggi non si conserva alcuna testimonianza, essendosene perduti non solamente gli edifici e il disegno, ma in larga misura, quale conseguenza diretta delle vicende politiche della città (forzatamente riannessa alla Francia nel 1860), la stessa memoria storica.

La presente raccolta di saggi, in gran parte costruiti su materiali cartografici e documentari inediti o poco conosciuti, costituisce in conclusione un'opportunità preziosa, per studiosi e cittadini, ma anche per amministratori pubblici e tecnici,

per una rivisitazione del tema dei grandi appuntamenti espositivi, dei piani urbanistici e delle infrastrutture che agli stessi si accompagnano, nel segno di una modernità che, anche dalla conoscenza della storia, dovrebbe recuperare il senso, i modi e le forme del proprio agire.

U.S.

Editorial

This current issue of «The History of Town Planning» aims to illustrate, through the critical analysis of widely diverse themes, the subject of national and international expositions, held within and outside Europe between the 19th and 20thcenturies. This series of events continued almost without interruption starting in London in 1851, broadly acknowledged as the first that justified the definition of "universal exposition".

To mark the occasion of EXPO 2015 (in Milan, from May 1 to October 31), the aim behind this single-themed volume is to encourage an informed reflection on the historical value of these events, also on their impact on town planning, with a particular focus on their significance in terms of their origins, end goals and developments. Our intention is also to then place the Milan event, and its relationship with the city's town planning and that of the surrounding area, at the centre of a complete overview that compares it with what took place in previous expositions throughout contemporary history. We must, however, acknowledge that in the case of EXPO 2015, the desperate attempt to complete the construction work in time, the predictable downsizing of the planned infrastructure projects and the inevitable legal issues all contributed, as has happened with almost every event organised by Italy in the last few decades, to a total lack of political interest in promoting among the wider public an understanding of its cultural significance, which is no less important than similar events over the years.

This total disinterest in understanding the identifying value of the city and its evolution, reflected in the confused involvement of Italy's public institutions, means that the opportunity to compare this event to the Esposizione Internazionale del Sempione, *held in Milan a little more than a century ago in 1906, has been lost.*

The 1906 event, set up in the area behind the Castello Sforzesco (where, from 1923, the city's commercial fairs would be held) was dedicated to the theme of the major public works initiated due to the need to modernise the railways (the tunnelled link with Switzerland that allowed for regular rail traffic was completed that same year) and also to the subject of food and diet, «entrusted, in some cases, to some of the most important brands on the modern Italian panorama at the beginning of the 1900s». *This latter topic had already been dealt with a few years earlier at the Paris Universal Exposition in 1900, where the commitment to provide collective catering and entertainment was taken on by the Pavillon Bleu restaurant and the theatre building dedicated by Henri Sauvage to Loïe Fuller, both developed with a surprisingly modern approach.*

In this light, it would have been important to be aware of other experiences connected to the theme of food and diet, like those of the Turin Expositions in 1905 and 1911, which highlighted «the growing importance of space and facilities for entertainment *[…].* Spaces where leisure and food take on a cultural and social

dimension *[…]*. From cafeterias to temporary restaurants for visitors, to the spreading of food imagery and the focus of some pavilions on the denomination of various food types*», all of which highlights «*a concept of space where the bourgeoisie can find identity and vitality*».*

In addition to these considerations on the total absence of a historical memory, or legacy, of previous EXPOs, perhaps only important for a small minority of the general public, we have also seen the complete exclusion from the debate around the Milanese EXPO of the subject of the future role for the EXPO area, which, had it happened, would have allowed for the necessary and forward-looking participation of scholars of urban development at the decision-making and planning table.

As astonishing as it may seem, it was only last month, in August 2015, and only two months from the conclusion of EXPO 2015, that the national and regional governments declared that a debate on the preservation or otherwise of some of the buildings and on the general fate of the exhibition area could no longer be delayed. Elicited by the awareness that the one million square metres of exhibition area would have to be transformed after the closure, as usually occurs in these situations, a whole host of superficial and routine proposals have been put forward in the line of «a mix of functions that brings together a university city and an innovative one dedicated to research and offices» («La Repubblica», 20 August 2015) or the equally inevitable suggestion of converting Pavilion Zero into a museum. In these empty statements, management plans and projects deserving of the name that bear in mind technical and financial feasibility as well as the aims of urban development are conspicuous by their absence. Faced with such proposals, one cannot help thinking about other recent examples of our country's inability to plan ahead or manage public works, including the infrastructure project for Rome's City of Sport in Tor Vergata where building began in 2007 with a view to completion in time for the 2009 World Swimming Championships. The project remains incomplete (the event had to be held at the old venue in Foro Italico built in the 1930s), it cost over €250m and is now in a state of total abandonment – it is estimated it would cost over €600m to complete, for which no plan is in place.

In this depressing context, « Storia dell'Urbanistica *» aims to collect in this volume a substantial number of contributions on the subject of national and international expositions, presented following geographical and chronological criteria, structured by Italian city or region (Rome, Turin, Milan, Macerata, Naples, Palermo & Sicily), European cities (Paris, Nice, Lyon, Berlin, Wien & Barcelona) and non-European cities (New York & San Francisco), including in the latter, the Tripoli sample fair, set up in 1929 in the Italian colonial capital.*

Unfortunately, other contributions dedicated to various other expositions held in Turin, Paris, and Seville failed to make this publication but that does not preclude the possibility that they may be included in future editions.

In the cases of Turin and Rome, the order in which the studies are presented allows us to easily grasp how the sequence of expositions conditioned, in general terms and to varying degrees, the contemporary urban appearance of the various areas involved over time, laying down traces of influence that, in some cases (like that of the Roman National Exposition in 1911, held in Prati di Castello, or the agriculture exhibition set up in EUR in 1953), albeit in the first of the two cases leaving temporary architecture, had a fundamental impact on urban design, determining the size and geometry of urban and street make-up, formed in relation to the blueprint for land allocation and construction until it became, in the second case, «an essential stage in the recovery of existing buildings from the fascist era and in the project for a model park area».

As already mentioned above, many of the planning issues relating to national and international expositions, dealt with in the collected works in this volume of our publication, demonstrate the prevailing desire to guarantee, from the very beginning of the related projects, the recovery and reuse of the buildings and the areas set up for the purpose, following not just the logic of resource economy (as had happened ever since the aforementioned London Exposition in 1851, at the conclusion of which the vast glass and cast iron building, made by Joseph Paxton, was totally disassembled and rebuilt in Sydenham Hill) but, above all, as an expression of a modernising programme in urban development aimed exclusively at the future.

*The planning of the Overseas Exhibition (*Mostra d'Oltremare*) in Naples in the 1930s, effectively expressed the interest of the fascist government to experiment with and create (also taking advantage of individual exhibition events) new settlement and town planning models, in the midst of the building of numerous new city settlements and other projects of expansion of existing towns throughout the whole of the Italian peninsula. In this case, this meant breathing life into a central area, destined to be a sort of 'historical centre', protected from traffic but permeable, of a new exhibition and residential area.*

*This is also true of the Berlin Architecture Exposition in 1957, where the building work undertaken represented «*an urban sector that fully embodies the whole theoretical debate in the post-war period on city and architectural planning. Through a complex and tortuous bureaucratic procedure, a general plan for the area takes shape, including residential buildings and those of communal use. Alongside lesser known architects, famous names, including Le Corbusier, Gropius, Aalto, Niemeyer, Bakema e Jacobsen, are invited to participate. The results are fairly heterogeneous, although the point of the exercise is not in itself in the sum of buildings of varying interest but rather in the organic whole, defined by a specific logic from both an urban and an architectural perspective*».*

By contrast, there are cases, like the Nice Exposition in 1883-84, where the hilly area of the city was set aside for the exhibition district as part of a significant phase

*of urban expansion with the idea of creating «*gardens with waterfalls, a public park and a great, eclectic exposition building*», for which unfortunately no testimony remains. Not only were the buildings and their plans lost but to a large degree, as a direct consequence of the political events in the city (Nice was forcibly reannexed by France in 1860), also any historical memory.*

This collection of essays, based in large part on cartographical material and virtually unknown or unpublished documentation, ultimately constitutes a precious opportunity, for scholars, the wider public and also for public administrators, to readdress the topic of exposition events, of urban planning and their accompanying infrastructure with a view to the future but with an awareness of the past in order to make better decisions going forward.

U.S.

PREFAZIONE

In qualità di presidente del CeSArch considero il contributo alla pubblicazione di questo numero monografico «Storia dell'urbanistica» un'ottima occasione per il Centro Studi degli Architetti dell'Ordine di Roma che, fin dal 1991 anno della sua fondazione, ha svolto la propria attività con la ricerca, la divulgazione e la formazione professionale prevalentemente su alcuni temi oggetto dell'EXPO 2015: ovvero sulla tutela dell'ambiente del paesaggio e del territorio e sulla sostenibilità.
Le Esposizioni Universali hanno nel tempo rappresentato una vetrina e un'occasione di divulgazione delle scoperte scientifiche e tecnologiche dell'epoca in cui si svolgevano, tracciando una croni-storia del progresso culturale e sociale. Allo stesso tempo, nella realizzazione dei padiglioni, assegnati attraverso concorsi, i progettisti hanno sperimentato linguaggi innovativi con libertà espressiva, dunque sono state un modo per rappresentare la cultura architettonica e costruttiva più sperimentale; inoltre la realizzazione delle Esposizioni ha generato cambiamenti e trasformazioni urbane, lasciando un segno nella memoria storica delle città.
Questo lavoro di ricerca e riflessione illustra e approfondisce il valore storico e urbanistico delle esposizioni nazionali e internazionali europee ed extraeuropee, svolte tra il XIX e XX secolo.
Con il tema "Nutrire il Pianeta, Energia per la Vita", EXPO 2015 ancora una volta affronta i grandi problemi attuali: coniugare il rispetto ambientale con la necessità di cibo per tutti e con il processo generalizzato di urbanizzazione.
Il tema del "nutrimento" è collegato a quello del rispetto sia degli equilibri del Pianeta che della trasformazione delle città e del territorio, soprattutto nell'epoca contemporanea, in cui cresce l'attenzione per la qualità della vita e per la tutela dell'ambiente: si pensi, per fare solo qualche esempio, al rapporto fra abbandono dei territori agricoli ed eventi meteorologici catastrofici oppure all'importanza che stanno assumendo gli orti urbani per sensibilizzare le popolazioni al valore del cibo e contemporaneamente incrementare il verde nelle città, contrastando così i cambiamenti climatici e della qualità dell'aria.
La cultura architettonica logicamente riflette queste esigenze: i padiglioni di EXPO 2015 sono realizzati con un'attenzione alla tutela ambientale, alla possibilità del riuso/riciclo, alla sostenibilità e alla cultura alimentare.
Questi sono temi che il CeSArch, fin dalla sua fondazione, ha nel tempo sviluppato seguendone l'evoluzione. Ha svolto la propria attività sui temi legati alla conservazione storica, alla trasformazione del territorio, alla sostenibilità e alla tutela am-

bientale, con la costituzione di gruppi di studio e con l'organizzazione di vari eventi e di corsi di formazione professionale.
L'idea di proporre, con l'Associazione Storia della Città, una mostra in occasione dell'EXPO 2015, per riflettere sui segni permanenti che tali eventi hanno significato nel tempo, è strettamente legata alla storia del Centro Studi: illustrare come le Esposizioni siano entrate a far parte delle città ospitanti attraverso la progettazione, la riqualificazione e l'espansione urbana; come le Esposizioni Universali rappresentano l'espressione della cultura contemporanea attraverso l'architettura dei padiglioni e i temi specifici di ogni edizione.
Desidero ringraziare tutti coloro che hanno partecipato alla realizzazione di questo progetto, il comitato scientifico di Storia della Città, gli autori tutti, e per il sostegno dimostrato la dott.ssa Angela Lorella Di Gioia e il dott. Ugo Taucer. Tra i miei colleghi del CeSArch, in particolare, ringrazio l'arch. Stefania Aldini per l'impegno e la competenza, l'arch. Maria Letizia Mancuso, l'arch. Giuseppe Parisio e l'arch.Tiziana Silvani per aver proposto il tema di ricerca e aver partecipato con esperienza e passione alla sua realizzazione.

Arch. Alessandra Zarfati
Presidente CeSArch

Preface

In my capacity as president of CeSArch, I consider our contribution to the publication of this single-themed issue of "Storia dell'Urbanistica" (The History of Town Planning) an excellent opportunity for the Study Centre of the Roman Architects' Association which, since its foundation in 1991, has dedicated much of its research, publicity and training activities to the very same topics covered by EXPO 2015, namely, protection of the environment, landscapes and territory as well as sustainability.

Universal Expositions have over time represented both a showcase and a chance to share scientific and technological discoveries that reflect the time they are held, and in doing so draw a timeline of social and cultural progress. At the same time, in the construction of pavilions, assigned through public competitions, planners have been able to freely express themselves through innovative new language, thus representing the most experimental contemporary architecture. Furthermore, these Expositions have also led to urban transformations, leaving their mark on the historical memory of the host cities.

This research project both illustrates and analyses in-depth the historical and urban relevance of the national and international (both European and non-European) expositions which took place between the 19th and 20th centuries.

In choosing the theme of "Feeding the planet, Energy for Life", EXPO 2015 also deals with the pressing issues of today: how to reconcile respect for the environment with the need to feed everyone in the world, in the context of a general process of urbanisation.

The topic of nutrition is linked to the idea of respect both in the delicate balance of the planet and the transformation of cities and their territories, especially nowadays, where the attention paid to quality of life and the protection of the environment has grown. We do not lack examples from the abandonment of agricultural areas and catastrophic weather events, or the importance of city orchards in helping to sensitize people to the true value of food, to increase the amount of green areas in cities and to reduce pollution.

Architecture, of course, reflects these needs: the EXPO 2015 pavilions have been built with a focus on respect for the environment, future reuse, sustainability and the culture of food.

These are themes that CeSArch has always developed, closely following their evolution over time. It has addressed, in its everyday activities, historical conservation, territorial transformations, sustainability and the protection of the environment, through the formation of study groups, event organisation and its professional training courses.

The idea to propose an exhibition, together with the Assocazione Storia della Città (the History of the City Association), reflecting upon the permanent traces these events have left over time, is strictly linked to the history of our study centre. Our

collective aim is to illustrate how the various expositions have become an integral part of their host cities, through design, requalification and urban expansion, and how they also represent the expression of contemporary culture both through the architecture of the pavilions and the choice of themes for every event.
I would like to thank everyone who has taken part in this project: the scientific committee of Storia della Città (History of Cities), all the authors, and also for the support given by Angela Lorella Di Gioia and Ugo Taucer. Among my CeSArch colleagues, in particular, I would like to thank Stefania Aldini for her commitment and professionalism, and Maria Letizia Mancuso, Giuseppe Parisio and Tiziana Silvani for suggesting the theme of research and for actively participating in the project's completion.

Arch. Alessandra Zarfati
Presidente CeSArch

INTRODUZIONE

Esposizioni e Alimentazione. Agricoltura, pesca, zootecnia e industria del cibo in mostra nelle esposizioni storiche, fra esaltazione della civiltà produttivista e istanze di qualità della vita

Nonostante la prevalente vocazione per l'ostensione strumentale delle produzioni meccaniche o delle manifatture (tessili e degli oggetti d'uso quotidiani), le grandi esposizioni nazionali e internazionali fin dalle loro prime acerbe edizioni, agli albori dell'età contemporanea (praticamente alle soglie del cosiddetto periodo napoleonico con la *Prémiere Exposition des Produits de l'Industrie Française* di Parigi del 1798), mostrano un crescente interesse per le colture agricole, per la zootecnia e per la pesca. Questa componente alimentare è inizialmente e semplicemente ospitata nei più aulici contesti espositivi, sovente ai margini dei grandiosi complessi temporanei e senza particolare caratterizzazione comunicativa. Qualità quest'ultima che, al contrario, connota l'architettura delle esposizioni su tre diverse "filiere" della cultura del progetto: l'iperbolica; la tecnicistica; la sperimentale.

La prima di queste, la più ricorrente (almeno nei ben ottanta anni che separano l'*Exposition Universelle* di Parigi del 1855 dalla *California-Pacific International Exposition* di San Diego del 1935), ha nell'iperbolico, dimensionale ma anche formale, la sua valenza distintiva, tale da giustificare i risultati architettonicamente compromissori in questo ambito sia di progettisti (anche nei casi di insospettabili protagonisti dell'avanzamento culturale) che di patrocinatori (non esclusi quelli proiettati verso un sentito avanzamento della società), proprio in quanto impegnati in formidabili operazioni di programmatica "vacanza stilistica" e di autoreferenziale gratificazione istituzionale. A dominare la *facies* dei complessi o dei padiglioni di questa categoria di esposizioni sono le fascinazioni combinatorie, storiciste ma anche esotiche, sovente affette da sincretismo o da imitazioni più o meno ispirate alla cultura del *revival*, ma anche abili ad alchimie compositive tutt'altro che sterili in relazione all'evoluzione del gusto o alla ricerca del "nuovo".

Una seconda filiera, inizialmente meno diffusa ma sicuramente più eclatante e incisiva (soprattutto per l'immaginario collettivo), è quella dell'insistita esaltazione strutturalista, sia complessiva della manifestazione quale sua sigla tematica (come nel caso delle esposizioni di Londra del 1851, di Monaco del 1854, di Chicago del 1933, di Bruxelles del 1935, di Torino del 1961, di Montreal del 1967 e di Osaka del 1970) sia per isolate e a volte non programmate eccellenze emergenti (come

nel caso delle esposizioni di Vienna del 1873, di Parigi del 1889 e del 1937, di Gand del 1913, di New York del 1939, di Londra del 1951, di Bruxelles del 1958, di Milano del 2015); si tratta in genere di formidabili realizzazioni, in grado di imprimere accelerazioni esponenziali e di influire nel tempo sui modi tecnologici della produzione edilizia e sulla significante problematica relativa alla sintesi relazionale e alla omogeneità compositiva di forma e tecnica nell'architettura, ma solitamente poco coinvolta in tensioni estetico-ideologiche e metodologiche connesse a percorsi rifondativi della cultura del progetto.
Infine una terza "via" dei "modi di essere" delle grandi esposizioni è quella di contemplare la possibilità, solitamente solo per esemplari realizzazioni isolate ma spesso significative in relazione al filo conduttore della manifestazione ospitante, di contenere veri e propri prodotti da "laboratorio progettuale", con i quali proporre risultati determinanti per i progressi della cultura architettonica; si riscontra tale predisposizione in esposizioni come quelle di Tervuren del 1897, di Parigi del 1925, di Barcellona del 1929, di Anversa del 1930, e ancora di Parigi del 1931 e del 1937, di New York del 1939, di Roma del 1942. È questa una particolare filiera della categoria delle manifestazioni relative ai sistemi di produzione (industriale e agricola) spesso in parallelo, ma solo per alcuni risultati, con quelle esposizioni di ben altro genere che invece fanno dello sperimentalismo progettuale il loro fine principale; questo nella proiezione di un progresso delle scienze dell'architettura e dell'ingegneria edile oppure nel relazionarsi dell'architettura agli sviluppi delle arti (sia come appropriato supporto, contenitore o allestimento, per mostrare, sia come ambito disciplinare affine da mostrare). Sono queste le esposizioni di Darmstadt della prima decade del XX secolo, quelle del Werkbund (soprattutto quelle di Colonia del 1914, di Stoccarda del 1927, di Vienna del 1930 e di Praga del 1931), come pure le Triennali di Milano (soprattutto quelle del 1933, del 1936 e del 1940), alcune edizioni delle Biennali di Venezia e le esposizioni tematiche di Berlino del 1931 e, principalmente, del 1957.
A meno di manifestazioni monotematiche (difficilmente abilitate ad una scala diversa dall'organizzazione fieristica), quella dell'alimentazione, intesa sia come produzione (non ultima per l'industria di trasformazione di prodotti agricoli e del pescato) sia come ristorazione (e svago), proprio perché ritenuta pura componente di supporto, nell'ambito dei più referenziali (per la civiltà capitalista) contesti previsti per celebrare o propagandare i progressi nell'industria e nel commercio, è stata la classe espositiva che ha beneficiato dei maggiori gradi di libertà per quanto attiene ai criteri di ordinamento e ai modi architettonici dei relativi padiglioni. È una peculiarità dal duplice risvolto; da un lato ha indotto progettisti e organizzatori a perseguire fantasiose configurazioni tanto negli edifici per la ristorazione, con seducenti o il più delle volte banalizzanti richiami parodistici alle sedi o ai luoghi delle varie tipologie di prodotti culinari, tanto nei padiglioni o nei comparti destinati alla celebrazione del lavoro e delle produzioni agricole ed evocative della natura o dei contesti stessi delle

colture, non di rado con stilemi metaforici oppure con riproposizioni anche suscettibili di suggestioni o di vere e proprie imitazioni di forme abitative e degli ambienti di lavoro delle "civiltà contadine", quasi in contrapposizione con i rigidi criteri classificatori perseguiti, invece, nell'esporre i prodotti; dall'altro ha reso possibile il coinvolgimento di esponenti dell'architettura proiettati in una dimensione culturale della disciplina e, quindi, motivati proprio dalla natura effimera o temporanea di questo tipo di edifici o di sistemazioni di spazi aperti a condurre le logiche progettuali verso il conseguimento di prototipi di architetture che, in quanto intese come epifanie di nuovi sistemi di ordinamenti, contenessero *in nuce* valenze di declinabilità in formule correnti di qualità.

Con il procedere dell'avanzamento tecnologico e della versatilità dell'industria del cibo la componente alimentare, anche in relazione prima al progressivo innalzamento della qualità della vita e poi al preoccupante andamento di segno opposto del rapporto fra capacità produttiva e permeabilità delle logiche del profitto a registrare il crescente malessere dell'umanità, ha finito per assumere un ruolo primario anche nel contesto delle *performances* espositive. In esse, di fatto, il tema del produrre non conosce più distinzioni in classi di categorie. Città effimere sorte in unica soluzione, ma non necessariamente con carattere compiuto, per mettere in mostra e relazionare varie entità della civiltà della produzione e superlative palestre della progettazione architettonica (quand'anche in senso opposto al percorso di avanzamento disciplinare), i complessi delle grandi esposizioni hanno sempre innescato dinamiche formidabili relativamente alle vicende delle città che li hanno ospitati. Sia che si tratti della permanenza di segni, poi divenuti emblematici dell'epoca della manifestazione o della stessa realtà urbana, o di impianti, poi assurti a fulcri di quartieri (quali generatori, trasfigurati o meno, di comparti ad essi aggregati), sia che siano stati essi stessi mutati in nuovi settori urbani, i complessi delle esposizioni hanno avuto una vita ben al di là della pura cronologia da manifestazione; non di rado con effetti più duraturi della memoria stessa dell'evento.

In una fase come quella odierna di innegabile flessione di quella "filosofia del programma" che ha inoculato negli sviluppi della civiltà occidentale d'età contemporanea i fondamentali principi da società civile, e che ha anche generato l'idea stessa del positivo sistema del confronto e della verifica dei progressi della cultura del produrre attraverso manifestazioni talvolta pleonastiche e votate all'eccesso ma comunque portatrici di nuove idee e modelli sociali, una riflessione collettiva sulle variabili della ricaduta nella storia della città e nella storia dell'architettura dell'istituto, tutto d'età contemporanea, delle esposizioni più che un celebrativo atto dovuto, a consuntivo, vuole essere un segnale di riflessione, nella speranza che i relativi risultati possano aggiungere un altro segmento alla comprensione della nostra storia.

Stefania Aldini, Carla Benocci, Stefania Ricci, Ettore Sessa

Expositions and Nutrition.
Agriculture, Fishing, Zootechnics and the Food Industry at past Expositions – a celebration of production values and the key points of quality of life

Despite a prevalent vocation for the strategic display of mechanical or manufacturing products (from textiles to everyday items), the great national and international expositions, including the early, undeveloped events (at the beginning of the contemporary age, in the so-called Napoleonic period with the Prémiere Exposition des Produits de l'Industrie Française *in Paris in 1798), have shown a growing interest in agriculture, fishing and zootechnics. This topic was initially hosted in the most prominent locations but often at the periphery of exposition complexes, and without any real attempt at communication. This was in direct contrast to the three architectural trends that has defined the expositions: the hyperbolic, the technical and the experimental.*

The first of these - and the most commonly recurring at least in the eighty years that separate the Exposition Universelle *in Paris in 1855 and the* California-Pacific International Exposition *in San Diego in 1935 – takes from the hyperbolic (intended as both dimensional and formal) its distinctive worth, thus justifying the architecturally compromised solutions in this context, both by designers (also in the case of those no-one would have suspected of promoting cultural advancement) and by institutional supporters (including those pushing for society's advancement), who were busy in impressive, planned operations of "absence of style" and institutional self-referenced gratification. Dominating the appearance of these complexes and pavilions in this category of expositions, we see this combined fascinations, historical and exotic, often affected by syncretism or imitations inspired by revival culture, but also capable of lively concoctions in relation to the evolution of tastes or the search for innovation.*

A second defining trend, initially less widespread but definitely more evident and incisive (especially for the collective imagination), is the structuralist celebration, both highlighted in the exposition title (like for London in 1851, Munich in 1854, Chicago in 1933, Brussels in 1935, Turin in 1961, Montreal in 1967 and Osaka in 1970) and for isolated and occasionally unplanned emerging excellence (as in the expositions in Vienna in 1873, Paris in 1889 and 1937, in Gand in 1913, in New York in 1939, in London in 1951, in Brussels in 1958, and in Milan in 2015). Challenging creations were presented, capable of instilling exponential growth and of being an influence on the technologies used in building and the difficulties related to concise liaisons and homogeneous compositions in terms of form and technique in architecture, but with little reference to the methodological and aesthetic-ideological tensions connected to the development of projects. Finally a third way, with expositions focusing on "ways of being", is the contemplation of the possibility,

usually only for exemplary but isolated creations but significant in that they create a connecting thread to the host event, of containing real products from a "design workshop", through which crucial results are proposed in the development of architectural culture. This desire can be seen in the expositions held in Tervuren in 1897, in Paris in 1925, in Barcelona in 1929, in Antwerp in 1930, again in Paris 1931 and 1937, in New York in 1939 and in Rome in 1942. This is the trend, linked to the events that focused on systems of production (agricultural and industrial), which run alongside, but only for some results, other very different expositions that had experimental projects as their main end goal, communicating architectural and engineering progress, also in relation to the arts (both as appropriate support, container or fit-out to be exhibited and as a similar academic context to show). The expositions concerned include the one in Darmstadt in the first decade of the 20th century, the Werkbund events (mainly Cologne in 1914, Stuttgart in 1927, Vienna in 1930 and Prague in 1931), the Milan Triennale (especially the ones held in 1933, 1936 and 1940), some of the Venice Biennale events and the themed expositions in Berlin in 1931 and, mainly, in 1957.

Viewed as support components in the more revered events dedicated to capitalist "progress" in industry and commerce, and unlike single-themed events (which were organised similarly to trade fairs), the nutrition-focused events, from the point of view of both production (imperative to the transformation industry for agricultural products and fishing) and catering, benefitted from the most freedom in the conception and construction of pavilions. This has dual consequences; on the one hand, it pushed designers and organisers to pursue imaginative solutions both in catering buildings (with seductive imagery or mundane references to the geographical origin of the culinary products) and pavilions or the sections dedicated to the celebration of work and crops (evoking nature), often using metaphors relating to the workplaces and homes of rural culture, almost in direct opposition to the rigid criteria used to display the products. On the other hand, this made possible the involvement of architectural figures interested in the cultural aspects of the subject and, as such, motivated by the ephemeral nature of these buildings or spaces to use architectural prototypes which, seen as the birth of new systems of order, contained reusable ideas in high quality solutions.

With technological advances and the improved versatility of the food industry, nutrition, also in relation to the initial rise in living standards and the subsequent, opposite but worrying relationship between production capacity and profit that highlights the malaise of humanity, ended up taking on an essential role in the context of the expositions. In these, in fact, the theme of production no longer recognises differences in class categories.

Temporary cities that rise from a single project, without a complete identity, that show and connect various aspects of production culture as well as superlative work-

shops of architectural design (albeit in the opposite direction to academic development), the complexes of the great expositions have always triggered significant changes in the cities that have hosted them: firstly, in the physical signs of what remains, which then becomes emblematic of the event itself or its urban context, or settlements that become local nuclei; and secondly, in the transformation of the exposition area itself into new urban sectors. In this way, the expositions have had a lasting impact, even beyond the memory of the events themselves.
In an era like today's of undeniable flexibility in the philosophy that led the development of cities in line with the principles of civilised society, generating also the system of comparing and measuring progress in the sphere of production (through these events known both for their excesses and as a stage for new ideas and social models), this collective reflection on various ways they have impacted on the history of cities and architecture itself, all in the contemporary era, seeks to contribute to a deeper understanding of our history.

Stefania Aldini, Carla Benocci, Stefania Ricci, Ettore Sessa

Fig. 1. Manifesto murale per l'Esposizione Internazionale di Milano 1906 di L. Melitcovitz (da D. Lini, P. Redondi (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira, 2006, p. 43).

Fig. 5. Padiglione dell'Acquario e della Piscicultura, arch. Giuseppe Sebastiano Locati (cartolina, collezione privata).

Fig. 12. Chiosco Fernet Branca, archh. Attilio Locati, Antonio Cavallazzi (cartolina, collezione privata).

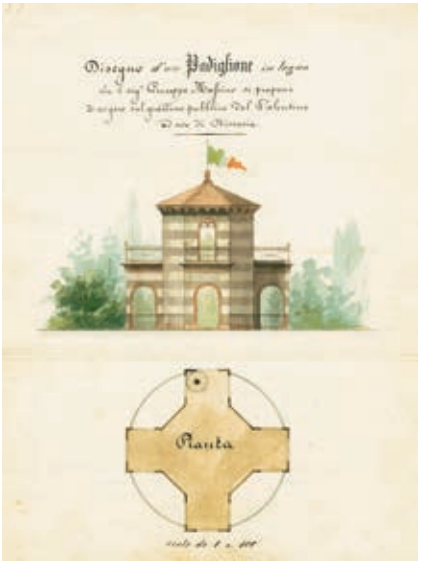


Fig. 1. Progetto non realizzato con pianta e prospetto del Padiglione in legno in foggia di *chalet* svizzero nel parco del Valentino ad uso di Birraria per il signor Giuseppe Mussino, 1861-1862 (ASCT, *Affari Lavori pubblici*, cart. 5, fasc. 5).

Fig. 8. Copertina della *Guida Ufficiale dell'Esposizione Internazionale Torino 1911*, Torino 1911 (ASCT, Collezione Simeom, B 797).

Fig. 9. Antonio Vandone di Cortemiglia, progetto di generale sistemazione dell'area esposiztiva di Torino 1911 (Politecnico di Torino, *Archivio Vandone di Cortemiglia*, To Tor 911 01, pubblicato in *Torino da capitale politica a capitale dell'industria. Il disegno della città (1850-1940)*, a cura di G. Bracco e V. Comoli, Torino 2004).

Fig. 1. Mappa descrittiva dell'Esposizione Internazionale di Belle Arti a Valle Giulia e dell'Esposizione Regionale ed Etnografica a piazza d'Armi, in *Pianta e guida generale delle esposizioni di Belle Arti – Regionali, Etnografica ed Internazionale di Arte Antica e Retrospettiva*, Roma 1911.

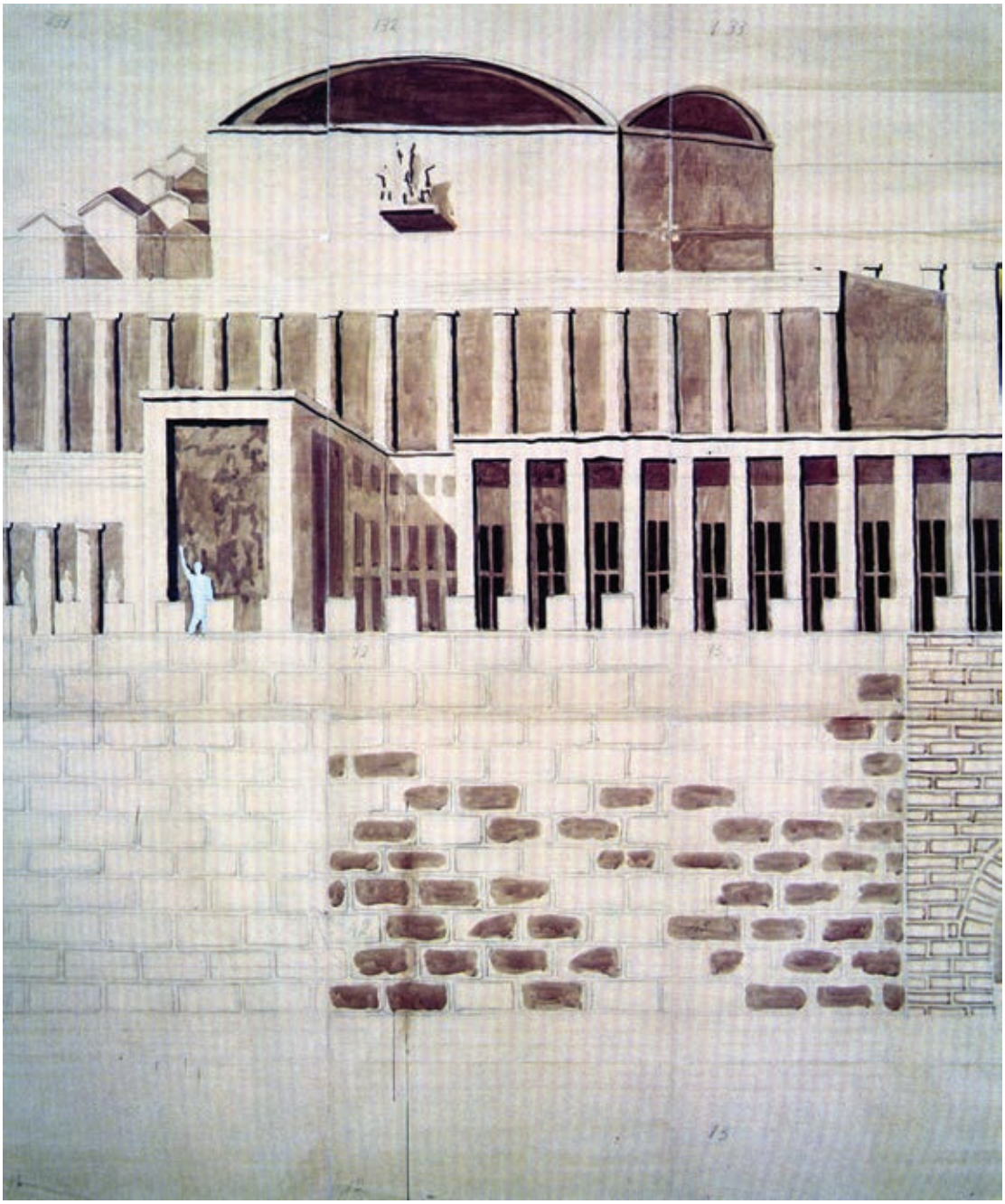


Fig. 14. G. Guerrini, *La Roma di Mussolini*, particolare del cartone preparatorio per il mosaico del Salone dei ricevimenti, matita e tempera su carta da spolvero, 1942.

Fig. 18. Gino Severini, pannello per la mostra EA53 all'interno dell'atrio del Palazzo dei congressi (Archivio Romana Severini).

Fig. 1. Crown and Anchor Hotel (1821) - Prince of Wales and Great Britain - Hotel de France (1830).

Fig. 11. Grand Hotel Villa Igiea (1900).

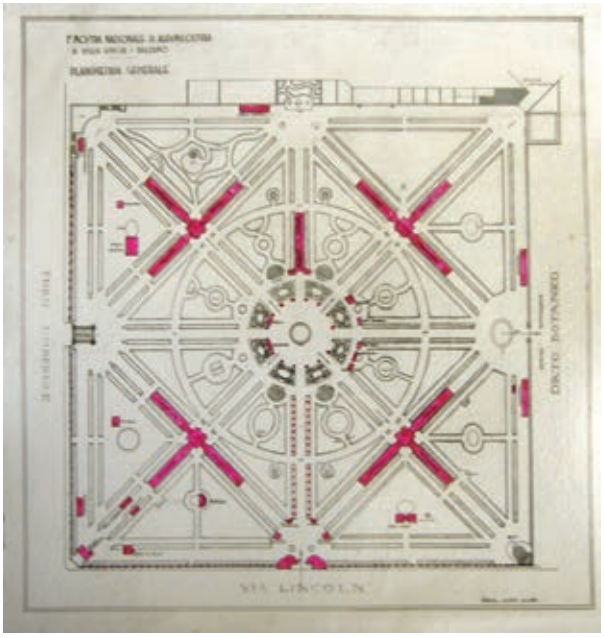


Fig. 3. Planimetria di progetto della Mostra Agrumaria, 1933 (Archivio Progetti, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

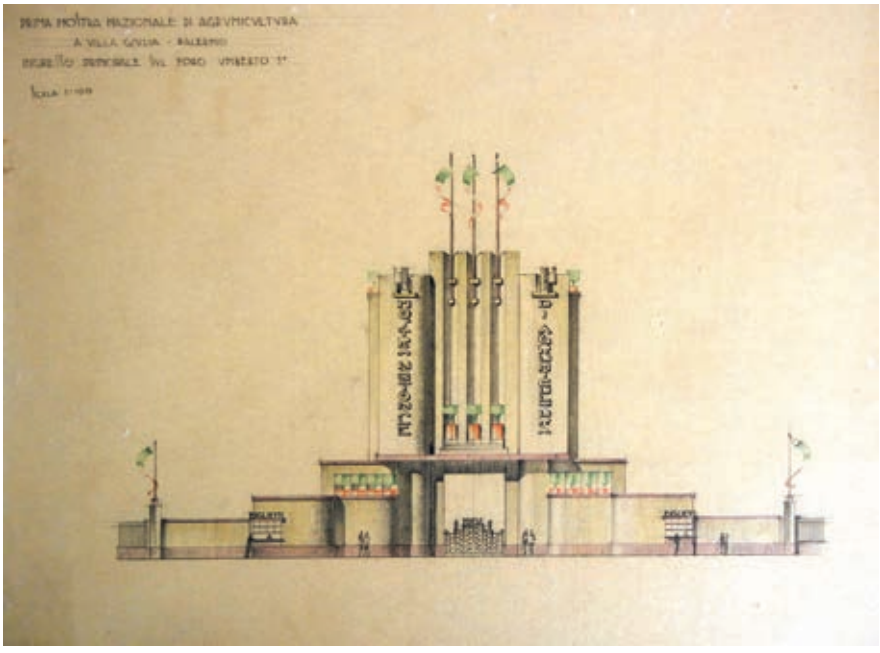


Fig. 5. Progetto dell'ingresso della Mostra Agrumaria dalla passeggiata a mare (Archivio Disegni, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo.

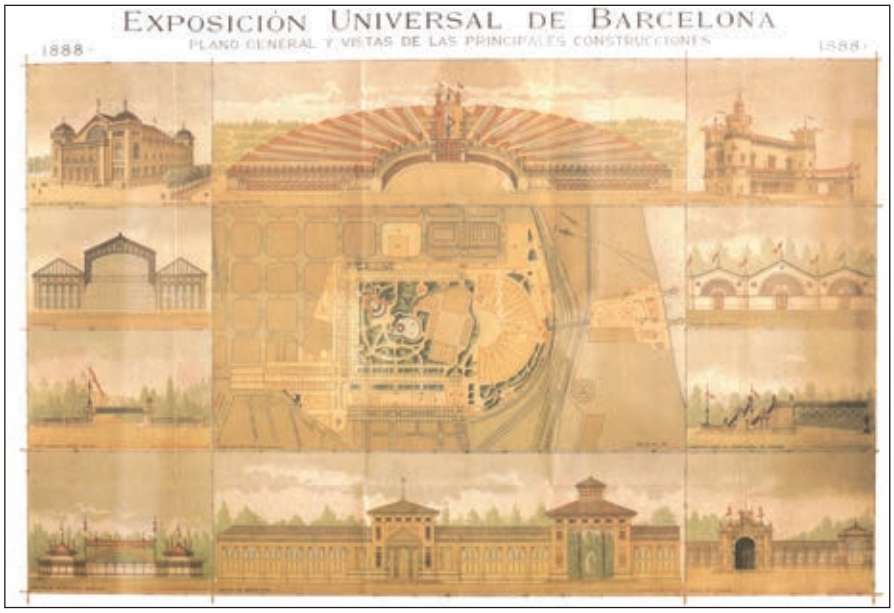


Fig. 3. Planimetria de la Exposición Internazionale di 1888. Illustrazione promozionale c. 1888 (da Marina LÓPEZ GUALLAR, *Cerdà y Barcelona. La primera metropoli 1853-1897*, Ajuntament de Barcelona 2010, p. 144).

Fig. 7. Esposizione di 1929. Progetto di 1927. (Illustrazione da depliant promozionale Ediciones Rieusset Bercelona 1928 c.).

Fig. 5. Vista ufficiale dell'Esposizione Universale del 1867, litografia tratta da: Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies de France, Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général, Tome premier. Historique des expositions universelles. Préliminaires de l'exposition universelle de 1889, Paris: Imprimerie nationale, 1891. (http://cnum.cnam.fr/).

Fig. 8. Particolare dell'area delle esposizioni tratto Plan de Paris di A. Vuillemin, Librarie Hachette, 1894 (http://www.geographicus.com).

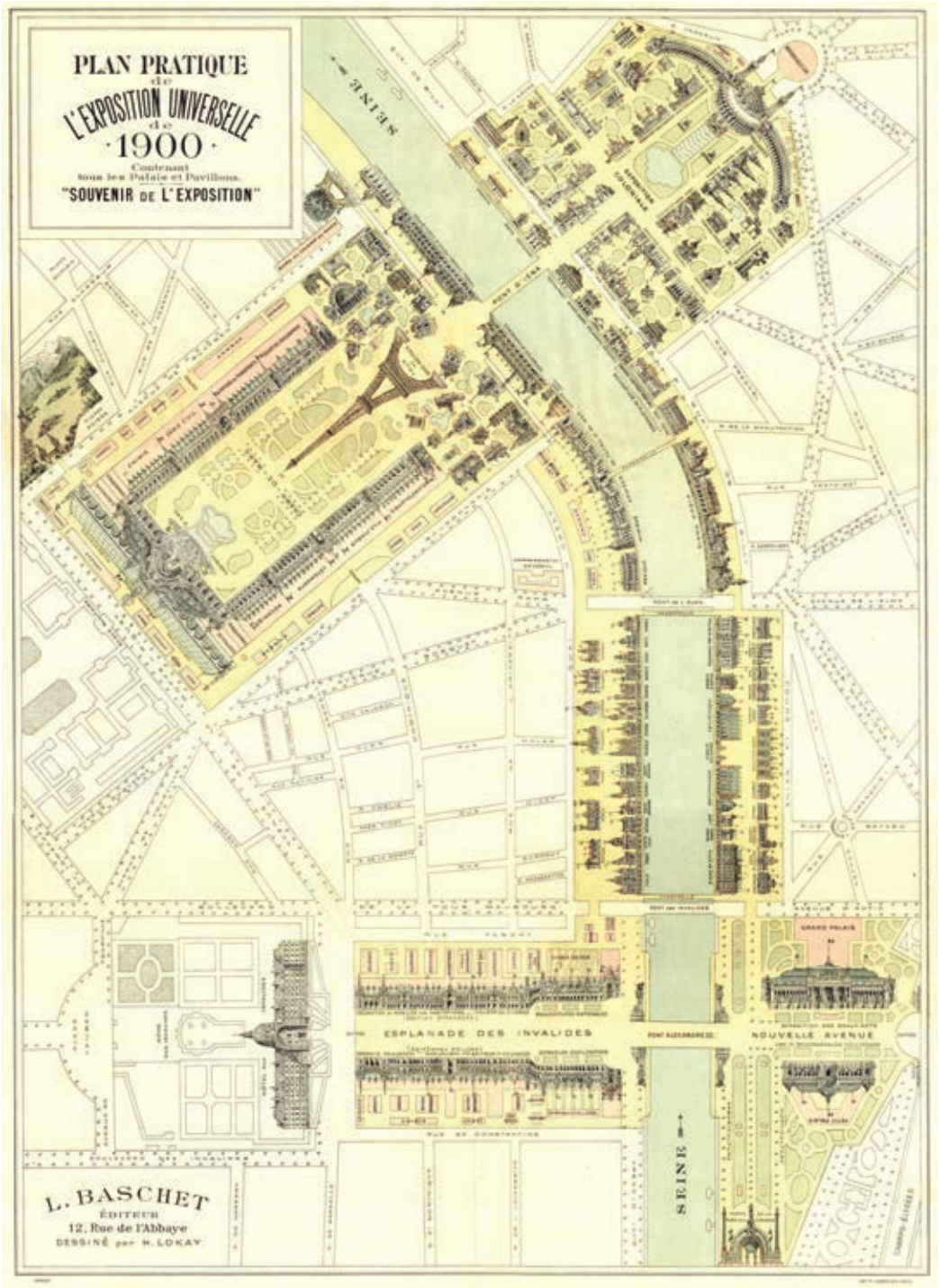


Fig. 3. Plan Pratique de L'Exposition Universelle de 1900, *Souvenir de l'Exposition*, L. Baschet Editeur, Parigi 1900.

Fig. 3. Copertina de «L'Illustration», 29 maggio 1937.

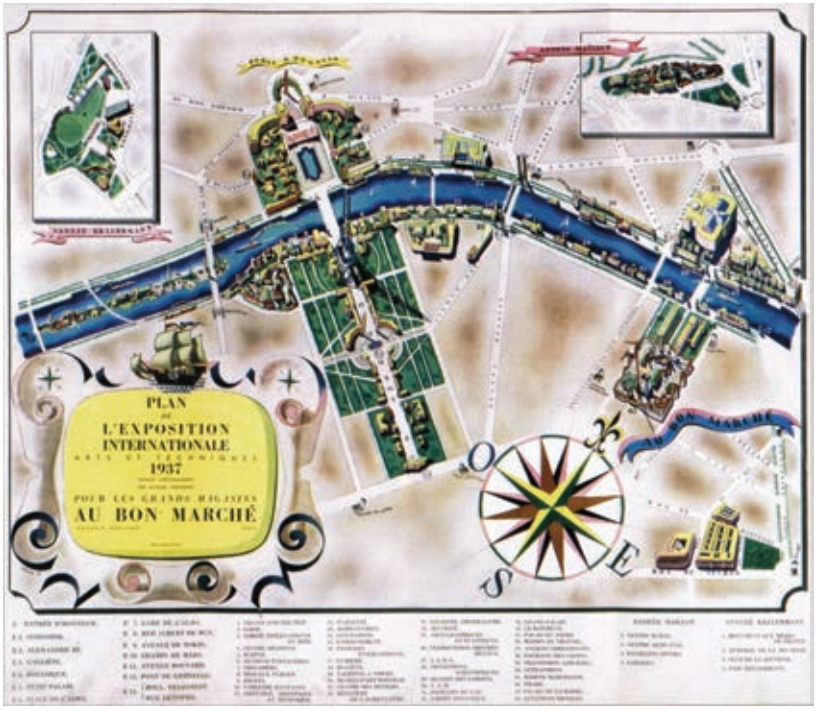


Fig. 4. L'Exposition de 1937 in una planimetria del Magasin Le Bon Marché.

Fig. 7. "Vue générale de l'Exposition internazionale de Nice" Litografia del 1884 da un disegno di J. Heinzelmann (Nizza, Bibliothèque de Cessole, Fonds Estampes).

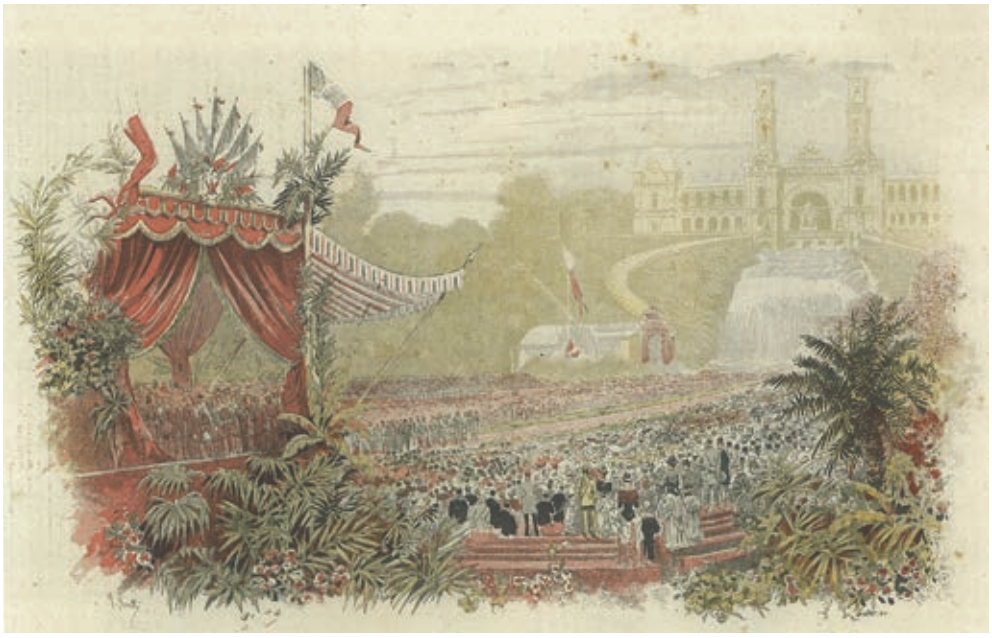


Fig. 13. L'inaugurazione dell'Esposizione internazionale di Nizza in un disegno di H. Scott (Bibliothèque de Cessole, Fonds Estampes).

*****Fig. 6. Halle Tony Garnier. Dettaglio della facciata in muratura.

*****Fig. 14. Quartier des Etats-Unis: mur peint "Abattoirs de la Mouche". Foto di Nicolas Daum, 2010 (BM Lyon/ P0732 005 00036).

*****Fig. 15. Quartier des Etats-Unis: Fresque représentant des habitations. Raffigurazione di un particolare delle abitazioni progettate dallo stesso Garnier per la sua *Cité Industrielle*. Murales realizzato nell'ambito del progetto: "Lyon et ses murs peints réalisés par la Cité de la Création : découvrir la ville autrement" / Corinne Poirieux, 2005. "Musée urbain Tony Garnier : des HLM que l'on visite... : Les murs, c'est la peau des habitants" / Cité de la création, 1999. Foto di Vincent Serge, 2010 (BM Lyon/ P0744 001 00206).

*****Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.0 Francia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/ o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

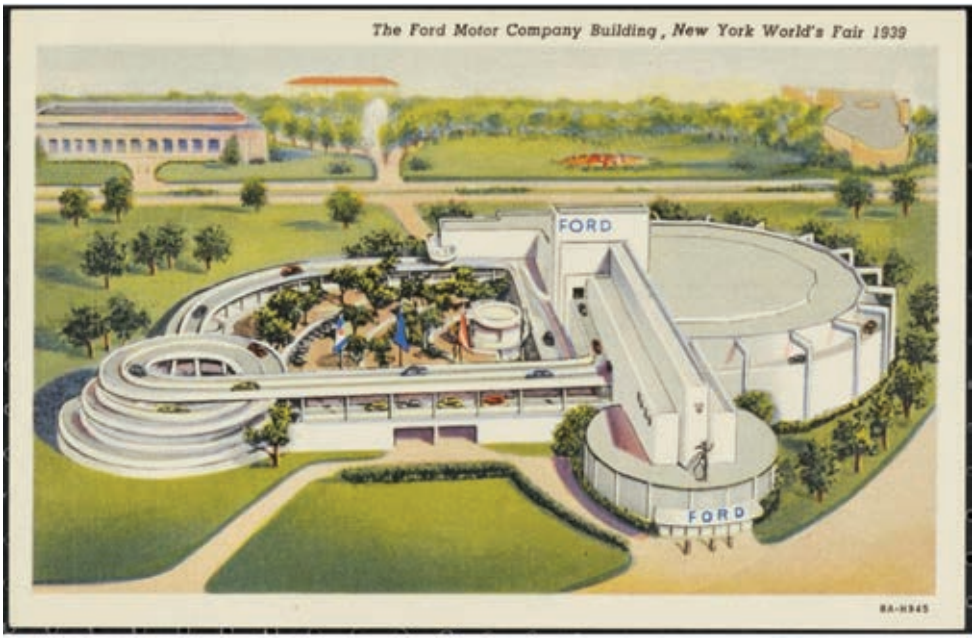


Fig. 7. Il padiglione di Ford Motor Company (foto d'epoca).

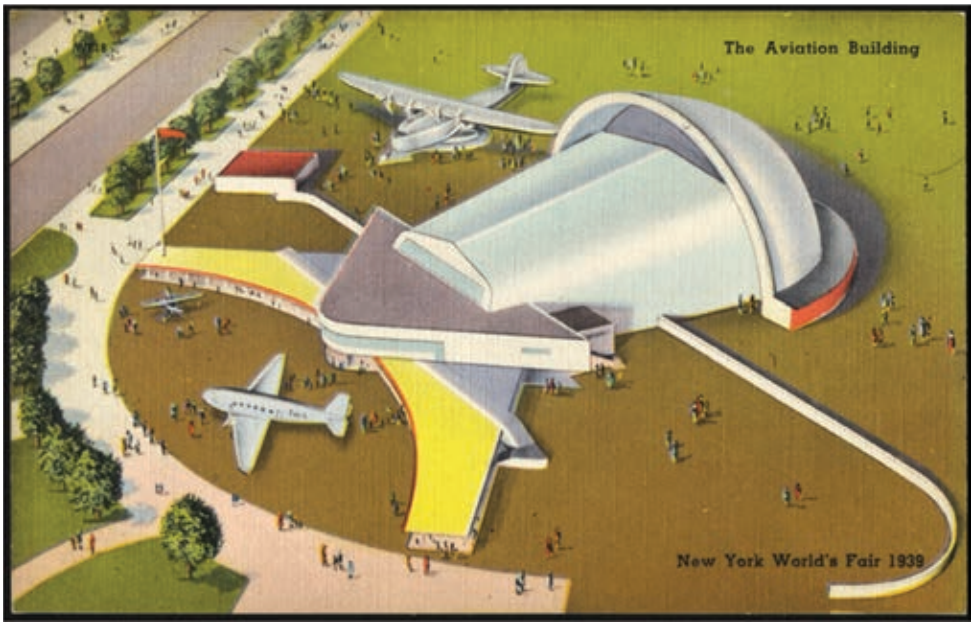


Fig. 8. Il padiglione dell'Aviazione (cartolina d'epoca a colori illustrata).

Fig. 1. Mappa della citta di San Francisco: in evidenza l'area della PPIE del 1915. (da UC Berkley Library)

Fig. 13. B. Maybeck: tempera, 1914. (da San Francisco Chronicle)

Fig. 2. Veduta aerea dell'Esposizione sullo sfondo della Baia di San Francisco. La Cittadella Italiana è visibile all'estrema sinistra (Fonte: Digital Archive Fund FS)

Fig. 3. Veduta aerea dell'Esposizione sullo sfondo della città di San Francisco. La Cittadella Italiana è visibile all'estrema destra (Fonte: FLICKR).

LA PRODUTTIVITÀ AL SERVIZIO DELLA CITTÀ: I PADIGLIONI ALIMENTARI ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL SEMPIONE DI MILANO DEL 1906

Giusi Lo Tennero
Storia della Città

TAVOLA 1

Abstract:
L'idea di una imprenditorialità al servizio della collettività è forse la cifra distintiva più interessante della committenza che ha voluto essere presente nella grande vetrina internazionale del 1906. E di questa idea proprio i padiglioni alimentari dell'esposizione milanese furono portatori. Con il desiderio non celato dei loro committenti di lasciare un segno nella storia cittadina e italiana del loro tempo, superarono i limiti del carattere promozionale della loro presenza, per promuovere non solo i prodotti, ma un'idea di partecipazione alla costruzione stessa del neonato stato italiano. Così tra *buvettes*, chioschi e piccoli e grandi padiglioni, è possibile ripercorrere la storia di un interesse verso il tema dell'alimentazione, declinato secondo le due anime della produzione e consumazione, diviso tra tradizione e innovazione, ed affidato, in alcuni casi, ad alcune delle firme più significative del panorama modernista dell'Italia di inizio Novecento.

Productivity at the service of the city:
the food pavilions at the International Expo of Sempione, Milan 1906
The idea of entrepreneurship serving the community is perhaps the most interesting distinctive feature of the commissioning clients that wanted to take part in the great international showcase of 1906. This idea was in fact carried forward by the food halls of the Milan fair. With the unconcealed desire of their clients to make a mark on Milanese and Italian history, they went beyond the limits of the promotional goal of their participation, to promote not only the product, but also an idea of collectivity in the construction of the newborn Italian state. So between buvettes*, kiosks and both small and large halls, it is possible to trace the history of interest in the subject of nutrition and diet, developed along the lines of production and consumption, divided between tradition and innovation, and entrusted, in some cases, to some of the most important producers in the modernist Italian landscape of the early twentieth century.*

Tra il 1901 e il 1903 maturò a Milano l'idea di organizzare una grande mostra internazionale sui trasporti con l'intenzione di inaugurare degnamente l'apertura del tunnel del Sempione prevista per il 1904. Tuttavia, il desiderio di estendere tale iniziativa da una generica retrospettiva su comunicazioni e trasporti ferroviari (proposta del Touring Club Italiano a conclusione dei lavori del IV Congresso Geografico Italiano), ad una esposizione che comprendesse anche i trasporti marittimi (su suggerimento della Lega Navale Italiana) ma, soprattutto, associando a queste una mostra d'arte con l'obiettivo di rivitalizzare le Triennali di Brera sull'esempio dell'Esposizione di Torino del 1902 (proposta, quest'ultima, dell'Associazione lombarda dei giornalisti), rese da subito evidente il carattere di 'universalità' che si intendeva dare all'iniziativa[1]. Per la collocazione dei padiglioni espositivi vennero scelte due aree: quella in prossimità dell'Arco della Pace, all'interno del Parco del Sempione (realizzato a partire dal 1891 su progetto di Emilio Alemagna) e l'ex Piazza d'Armi alle spalle del Castello Sforzesco, collegate da una ferrovia sopraelevata con relative stazioni d'arrivo e partenza. La progettazione dell'impianto della prima area venne assegnata all'architetto Sebastiano Locati, che se la aggiudicò in seguito alla vittoria del relativo concorso bandito nel 1903. La seconda aerea (non prevista inizialmente) venne invece assegnata dal Comitato all'architetto Giuseppe Sommaruga che si avvalse della collaborazione degli ingegneri Carlo Bianchi, Francesco Magnani, Mario Rondoni (già vincitori a pari merito con Locati del concorso del 1903) e dell'architetto Orsino Bongi, che curò la progettazione dei padiglioni. Per l'impianto dell'area del parco Locati scelse di sfruttare il fluido schema distributivo dei *parterres* di Alemagna che, con la loro sinuosità all'inglese, consentivano un attraversamento degli spazi coerente con l'idea di una *promenade* attraverso i padiglioni. Fecero eccezione l'ingresso monumentale posto nell'angolo meridionale, il Padiglione delle Belle Arti, che fronteggiava l'Arena e al cui centro era il Salone dei concerti, e il Padiglione dell'Arte Decorativa che occupava l'angolo settentrionale dell'area; a cerniera tra i due era il Palazzo dell'Architettura. D'altra parte, l'ingresso principale, a cavaliere tra l'Arena e il Castello, doveva costituire l'immagine più eloquente del tema dell'esposizione col suo ingresso a due fornici simulante, scenograficamente, l'imbocco della galleria a Iselle

[1] Il carattere di universalità fu ancora più evidente quando, alle quattro sezioni iniziali costituite adesso da 'trasporti di terra', 'trasporti di mare', 'belle arti' e 'arti decorative', si aggiunsero altre otto sezioni dedicate ad una 'mostra retrospettiva dei trasporti terrestri e marittimi', alla 'galleria del lavoro per le arti industriali', all''agraria', ad una 'mostra zootecnica', alla 'pesca e acquicoltura', alla 'previdenza e igiene pubblica' e all''igiene e assistenza sanitaria nei trasporti', ed infine agli 'italiani all'estero', con alcune esposizioni speciali internazionali temporanee (alimentazione; prodotti chimici e farmaceutici; profumerie; armi da caccia; fotografia; strumenti di musica; giocattoli); settantasei furono i congressi previsti e diciotto i paesi stranieri partecipanti (Austria, Belgio, Bulgaria, Canada, Cina, Cuba, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Inghilterra, Principato di Monaco, Olanda, Portogallo, Svizzera, Turchia, Ungheria e le Repubbliche del Sud-America).

e connotato al centro dal gruppo bronzeo "I minatori del Sempione" dello scultore varesino Enrico Butti. I padiglioni dedicati alla Mostra retrospettiva dei Trasporti e alla Piscicoltura (l'Acquario, unico padiglione sopravvissuto, di Sebastiano Locati) serravano ai due lati, attraverso portici il blocco centrale[2]. L'area di Piazza d'Armi, la cui pianta ha forma rettangolare, era occupata lungo il perimetro da una sequenza continua di padiglioni (mostre dei trasporti terrestri, ferroviari e stradali - nonché, esterna al recinto, la ricostruzione del villaggio africano - agraria, orticoltura e floricoltura, Galleria del lavoro, padiglioni dell'Austria, del Belgio e della Navigazione Generale Italiana; infine, la Mostra del lavoro degli Italiani all'estero organizzata dalla Società Dante Alighieri e, esterna al recinto della piazza, l'area per l'aereonautica, con i relativi hangar per i palloni dirigibili). La parte centrale, occupata da una grande fontana, da cui si irradiavano i percorsi verso tutte le aree dell'esposizione, presentava, tra gli altri, i padiglioni della Marina, dell'Arte decorativa francese, dell'Igiene e delle Repubbliche del Sud-America.[3]

Il carattere dell'architettura dei padiglioni appare complessivamente improntato alla creazione di un'immagine 'moderna' cui non corrispondeva, nella sostanza, una reale revisione di impianti distributivi e apparati figurativi. L'appellativo di "città bianca" che venne dato all'insieme delle architetture dell'esposizione lo testimonia, sottolineando come il diffuso uso di stucchi decorativi (al contempo facili da realizzare ed economici) non abbia garantito la qualità alla quale si ambiva. Responsabili sarebbero stati, secondo alcuni critici del tempo, come Alfredo Melani[4], proprio gli stessi progettisti incaricati dal Comitato. È il caso dell'architetto Seba-

[2] Nell'area del parco si trovano: il Padiglione della Svizzera, quello del Canada, della Città di Milano, della Stampa, Poste e Telegrafi, della Previdenza, della Società della Pace, del Comitato, della Società Umanitaria e della Città di Sampierdarena e il Padiglione Florio, nonché l'antenna Radiotelegrafica svetta a fianco della relativa stazione.

[3] La letteratura sull'Esposizione di Milano del 1906 è piuttosto ricca. Di seguito si citano i principali contributi pubblicati a partire dal centenario dell'inaugurazione, al cui interno si trovano altrettanto ricche bibliografie: Pietro Redondi, Domenico Lini (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906: l'Esposizione internazionale del Sempione*, Catalogo della mostra (Milano, 2006), Skira, Milano 2006; Roberta Cordani (a cura di), *Milano verso il Sempione. La città di Napoleone e della Belle Epoque. Viaggio nella storia nell'arte e nel paesaggio*, Celip, Milano 2006; Pietro Redondi, Paola Zocchi (a cura di), *Milano 1906: l'Esposizione Internazionale del Sempione. La scienza, la città, la vita*, Milano 2008; Patrizia Audenino et al., *Milano e l'Esposizione Internazionale del 1906: la rappresentazione della modernità*, Franco Angeli, Milano 2008; Ornella Selvafolta, *Milano 1906. L'Esposizione internazionale del Sempione e le arti decorative al principio di un'epoca nuova*, Biblioteca d'Arte, Milano 2009; Giusi Lo Tennero, *L'Esposizione internazionale di Milano del 1906*, in Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di) *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, a cura di Eliana Mauro, Ettore Sessa, Palermo 2009, pp. 179-198; Giuliana Ricci, Paola Cordera (a cura di), "Per l'Esposizione, mi raccomando…!" *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 15 dicembre 2011- 26 febbraio 2012) Comune di Milano, Biblioteca d'Arte, Milano 2012.

[4] A. Melani, *L'Esposizione di Milano. Gli edifici*, in «L'Arte decorativa moderna», a. II, n. 10, p. 296.

stiano Locati, allievo di Camillo Boito, e dunque interessato come il maestro ad una autentica riforma dell'arte, il quale non avrebbe tuttavia saputo realizzarla nel concreto, creando architetture che si configurarono come dei *pastiches* con i loro volumi dal linguaggio pomposo su cui gli elementi decorativi Art Nouveau apparivano maldestramente sovrapposti (vedi il sopra citato Padiglione d'ingresso, ma anche lo stesso Acquario, unico edificio realizzato in pietra e dunque rimasto a testimonianza dell'esposizione). Non diversamente andò per il gruppo di ingegneri che si occupò dei padiglioni dell'area dell'ex Piazza d'armi, Carlo Bianchi, Francesco Magnani, Mario Rondoni, che tradirono la 'verità' delle strutture in ferro e vetro con paludamenti solo vagamente moderni (vedi, in particolare la Galleria del lavoro). L'unico professionista del gruppo tra quelli incaricati capace, seppure in modo acerbo, di interpretare meglio lo spirito del tempo - non a caso, forse, il più giovane - fu l'architetto Orsino Bongi, come appare, ad esempio, nel Padiglione dell'Agraria in cui riuscì a risolvere al meglio il rapporto tra struttura e decorazione, ispirandosi alle coeve produzioni secessioniste. Le 'novità' arrivarono, invece, da architetti incaricati da una committenza esterna, come si osserva nel Padiglione della Città di Sampierdarena (Gino Coppedé), in quello della Società Umanitaria (Luigi Conconi) e in quello della ditta Florio (Ernesto Basile): in tutti e tre i casi, pure con linguaggi e materiali affatto diversi, si registra un uso 'onesto' dei materiali ed un'originalità di linguaggio altrove non riscontrabile.

Tra i numerosi padiglioni tematici, di grandi e piccole dimensioni, presenti nelle due aree uno spazio significativo occuparono anche quelli legati a vario titolo all'alimentazione, dalla produzione alla consumazione. Al primo gruppo appartengono, ad esempio, oltre al già citato padiglione dell'Agraria di Bongi, quello della mostra della Piscicultura di Sebastiano Locati, a fianco dell'Acquario, con relativo ristorante alle spalle, in cui venivano serviti pasti a base di pesce. Il Padiglione dell'Agraria, in verità, fu molto più di un semplice spazio espositivo: occupando l'intera fronte nord della Piazza d'Armi, comprendeva diverse gallerie in cui erano esposti i più moderni mezzi di produzione agricola e mostre temporanee di frutticultura e floricultura[5]. La sua architettura è tra quelle più riuscite, coniugando perfettamente l'onestà dell'uso del materiale, evidente in facciata attraverso l'esposizione delle grandi capriate, con un apparato decorativo sobrio ma deciso, ispirato alla secessione viennese e contrappuntato da rilievi tematici presentanti due figure simboliche, una femminile ed una maschile, rispettivamente "La terra" e "L'aratro" dello scultore Oreste Labò.

Oltre a questi esempi, vanno citati alcuni interessanti padiglioni di iniziativa privata che esposero i metodi di realizzazione dei loro prodotti, e i prodotti stessi, come la

[5] *Guida itinerario per visitare celermente l'esposizione. Aggiuntavi due accuratissime e dettagliate piante cogli Edifici, Gallerie, Padiglioni, ecc.,ecc., elencati in ordine progressivo ed alfabetico*, Milano 1906, p. 12.

milanese "Fattoria dei Fratelli Vittadini". Il progetto, affidato all'architetto Enrico Zanoni (tra gli autori più interessanti del rinnovamento della facies urbana Liberty di Milano, come testimonia, tra le altre, la Casa Donzelli di via Tasso del 1912[6]), declina il tema della fattoria "modello" nella essenziale struttura lignea utilizzata, nobilitata dalla presenza di decorazioni murali coerenti con la produzione principale dell'azienda (il latte vaccino prodotto da capi selezionati e destinato ai neonati, in sostituzione del latte materno) sulla facciata d'ingresso e da un fregio nella parte basamentale della stessa che utilizza il logo dell'azienda come elemento significante della decorazione. Ma molto più ricca (anche se, non sempre di grande qualità) è la presenza di piccoli padiglioni, ristoranti e *buvettes* destinate alla consumazione, creati per la ristorazione e distribuiti in entrambe le aree[7]. Da un'analisi delle guide realizzate per consentire ai visitatori di orientarsi al meglio tra le due aree, ne appare evidente la presenza di un numero molto consistente. Nell'area del Parco, nella pianta "Pharus"[8] si contano sette *buvettes* (Buvette Fockink, Buvette Fiorani, Buvette Monaco, Buvette Spies, Buvette Bailini, Buvette Ritrovo di caccia Perego, nonché una anonima), una birreria (Foresta Nera di Stern), un chiosco per la cioccolata (Cioccolata De Willars) e quattro ristoranti (Ristorante Seidel, Ristorante Stabilini, Ristorante dell'Acquario, Ristorante Panighi); nell'area dell'ex Piazza d'Armi, sempre nella stessa pianta, le *buvettes* sono ancora sette (Buvette Noëll, Buvette Gehler, Buvette Repetto-Landi, Buvette Dooms, Buvette Motta e Vedani, Buvette Panzeri, Buvette Donini Luigi), due chioschi per la cioccolata (Fongaro, Lucerna), cinque ristoranti (Trotha, Valle, Lisansla & Salmonson, Heim, Stabilini), oltre ad un vero e proprio padiglione per una gelateria (Gelateria palermitana Rosario Romeo). Le *buvettes* sono poco più grandi dei chioschi, ma pensate per una consumazione in piedi; i ristoranti sono veri e propri locali con caratteristiche specifiche legate al luogo/padiglione presso il quale si trovano: si ricordino, ad esempio, il ristorante del Cairo, presso l'omonima via del Cairo (caratteristica per la sua ricostruzione di un villaggio egiziano dovuto all'architetto G. Galetti, progettista anche della ricostruzione della Grotta Azzurra, e che ebbe gran fortuna di pubblico, come testimoniano le numerose cartoline pubblicitarie realizzate per l'occasione). Esempi interessanti, seppure molto diversi, sono costituiti da due edifici che rappresentano la tradizione, l'uno, e l'innovazione, l'altro; in un certo senso si può dire abbiano incarnato il carattere stesso dell'esposizione che coincideva con le due 'anime' della produttività milanese e lombarda: «la riflessione sull'esistente e la maturazione dell'arte applicata alla produzione artigianale, da un lato, e lo sviluppo

[6] Vedi: Rossana BOSSAGLIA, Valerio TERRAROLI (a cura di), *Il Liberty a Milano*, Milano2003, p. 129.

[7] *Guida itinerario...,* cit.

[8] *Pianta-Pharus dell'Esposizione internazionale di Milano 1906*, editori Pharusverlag di Berlino e Fratelli Treves di Milano, Milano 1906.

della scienza applicata all'industria, dall'altro"[9]. Si tratta, nel primo caso, di un padiglione destinato ad ospitare la "Gelateria palermitana Rosario Romeo», il cui progetto venne affidato all'architetto palermitano Giuseppe Di Giovanni. L'edificio riproponeva lo schema di facciata e del prospetto sul mare della palermitana chiesa protorinascimentale di Santa Maria della Catena dell'architetto Matteo Carnalivari, con il suo portico a tre arcate ribassate impostate su colonne corinzie serrato ai due lati da pilastri svettanti oltre il coronamento, così come, negli stessi anni andava facendo (pure con esiti molto più maturi) Ernesto Basile: in questo il forte legame con la storia architettonica della città di provenienza di committente ed architetto risultava pienamente evidente, ma in linea con l'idea di una rivisitazione storicista in chiave moderna[10]. Di tutt'altra natura è il secondo esempio, ovvero il cosiddetto "Ristorante Automat" di Ercole Puricelli e Pietro Bellani al Parco (non presente nella pianta "Pharus"); si trattava del primo self-service automatico realizzato in Italia, con distributori automatici e serbatoi di cristallo racchiusi in camere refrigerate e relativi ricevitori di monete, smontabile. Costituì una vera e propria attrazione per i visitatori che lo apprezzarono molto, visto il risparmio e la comodità che assicurava. Il carattere ingegneristico della sua concezione è mediato dall'aspetto "moderno" in linea col gusto Art Nouveau del tempo conferito al blocco distribuzione, elemento principale connotante l'interno.

Tre padiglioni, tra gli altri, si segnalarono come esempi significativi, non tanto (o non solo) per il carattere della loro architettura e, dunque, per le scelte dei loro progettisti, quanto piuttosto per il ruolo che la rispettiva committenza ebbe nell'Italia dei primi decenni del Novecento. Si tratta del Padiglione Florio, progettato da Ernesto Basile per l'omonima famiglia di imprenditori palermitani (per il quale riceve il Diploma d'onore da parte del Comitato), del Padiglione del Liquore Strega, progettato da Orsino Bongi per la famiglia di imprenditori beneventani Alberti, ed infine del Padiglione Fernet Branca, progettato da Attilio Locati e Antonio Cavallazzi per la famiglia milanese Branca. Tre famiglie che hanno costruito la loro fortuna sulla produzione vinicola (i Florio) e su quella della distilleria (Branca e Alberti), in tre diverse aree del paese e che si sono posti in modo illuminato nei confronti

[9] Giuliana Ricci, *Per l'esposizione, mi raccomando…!*, in Ricci, Cordera, *Per l'esposizione, mi raccomando…!*, cit. p. 22.

[10] L'architetto Giuseppe di Giovanni partecipò al concorso per la progettazione della nuova Stazione centrale di Milano e cenni sulla sua formazione e la produzione a Palermo; vedi: Giovanna D'Amia, *L'architettura ferroviaria di Giuseppe Di Giovanni: dai progetti per la stazione centrale di Milano alle case economiche per i ferrovieri a Palermo*, in Ezio Godoli, Antonietta Iolanda Lima (a cura di), *Architettura ferroviaria in Italia. Novecento*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2004, pp. 71-84; *Id.*, *I disegni liberty nel fondo Giuseppe Di Giovanni*, «Il disegno di architettura», 31, dicembre 2005, pp. 50-55; Giusi Lo Tennero, *Il Liberty siciliano fuori dalla Sicilia. L'attività di Ernesto Basile e dei principali protagonisti dell'"Arte Nuova"*, in Carla Quartarone, Ettore Sessa, Eliana Mauro (a cura di), *Arte e architettura liberty in Sicilia*, Palermo 2008, pp. 494-495.

del neonato stato italiano, promuovendo attività collaterali a quella principale che hanno garantito al contempo di associare il nome della famiglia ad attività culturali in senso lato. Tutti e tre i padiglioni sorgevano nell'area del Parco a poca distanza l'uno dall'altro. Il Padiglione Florio venne realizzato da Ernesto Basile al termine di un percorso ormai compiuto della sua ricerca sull'Arte Nuova, quando, attraverso la produzione di residenze per la nobiltà e l'alta borghesia palermitana e siciliana, aveva raggiunto esiti del tutto paragonabili a quelli dei più significativi protagonisti modernisti di tutta Europa, declinati in modo personale, seppure discendenti da una scuola, quella siciliana, che aveva avuto proprio nel padre, Giovan Battista Filippo, il protagonista più illustre, con la progettazione, tra l'altro, del Teatro Massimo di Palermo. L'edificio appare come un blocco compiuto e articolato, dalla pianta a croce, simmetrica ma con bracci disuguali, i cui principali elementi connotanti sono la torretta posta a segnare il braccio d'ingresso, di forma ottagonale, svettante armonicamente dal volume compatto dell'edificio, ed il motivo del pilastro-torre svettante oltre il coronamento, cifra distintiva delle opere dell'architetto. Quanto alla presenza del prevalente uso delle superfici candide (che, nel resto dell'area espositiva dell'esposizione milanese era stato considerato un tratto connotante non sempre positivo), nel caso dell'edificio del maestro palermitano la stessa è del tutto in linea con la sua produzione migliore (vedi il cosiddetto ciclo delle 'case bianche' realizzate a Palermo nei primi anni del '900, tra cui il Villino Ida, casa dell'architetto, costituisce l'esempio più limpido)[11]. D'altra parte, la famiglia Florio, con la sua già cinquantennale storia imprenditoriale, a quell'epoca aveva già legato il suo nome, oltre che alla produzione del vino marsala, conosciuto ed esportato anche all'estero, ad iniziative 'moderniste' di più ampio respiro nell'isola che contribuirono ad inserirla nel grande circuito internazionale; si pensi, tra le altre, alla gara automobilistica conosciuta appunto come "Targa Florio", istituita proprio nel 1906 da Vincenzo Florio e proseguita senza interruzione fino al 1977. Non diversamente può dirsi per la famiglia Alberti di Benevento, produttrice del famoso Liquore Strega. Dall'inizio del XIX secolo, la famiglia appare lungimirante, con la sua politica promozionale dell'azienda, dal momento in cui decide di affidare le campagne pubblicitarie a nomi di spicco del panorama italiano della grafica, come Marcello Dudovic, e, in seguito, Fortunato Depero. 'Illuminismo imprenditoriale' che porterà la famiglia nel 1947, grazie all'iniziativa di Guido Alberti e alla sua amicizia con Goffredo e Maria Bellonci, all'istituzione di uno dei più importanti premi letterari

[11] Su Ernesto Basile, vedi: E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, Novecento, Palermo 2002, con ricca bibliografia; E. Sessa, *Ernesto Basile, 1857-1932. Fra accademismo e moderno, un'architettura della qualità*, Palermo 2010; da ultimo, E. Sessa, *Ernesto Basile, Vittorio Ducrot e Ignazio Florio all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906: l'ultima stagione propositiva del modernismo palermitano*, in Ricci, *Per l'esposizione, mi raccomando…!*, in Ricci, Cordera (a cura di), *Per l'esposizione*, cit., pp. 115-131.

italiani che prenderà proprio il nome di "Premio Strega" (che coronerà vincitori, tra gli altri, i principali nomi della letteratura italiana del secondo dopoguerra**,** tra cui Moravia**,** Morante**,** Pavese**,** Gadda**,** Palazzeschi**,** Tomasi di Lampedusa)**.** A differenza dei Florio, gli Alberti affidano la progettazione del chiosco ad un architetto dell'esposizione, ovvero Orsino Bongi, il quale con semplicità ma, al contempo, con la giusta dose di 'immagine' necessaria alla promozione del prodotto, interpreta il tema alla maniera di un 'grafico', puntando su pochi elementi connotanti (di nuovo il 'pilastro-torre' che qui inquadra il bancone espositivo) che sottolineano l'insegna con il nome del liquore. I fratelli Branca, milanesi, sono i committenti del piccolo padiglione dedicato al loro prodotto di punta, il Fernet, la cui progettazione fu affidata ad Attilio Locati[12] e Antonio Cavallazzi. Anche in questo caso il padiglione, che pure utilizza un linguaggio architettonico con caratteri di più marcata ascendenza europea (nel suo fondere stilemi appartenenti a più anime moderniste, dalla austriaca, alla franco-belga), punta soprattutto sull'immagine pubblicitaria dell'azienda, con il grande globo terrestre attraversato dalla fascia con il nome del prodotto, su cui atterra l'aquila che tiene tra gli artigli la bottiglia, opera del grafico Leopoldo Metlicoviz, cui si devono anche le prime campagne pubblicitarie. L'idea di un'immagine forte, capace di attrarre il visitatore/compratore verrà poi ripresa dai Branca alcuni anni più tardi, quando, in occasione della V Triennale di Milano nel 1933, venne affidata a Cesare Chiodi e Gio Ponti la progettazione di una torre in tubi metallici Dalmine (per i cui calcoli strutturali ci si affidò ad Ercole Ferrari) dell'altezza di metri 108,60. Si trattava della cosiddetta Torre Littoria, e fu utilizzata per le prime trasmissioni dell'EIAR. Il valore di questa torre, ancora oggi svettante a fianco del Palazzo della Triennale di Milano, rappresenta a pieno l'idea di una imprenditorialità al servizio della collettività. E di questa idea proprio i padiglioni alimentari dell'esposizione milanese furono portatori. Con il desiderio non celato dei loro committenti di lasciare un segno nella storia cittadina e italiana del loro tempo, superarono i limiti del carattere promozionale della loro presenza, per promuovere non solo i prodotti, ma un'idea di partecipazione alla costruzione stessa del neonato stato italiano.

[12] Vedi: Giovanna D'Amia, *Architetti lombardi a Buenos Aires: percorsi formativi e prime occasioni professionali*, in Stefania Tuzi, Mario Sabugo (a cura di), *Contributi italiani all'architettura argentina. Progetti e opere tra il XIX e il XX secolo*, Roma 2013, in cui viene emerge, tra l'altro, l'importanza della vetrina internazionale dell'esposizione milanese che consentì ad alcuni progettisti, come Attilio Locati, di affermarsi all'estero, grazie anche all'Esposizione del Centenario del 1910 di Buenos Aires.

FIG. 1. MANIFESTO MURALE PER L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO 1906 DI L. MELITCOVITZ (DA D. LINI, P. REDONDI (A CURA DI), *LA SCIENZA, LA CITTÀ, LA VITA. MILANO 1906, L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL SEMPIONE*, MILANO, SKIRA, 2006, P. 43). (VEDI TAVOLA 1)

Fig. 2. Planimetria dell'esposizione nell'area del Parco (da D. Lini, P. Redondi (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira, 2006, risvolto del retrocopertina).

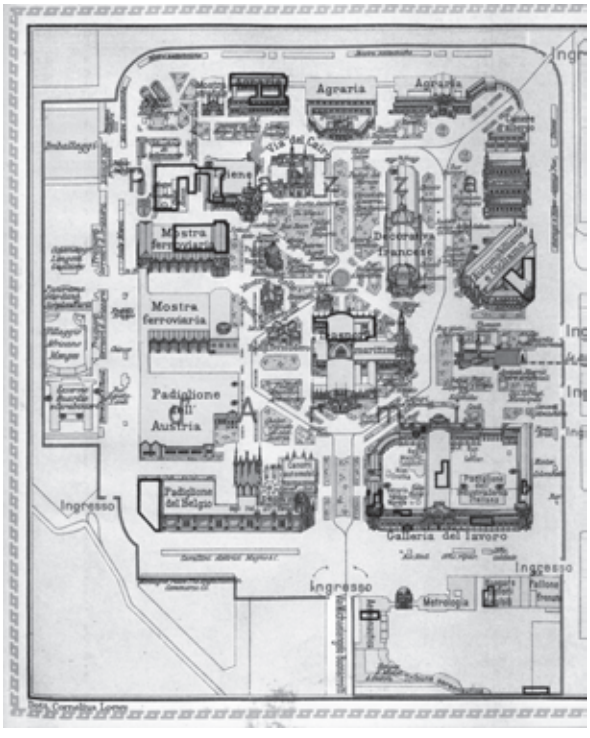


Fig. 3. Planimetria dell'esposizione nell'area di Piazza d'Armi (da D. Lini, P. Redondi (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira, 2006, retrocopertina).

Fig. 4. Ingresso all'area del Parco, arch. S. Locati (da D. Lini, P. Redondi (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira, 2006, p. 87).

FIG. 5. PADIGLIONE DELL'ACQUARIO E DELLA PISCICULTURA, ARCH. GIUSEPPE SEBASTIANO LOCATI (CARTOLINA, COLLEZIONE PRIVATA). (VEDI TAVOLA 1)

Fig. 6. Padiglione dell'Agraria, arch. Orsino Bongi (cartolina, collezione privata).

Fig. 7. Padiglione Sampierdarena, arch. Gino Coppedé (cartolina, collezione privata).

Fig. 8. Padiglione Umanitaria, arch. Luigi Conconi (cartolina, collezione privata).

Fig. 9. Fattoria Vittadini, arch. Enrico Zanoni (cartolina, collezione privata).

Fig. 10. Gelateria palermitana Rosario Romeo, arch. Giuseppe Di Giovanni (cartolina, collezione privata).

Fig. 11. Ristorante Automat (Puricelli), Ercole Puricelli, Pietro Bellani (cartolina, collezione privata).

FIG. 12. CHIOSCO FERNET BRANCA, ARCHH. ATTILIO LOCATI, ANTONIO CAVALLAZZI (CARTOLINA, COLLEZIONE PRIVATA). (VEDI TAVOLA 1)

Fig. 13. Chiosco Liquore Strega, arch. Orsino Bongi (cartolina, collezione privata).

Fig. 14. Padiglione Florio all'Esposizione Internazionale del Sempione, Milano. Ernesto Basile, 1906. Veduta d'insieme. Fotografia dell'opera appena ultimata (Dotazione Basile, Palermo).

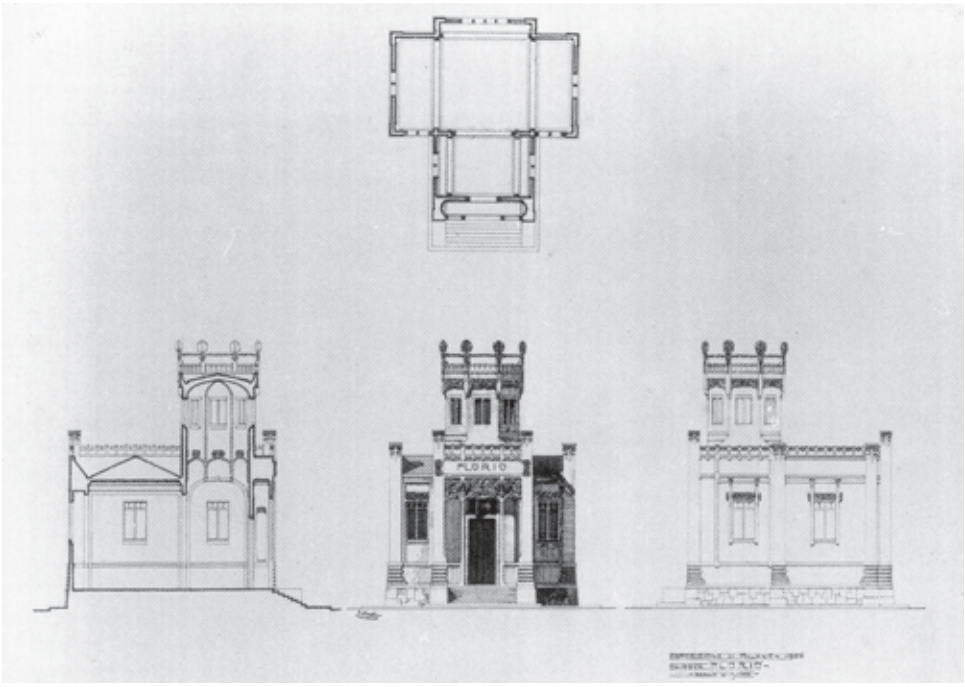


Fig. 15. Padiglione Florio all'Esposizione Internazionale del Sempione, Milano. Ernesto Basile, 1906. Pianta, prospetto principale, sezione longitudinale, sezione trasversale (Dotazione Basile, Palermo).

GLI SPAZI PER LA RISTORAZIONE, IL *LOISIR* BORGHESE E LO SVAGO NELLE ESPOSIZIONI TORINESI (1805-1911)

Cristina Cuneo
Politecnico di Torino

TAVOLA 2

Abstract:
Il contributo intende mettere in luce l'importanza via via crescente di spazi e attrezzature per lo svago nelle varie esposizioni che si susseguono lungo il XIX secolo. Spazi in cui il *loisir* e il cibo acquistano una dimensione sociale e anche culturale che si sviluppa lungo il secolo con specifico e diversificato rilievo. Dalle caffetterie ai ristoranti temporanei per i visitatori, alla diffusione dell'immagine del cibo, ai riflessi di alcuni padiglioni sulle denominazioni di vari generi alimentari si metterà in luce un concetto di spazio in cui la borghesia trova parte della sua identità e vitalità.

Exhibitions in Turin (1805-1911):
dedicated spaces for food, entertainment and bourgeois leisure
The paper intends to highlight the importance of gradually increasing spaces and leisure facilities in various exhibitions throughout the nineteenth century. Spaces where leisure and food acquire a social and also cultural dimension which extends along the century with specific and diversified significance. Through coffee shops to temporary restaurants for visitors, the spreading of the imagery of food, the reflections of some pavilions on the names of various foodstuffs a concept of a space where the middle classes could find part of their identity and vitality would be highlighted.

«Ne' mancavano opportunamente distribuiti tra i padiglioni e le gallerie i punti di ristoro: birrerie, caffè, gelaterie, cioccolaterie, ristoranti e buvettes»
(G. Giustina, 1898)[1]

[1] Giuseppe GIUSTINA, *All'Esposizione Generale d'Arte Sacra e Missioni. Torino 1898 (Parco del Valentino). Guida illustrata da 14 Fototipie, con Pianta planimetrica a colori delle due Mostre*, D. Cena e R. Testa, Torino 1898, in Archivio Storico della Città di Torino (d'ora in avanti ASCT), Collezione Simeom, C 1964, p. 11.

Fanno parte dell'immagine consueta delle Esposizioni i punti di ristoro sparsi lungo i tragitti più frequentati, vicino ai padiglioni più importanti con belle visuali sul paesaggio circostante. E' questo il caso dei vari chioschi che, a Torino, si disseminano attraverso il parco del Valentino, tra vegetazione verdeggiante, architetture effimere ed esotiche, tra macchinari d'avanguardia e ricostruzioni di ambientazioni antiche. La necessità di dare spazio al ristoro, alla soddisfazione del gusto fa parte della frequentazione dell'evento: vini , birre, caramelle e confetti, vermouth, cioccolato e cacao opportunamente pubblicizzati nella tradizione dell'offerta e nella novità della presentazione. Ma anche nei ristoranti collocati in zone prossime al parco e nei luoghi simbolo della città con menù creati appositamente per i visitatori di cui circolano i biglietti di invito e le immagini delle tavole imbandite.
La ristorazione fa parte dell'immagine stessa dell'Esposizione, ne è parte integrante. Le pubblicità animano i cataloghi generali, gli indici degli espositori, i documenti ufficiali. Ne danno conto i volumi conservati presso gli archivi, tra le fonti proprie degli eventi che animano la città tra Ottocento e Novecento[2]. Non documenti specifici, quelli legati all'aspetto cibario, agli spazi e attrezzature per lo svago, ma una sorta di filo rosso che lega i vari avvenimenti in un crescendo di interesse che va dai caffè segnalati nelle Esposizioni di primo Ottocento al "Padiglione di Degustazione" che caratterizza lo spazio all'interno del percoso di visita dell'Esposizone del 1898[3].

Alla ricerca di un modello: dal caffè-chalet al Valentino al Restaurant Du Parc
Il modello dello chalet svizzero in legno sembra essere il più apprezzato dalla civica Amministrazione di Torino quando, negli anni sessanta dell'Ottocento, si trova a dover attrezzare il verde pubblico – in particolare i giardini dei Ripari, il parco Michelotti e il "nuovo giardino" del Valentino – con servizi gradevoli e adeguati al pubblico passeggio. Questa la ragione dei molteplici ostacoli posti a chi desiderava costruire chioschi temporanei per la vendita di liquori, bibite, caffè. Si proponevano infatti strutture leggere come "sale a cielo aperto", secondo modi già prestabiliti e ripresi dai modelli importati dai luoghi di origine, aderenti alle realizzazioni coeve in Europa, per evitare le spese di progetto e ottenere un efficace investimento economico e finanziario. Ma i disegni realizzati senza preciso controllo degli amministratori comunali, nella persona dell'Ingegnere Capo dell'Ufficio d'Arte, cui spettava il compito di approvare ogni opera pubblica, non venivano di fatto agevolati ed erano soggetti a velate ma decise opposizioni. E' il caso della richiesta di co-

[2] A titolo di esempio: ASCT, Collezione Simeom, B 535; B 696; B 673; B 677; B 679; B 740; B 741; B 742; B 743; B 797; C 1914; C 1947; C 1948; C 10650; C 10671; C 10672; C 10743-10756.

[3] *Catalogo Generale dell'Esposizione Nazionale. Torino 1898*, Editori Roux Frassati & Co. Torino, ASCT, Collezione Simeom, B 740.

struzione di un Padiglione in legno che il sig. Giuseppe Mussino si propone di erigere sul giardino pubblico del Valentino ad uso di Birraria[4]. Il commerciante allegava alla lettera inviata al sindaco della città il disegno con la rappresentazione, in scala uno a cento, della pianta e dell'alzato del chiosco, che non sarà mai realizzato. Analizzando il carteggio conservato presso l'Archivio Storico della Città[5], si assiste infatti a una prima presa di posizione della Giunta, che richiede al Mussino la modifica della birreria «a foggia di quegli chalet che eransi nella Svizzera»[6] in quanto modello più adeguato al decoro e alle necessità del luogo, mentre, in cambio della concessione a costruire, viene richiesta la realizzazione dell'alloggio destinato al custode dell'intero giardino, con le conseguenti difficoltà di adattamento del primo progetto e viene imposto lo spostamento dell'area destinata al chiosco in un luogo disagevole, più nascosto e di minor richiamo pubblico. Le modalità di concessione sarebbero, comunque, rimaste quelle previste per la costruzione del Caffè al giardino dei Ripari su progetto di Barnaba Panizza[7], per cui il Municipio preferì delegare all'intestatario della concessione la costruzione dell'edificio, controllandone poi le singole fasi e garantendo l'acquisto entro breve termine (circa dieci anni).
Solo nella primavera del 1865 riprese in forma decisa il dibattito in sede consiliare sulla destinazione di un caffè al Valentino, in seguito alla richiesta di concessione dell'uso di un'area del giardino pubblico, fatta alla città da Giacomo Marta esercente del Caffè della Rocca, in casa Novi, nel borgo Nuovo. Per il chiosco, a carattere temporaneo, che consentisse, durante la bella stagione, la vendita di «bibite, rinfreschi e ghiacciate», il signor Marta «avendo visitato il nuovo Giardino del Valentino» aveva prescelto della zona lungo la sponda fluviale «l'allea antica con la sala della musica dove potrà il Pubblico godere di amiche ombre in un casino a forma di Chalet svizzero ad uso di Caffè»[8]. Alla domanda furono allegati sia la planimetria dell'insieme con la zona occupata dallo chalet, sia il progetto, cui l'Ufficio d'Arte Municipale proporrà alcune modifiche. La concessione prevedeva: una superficie di terreno stabilita «tanto pel casotto e suoi accessori, quanto per la sala scoperta limitata alla piantazione degli Olmi [...] sottoscritto Pecco Ingegenere Capo dell'Ufficio d'Arte» inoltre i tavolini previsti per l'esterno «dovranno occupare soltanto la parte della sala scoperta detta degli Olmi tutta verso il Castello del Valentino

[4] ASCT, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 5, fasc. 5.

[5] Cristina Cuneo, *L'architettura per il tempo libero*, in Vera Comoli, Rosanna Roccia (a cura di), *Torino città di* loisir. *Viali, parchi e giardini tra Otto e Novecento*, Archivio Storico della Città, Torino 1996, pp. 309-322.

[6] ASCT, *Affari Lavori Pubblici*, cart. 5, fasc. 5.

[7] Barnaba Panizza, *Facciata dell'edificio ad uso di caffè che l'Architetto barnaba panizza si propone di erigere sul Giardino Pubblico nel circolo che esiste di rimpetto al Teatro Anatomico*, Torino 17 marzo 1843, ASCT, *Progetti edilizi*, 1843/21, 2 tavv.

[8] ASCT, *Atti notarili*, 1865, vol. 56, c. 178.

e limitata dal viale che bipartisce la sala stessa dovendo all'uopo l'esercente separare con opportuna ed elegante ringhiera a sue proprie spese la superficie come sopra indicata». Fu prescritto, ancora una volta, il tipo architettonico a cui uniformarsi: «la forma del Chalet sarà alla svizzera secondo il disegno presentato colla data del sette maggio ultimo scorso sottoscritto dall'Ingegnere Cav. Carlo Corsi» e la costruzione dovrà risultare «con tutta l'eleganza e finitezza di cui è perfettibile il predetto disegno». Il riferimento è al progetto in pianta, prospetto e sezione trasversale, relativi alla prima soluzione per il *caffè-chalet* al Valentino, che verrà in seguito solo minimamente modificato nel terrazzo del primo piano e nella ringhiera in ghisa (il *ferraccio*)[9]. Le regole fissavano inoltre la presenza di un sotterraneo per il deposito di «birra, acque, gassose e simili»[10] ma decisa fu la proibizione di vendita al minuto di vini e liquori «affinchè il detto sabilimento non sembri essere una cantina, ma conservi il vero carattere di caffè»[11]; esclusi dal divieto i vini più rinomati e quelli stranieri. Il chiosco doveva essere costruito in «larice rosso dello spessore non minore di otto centimentri e tutta la travatura costituente l'armatura del medesimo sarà pure della più scelta qualità: la copertura del tetto sarà o in tavole di larice come è figurato nel disegno Corsi o fatta con tegole piane di marsilia od anche con altro genere di copertura [...] Quanto alle murature dovranno eseguirsi tutte le prescrizioni contenute nel capitolato della Città per la manutenzione ordinaria de' di lei fabbricati [...] Il chalet dovrà essere construtto nel termine di due mesi»[12]. Il termine di costruzione venne di fatto rispettato e l'apertura ufficiale del nuovo caffè fu prevista per il 1° ottobre; per vivacizzare l'inaugurazione venne stabilito lo spostamento della "musica"[13], per quella domenica e le successive, dalla piazza d'Armi, dove per i torinesi era consuetudine trascorrere il pomeriggio festivo, al giardino del Valentino[14].

Il consistente impegno finanziario impose al signor Giacomo Marta l'anticipata cessione dell'esercizio al Valentino, che passò, nel giro di circa quindici anni, ad altri commercianti i quali tentarono la fortuna sfruttando la prospettiva di aumento di pubblico in occasione delle grandi Esposizioni nazionali.

[9] ASCT, *Affari Economato*, cart. 30, fasc. 26.

[10] ASCT, *Atti notarili*, 1865, vol. 56, c. 180.

[11] Ivi, c. 181.

[12] Ivi, cc. 179-180.

[13] ASCT, *Affari lavori pubblici*, cart. 18, fasc. 9.

[14] *Musica al giardino del Valentino*, 30 settembre 1865, *Ibidem*. Sono numerosi i padiglioni eretti per balli pubblici nelle piazze cittadine realizzati con un tendone colorato sorretto da montanti disposti a cerchio e al centro il podio per l'orchestra (ASCT, Collezione Simeom, D 2085/4). Inoltre si può vedere il disegno in pianta e sezione di uno dei padiglioni per balli pubblici eretto in occasione della nascita del principe di Piemonte Umberto I (ASCT, *Tipi e disegni*, 5.1.20).

Nell'ottobre 1884 la Giunta municipale concesse all'architetto ginevrino Henry Bourrit, autore del padiglione con la *Latteria Svizzera* per l'Esposizione di quell'anno, di ampliare lo stabile rendendolo permanente nel luogo a Sud del Castello, lungo il fiume Po. L'ingrandimento del fienile annesso allo chalet fu accordato «purché dopo non vengano ulteriori richieste di maggior area per dare sfogo all'aumento di bestiame ed altre simili domande inammissibili col carattere del Parco dedicato al pubblico passeggio»[15]. Per l'esposizione del 1884 fu realizzato nel Giardino del Valentino oltre al padiglione svizzero con la Latteria, anche lo chalet russo che in seguito fu trasformato da Pietro Fenoglio, esponente del Liberty torinese, nel celebre Restaurant du Parc[16]. Al termine della manifestazione la Giunta Comunale decise di conservare alcuni edifici progettati, dando vita a una serie di episodi sporadici, con un progressivo appesantimento delle trasformazioni successive che si allontanano dal progetto approvato per il Parco[17]. Nello chalet in legno realizzato in "stile russo" durante l'Esposizione Generale Italiana del 1884 era ospitato il Ristorante d'Europa; successivamente per tre anni a partire dal 1° aprile 1885, venne dato in concessione a uso di ristorante e caffè per duecento lire annue[18]. Dopo l'incendio che lo distrusse nel 1908 la Città diede l'incarico di ricostruzione ai fratelli Ascheri e a Francesco Molinari che commissionarono un costoso progetto a Pietro Fenoglio[19]. Come è stato affermato in questi anni sotto la direzione del sindaco Secondo Frola l'Amministrazione comunale si misurò con «il linguaggio Liberty e scendendo sul terreno della promozione e realizzazione di opere pubbliche che intervengono a qualificare aree di nuova espansione»[20]. E a riqualificare quelle ormai

[15] ASCT, *Affari Economato*, cart. 104, fasc. 7. Nella cartella è contenuto uno dei due disegni prodotti da Bourrit: la planimetria in scala 1:1000 citata nella richiesta di ampliamento con la specifica perimentrazione dell'area chiesta in concessione. Il *Project d'Annexe au Fenil de la Vacheriè Suisse au Valentin* fu invece presentato il 5 marzo 1887 (ASCT, *Affari Lavori pubblici*, cart. 162, fasc. 4).

[16] Paolo Cornaglia, *Franczia èttterem: the french Restaurant by Karman & Ullmann as a viennese Gartengebäude in the Hungarian Millennium Exhibition of 1896*, Atti del convegno *Ephemeral Architecture in Central-eastern Europe in the 19th and 20th centuries*, Budapest 28-29 novembre 2013, a cura di Miklós Székely, in corso di stampa.

[17] Vera Comoli Mandracci, *Una "piccola città in un sito molto acquoso"*, in Francecso Barrera, Vera Comoli, Giampiero Vigliano, *Il Valentino un parco per la città*, Catalogo della mostra, Celid, Torino 1994, pp. 9-11.

[18] Sullo chalet russo si vedano i documenti conservati in: ASCT, *Affari Lavori pubblici*, cart. 147, fasc. 19; ASCT, *Affari Economato*, cart. 104, fasc. 7.

[19] Pietro Fenoglio, *Progetto di Ricostruzione del Ristorante del Parco al Valentino – Torino – Facciate Scala 1:100 Facciata verso il Viale dei Sospiri, Fianco*, 3 marzo 1908, ASCT, *Progetti Edilizi*, 1908/92.

[20] Vilma Fasoli, *Dalla città uniformata all'estetica della variazione. Le esperienze del Liberty a Torino*, in Vera Comoli, Rosanna Roccia (a cura di), *La stagione del Liberty nell'Archivio Storico della Città di Torino. Piani urbanistici e progetti di architettura*, Catalogo della mostra, Archivio Storico della Città, Torino 1994, p. 13.

consolidate: nella relazione allegata al progetto si afferma infatti «come si sia unicamente variato il progetto cambiandone la architettura e [...] il nuovo padiglione in luogo di avere struttura in legno sarà solida ossatura in cemento armato che lo renderà di carattere perfettamente stabile e senza dubbio di aspetto maggiormente decorativo del precedente»[21]. La realtà dei fatti è ancora diversa: se si analizza infatti il progetto di Fenoglio e lo si confronta con la vasta produzione di foto d'epoca[22] si possono riscontrare differenze nella realizzazione dei padiglioni angolari senza lesene d'angolo e finto bugnato ma con una successione di tre archi che aumentavano la larghezza totale dell'edificio stabilita nella concessione; la planimetria dello chalet russo non avrebbe dovuto infatti essere modificata.
E' il caso anche dell'ampliamento della Birreria in un altro parco cittadino, il Michelotti; in quegli stessi anni si prevede il completamento e l'ingrandimento della struttura per lo svago e il tempo libero: il progetto, opera dell'ingegnere Genesio Vivarelli e del professore Gottardo Gussoni[23] più che un completamento è una vera e propria trasformazione. Al chioschetto in legno esistente – realizzato nel 1900 da Giuseppe Bosso[24] – si aggiunge una struttura in muratura con un vasto salone rettangolare, alle cui estremità sono posti due scaloni ottagonali che all'esterno prendono forma di torri elevate.

Il Padiglione di Degustazione del 1898

Sono nove le Esposizioni torinesi lungo il XIX secolo finalizzate a far conoscere i prodotti della nascente industria; la prima è l'Esposizione di Belle Arti e Industria che si svolge nel 1805 a Palazzo Madama cui fanno seguito varie manifestazioni che si spostano al Parco del Valentino (1829, 1832, 1838, 1844, 1850, 1858, 1884 e 1898) in cui si attua un crescendo di interesse per i prodotti alimentari cui viene via via dedicato ampio spazio.
Il Padiglione di Degustazione del 1898 è caratterizzato da uno spazio poligonale con cerchi concentrici suddivisi in gruppi eterogenei nell'aspetto e nell'offerta: si va dalle cantine sociali che espongono vini locali (Asti, Alessandria, San Damiano, Bra ...) e italiani (i toscani vanno per la maggiore[25]), agli stand con liquori e acquaviti a

[21] Relazione allegata al progetto di Pietro Fenoglio, ASCT, *Progetti Edilizi*, 1908/92.

[22] Carlo MORIONDO, *Torino tempi d'oro*, Daniela Piazza, Torino 1982.

[23] ASCT, *Progetti edilizi*, 1910/140.

[24] ASCT, *Scritture private*, 1900, vol. 116, cc. 153 r.-154 v.

[25] «Antica Casa Vinicola Toscana. Provveditore della Real Casa Adolfo Laborel Melini. Casa principale Firenze via Calzaioli 17. Grandi cantine a Pontassieve. Vini esposti: Chianti Vecchio [...] Filiali in Italia: Roma, Genova, Milano; Filiali all'estero: Londra, New York, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Cairo, Joannesburg. I vini si degustano nel padiglione di degustazione. Premiazioni: Grand Prix: Melbourne 1881, Chicago 1894, Bruxelles 1897; Grandi Coppe d'onore: Milano 1894», in ASCT, Collezione Simeom, B 740.

quelli con birre e gazzose. Il Vermouth ha un posto privilegiato presso molti espositori, ma la "specialità assoluta" risulta essere il cioccolato «in tavolette, fino, garantito puro, igienico ed economico»[26], di Moriondo e Gariglio e l'insuperabile Talmone[27]. Il posto d'onore nella Galleria dei Prodotti alimentari è occupato dalla scultura, opera dell'artista torinese Cesare Reduzzi[28], della ditta Moriondo e Gariglio, che ottiene una medaglia di bronzo. Così registra il catalogo generale dell'Esposizione «Su un colossale basamento di grandi tavole di cioccolato di cui ciascuna pesa oltre il quintale, un gruppo di otto putti porta un bell'obelisco di cristallo ripieno delle innumerevoli qualità di cioccolato fantasia che alla ditta hanno dato fama nel mondo e quotidianamente tengono alto sui mercati e nelle mostre internazionali il nome dell'industria italiana [...] Ma i particolari sono di fattura squisita e rivelano il buon gusto e la signorilità di chi li ha ordinati. Specialmente il gruppo degli otto putti che sostengono l'obelisco superiore è senz'altro opera magistrale nel suo genere, ammirata da quanti han senso d'arte. Il che non stupisce chi sa che è opera del nostro torinese Reduzzi»[29]. Grande è il richiamo del pubblico che «attratto dal buon profumo, dal nome della ditta e dalla grandiosità della mostra si affolla intorno ammirando»[30].
Il primo riconoscimento a produttori di cioccolato torinese data 1832 in occasione della vincita della medaglia di rame da parte di Giovanni Martino Bianchini per il «modello di una macchina che è in piena attività la quale eseguisce tutte le operazioni per la fabbricazione del cioccolato, avendo ravvistato che questa macchina accoppia un notevole risparmio di materia prima, di tempo e di fatica ed una certo maggiore pulizia e perfezione di esecuzione nella confezione del cioccolato»[31]. La serie di operazioni che necessitano per la fabbricazione del cioccolato sono messe in mostra: la tostatura del cacao, la macinazione, la «mescolanza con lo zucchero e coi profumi», la raffinazione, la compressione, la modellazione e la refrigerazione. Infine l'incartamento tanto che nella ditta del Cavaliere Ettore Moriondo «in un solo salone lungo 76 metri e largo 12, sono raccolte oltre 200 operaie addette al solo lavoro d'incartamento della merce, e che la produzione giornaliera media della fabbrica oscilla (a fine Ottocento) tra i 2500 e i 3000 chilogrammi di cioccolato»[32].

[26] Ivi, n. 4319.

[27] Ivi, n. 4279; si veda Mauro Silvio AINARDI, Paolo BRUNATI, *Le fabbriche di cioccolata. Nascita e sviluppo di un'industria lungo i canali di Torino*, Allemandi, Torino 2008.

[28] Cesare Reduzzi (Torino 1857-1911) professore all'Accademia Albertina.

[29] *La mostra Moriondo e Gariglio e l'industria del cioccolato*, in *L'Esposizione Nazionale del 1898*, ASCT, Collezione Simeom, B 743.

[30] *Ibidem.*

[31] *Giudicio della Regia Camera d'Agricoltura e di Commercio di Torino sui prodotti dell'Industria de' Regi Stati ammessi alla pubblica Triennale Esposizione dell'anno 1832 nelle sale del Reale Castello del Valentino*, ASCT, Collezione Simeom, B 449.

[32] *La mostra Moriondo e Gariglio ...cit.*

L'Esposizione Internazionale del 1911

Inaugurata alla presenza dei sovrani d'Italia il 29 aprile 1911, al canto dell'inno di Mameli da parte di seimila scolari nel nuovo *Stadium* della città, l'Esposizione Internazionale delle industrie e del lavoro di Torino è una costola delle celebrazioni che si svolgono a Roma e Firenze per festeggiare il cinquantenario dell'Unità d'Italia. Sono manifestazioni che devono testimoniare il "giubileo della Patria", l'affermazione di quella tanto agognata "terza Italia" del progresso economico, del successo politico in patria e all'estero, di potenza della scienza e della tecnica applicate all'industria, la patria in cui istituzioni e società civile raggiungono un più alto livello di sviluppo rispetto al passato[33].

La scelta delle tre città nelle quali articolare l'evento unitario fu lunga e non certo priva di contraddizioni. Se a Roma viene assegnata la certo più prestigiosa affermazione dell'arte, il comitato promotore torinese, formato da quattro ex sindaci e dall'onorevole Tommaso Villa, Presidente del Comitato esecutivo (carica già rivestita in occasione della Esposizione torinese del 1898), punta al radicamento dell'immagine di Torino capitale dell'industria e del progresso.

Firenze arriva per ultima, su iniziativa di Ugo Ojetti, con un ruolo marginale rispetto alle altre città, con l'Esposizione Internazionale di Floricoltura e una nazionale, di grande successo, dedicata al ritratto italiano[34].

«A commemorare la ricorrenza cinquantenaria della fatidica proclamazione, che ad un tempo pose le fondamenta della patria e raccolse sotto l'egida vivificatrice della libertà le energie e le iniziative latenti di tutto il nostro paese, non poteva scegliersi manifestazione più degna ed efficace di quella di una grande Esposizione industriale, la quale non solo sarà sintesi del progresso compiuto dalla tenacia e dalla genialità degli italiani unificati e raccolti alle nuove lotte industriali e commerciali, ma pure memorabile e grandiosa manifestazione della potenza fecondatrice delle libere istituzioni» con queste parole si esprime il giovane ingegnere Elio Soleri in un articolo pubblicato sul "Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro"[35] fonte imprescindibile per la conoscenza dell'evento.

In queste parole viene chiarito il ruolo che la manifestazione torinese deve assumere: una Esposizione in cui siano evidenziate le espressioni delle varie attività

[33] Umberto Levra, Rosanna Roccia, *Introduzione*, in *Le Esposizioni Torinesi 1805-1911*, Archivio Storico della Città, Torino 2003.

[34] Bruno Tobia, *Il giubileo della patria. Roma e Torino nel 1911*, in Umberto Levra, Rosanna Roccia (a cura di), *Le Esposizioni Torinesi 1805-1911*, pp. 145-174.

[35] Elio Soleri, *L'importanza industriale dell'Esposizione di Torino*, in «Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro», marzo 1910, citato in Giovanni Maria Lupo, Paola Paschetto, *L'"Esposizione internazionale delle Industrie e del lavoro" del 1911 a Torino nella pubblicistica coeva*, in Gianna Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, De Luca, Roma 1980, p. 334.

economiche e i loro possibili sviluppi. Occorre fare il punto sul progresso raggiunto. Questa consacrazione si attua su una superficie vasta: un milione duecentomila metri quadrati, costruiti per un quarto, sulle due sponde fluviali de Po dal ponte Umberto I di recente costruzione (1903-1907) alla zona a valle di corso Moncalieri, il Pilonetto. E' la prima vera esposizione internazionale, è la prima volta che il fiume diventa protagonista indiscusso con i vari ponti, le passerelle con un *tapis roulant*, la ferrovia aerea con vagoni a quattro posti e i vaporini – *Torino* e *Roma* – che legano, in un percorso sinuoso con vari approdi, le due sponde opposte rese agibili da imponenti lavori di consolidamento degli argini[36]. E' la prima volta che l'Esposizione invade la sponda destra del Po che dal ponte delle Vittorie, al centro della planimetria d'insieme, si staglia al di là della monumentale fontana con tripudio di statue e colonne. La sponda che rende evidente il legame, imprescindibile per il parco del Valentino, tra verde e architettura, tra natura e artificio.
E' l'idea forte dell'Esposizione quella di utilizzare, in particolare per i padiglioni e le architetture a carico del comitato promotore, il linguaggio legato all'architettura Sei e Settecentesca, che definisca un codice formale intriso di specificità regionale e locale. La guida francese dell'Esposizione mette in risalto questo aspetto: «*C'est le triomphe du baroque de bon quot […] c'est la richesse de style et de décorations du XVIII siècle qui à fait a Turin ses premières apparitions, vers le 1650, avec les oeuvres de Castellamonte et de Lanfranchi, pour atteindre, entre 1680 et 1720, son plein développement avec Guarini et surtout avec Juvarra. Les architectes de l'-Exposition – nommons-le tout de suite pour leur faire honneur – les ingénieurs Fenoglio, Molli et Salvatori, on fait L'Exposition tout entière dans le style du pays. Cette géniale idée a deux advantages: celui de donner à l'Exposition internationale un caractère indiscutable de sérieux artistique et celui de révéler l'existance d'une architecture piémontaise, pleine d'ideal et d'originalité*»[37]. Un'architettura piemontese che evochi i trionfi di Guarini e Juvarra, in contrasto e a superamento della scelta di D'Andrade per il padiglione piemontese dell'esposizione di Roma.
Torino appare esaltata in questo scenario «bianca fra il verde tenero delle giovani foglie, sfolgorante sotto un sole magnifico, sotto un cielo limpido contro il profilo nitido delle Alpi lontane e nella cornice delle prossime colline, sui margini della meravigliosa conca padana, la nuova città fantastica tutta irta di cupole, minareti, di antenne, tutta festante negli orifiammi che ondeggiavano al vento primaverile». Per la città sono gli anni della grande espansione urbanistica dettata dall'avvio dell'industrializzazione, impegnata nella riconversione produttiva e segnata da un forte

[36] Annalisa DAMERI, *Le esposizioni al Valentino: il parco e le sponde*, in Paolo Cornaglia, Giovanni Maria Lupo, Sandra Poletto (a cura di), *Paesaggi fluviali e verde urbano. Torino e l'Europa tra Ottocento e Novecento*, Celid, Torino 2008, pp. 95-101.

[37] Cito da Augusto SISTRI, *L'Esposizione Internazionale del 1911*, in Valerio Castronovo (a cura di), *Storia Illustrata di Torino*, VI "Torino nell'età giolittiana", pp. 1621-1640, qui p. 1635.

incremento demografico[38]. Nel 1906 era stato approvato il Piano Regolatore Generale Comunale, reso esecutivo con decreto governativo del 1908, che per la prima volta non riguardava solo l'unione dei piani settoriali di sviluppo della parte piana ma prendeva in considerazione anche parte del settore collinare, considerato fino a quel momento extra-urbano. Saranno l'approvazione della nuova Cinta Daziara del 1912 e il Piano Collinare del 1913 le tappe successive con l'effettiva integrazione tra città e collina. In questo senso le scelte legate all'articolazione dell'Esposizione del 1911, estesa in destra Po, non sono altro che le anticipazioni e le prefigurazioni di un processo che stava diventando ineluttabile per Torino.
Ma non è l'immagine della città industriale ad essere diffusa. E' invece quella di una città fantastica, ma rassicurante, che si riflette nelle acque calme del fiume nelle forme e nei volumi restituiti dalle fotografie di Dal Rio, Alifredi, Berra[39], nelle fotoincisioni e nel vasto materiale iconografico che accompagna l'evento. E' l'immagine di una città che oscilla fra queste due differenti tensioni.
E' un'architettura di "stracci e di gesso"[40] quella che viene costruita per l'occasione con grandi contenitori coperti da capriate metalliche o cupole dalle altezze vertiginose che vengono "rivestite" con la tela, il gesso, la cartapesta degli elementi architettonici e dei motivi formali che vogliono evocare stili differenti ma sempre legati alla tradizione del luogo: «lo stile architettonico della recente Esposizione è tornato ad ispirarsi alla tradizione con grande soddisfazione delle imprese che si trovano favorite dalla grande semplicità di armature»[41], scelta che non è esente da critiche: «In generale si è fatto uno straordinario abuso di cupole, di colonne, di fronzoli di ogni specie e di statue bruttine ed in coscienza non si può affermare che l'architettura di oggi segni un progresso in confronto a quella delle precedenti esposizioni» così le pagine della rivista «Memorie di architettura pratica» che prosegue «si è accennato alle cupole, alcune delle quali vennero slanciate ad altezze esagerate, senza motivo quando si pensa che la pluralità degli edifizi non sono utilizzati che al piano terreno per mostra di oggetti di ben limitate dimensioni: devesi inoltre aggiungere che troppo spesso si tratta di cupole artificiose aventi scopo decorativo viste da fuori, ma chiuse alla base, internamente con soffitti piani»[42].

[38] Vera Comoli MANDRACCI, *Torino*, collana "Le città nella storia d'Italia", Laterza, Roma-Bari 1984, 2007.

[39] *L'Esposizione di Torino 1911. Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*, Torino, Stabilimento Guido Momo, 1910-1911, in ASCT, Collezione Simeom, B 797; si veda anche Silvia Dacomo, *Il linguaggio*, in *Le Esposizioni Torinesi 1805-1911* cit., pp. 217-251.

[40] Riprendo da Augusto Sistri la citazione di Mario Ceradini, Augusto SISTRI, *Immagini della modernità e cultura architettonica*, in Umberto Levra (a cura di), *Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Einaudi, Torino 2001, VII, pp. 849-865.

[41] Augusto SISTRI, *L'Esposizione Internazionale* ...cit., p. 1630.

[42] Ivi, p. 1632.

La suddivisone dei padiglioni e delle varie attività vede situate sulla sponda sinistra del Po, nel Parco del Valentino enti e istituzioni italiane, il palazzo del Comune, quello della Provincia, il palazzo della Moda, quello del Giornale, costruito in cemento armato dalla ditta Porcheddu, quello delle Industrie Artistiche, le gallerie dell'elettricità e del lavoro che fisicamente e con frenesia rappresentano i progressi tecnici raggiunti. Tutto illuminato e in movimento: oltre alle automobili che circolano nel circuito espositivo, gli aeroplani, i dirigibili e i battelli fluviali.
E ancora su questa sponda alcune tra le nazioni straniere: la Russia, l'Inghilterra che lega il proprio edificio alla fontana dei Dodici Mesi, ideata da Carlo Ceppi, unico elemento rimasto della precedente esposizione del 1898, che funge da imponente accesso scenografico al padiglione animato da una finta "battuta di caccia", e ancora la Svizzera, gli Stati Uniti, l'Ungheria che nell'architettura richiama le forme dei monumenti ai caduti realizzati nella Germania di Bismarck[43].
Anche le attività ricreative sono concentrate negli spazi del parco: affidatane la regia all'impresario francese Ernest Pourtauborde, già attivo a Parigi nel 1900, si ottengono luoghi dedicati al ristoro e allo svago, ultimo aspetto di quel *loisir* borghese che aveva animato la sponda fluviale nell'Ottocento[44]: divertimenti meccanici (roue joieuse, la Maison misterieuse, il Toboga…), bar, giostre, altalene, serragli sono i passatempi scelti che diventano vera e propria messa in scena di popoli lontani «una mostra etnografica colta nel vivo dell'azione», animata sulla sponda opposta. Qui si evocano usi, costumi, manifestazioni artistiche, prodotti e arte dei popoli orientali: l'Egitto, l'Algeria, il Madagascar, la Turchia (il cui padiglione fu chiuso anticipatamente), il Congo, il Senegal, il Niger, la colonia Eritrea, il Siam, il Giappone, la Cina e l'Indocina. Anche due mostre etinche: il villaggio somalo e il villaggio eritreo danno conto di un'interpretazione matura più legata a descrizioni e dati certi rispetto alla morbosa curiosità delle esposizioni precedenti (emblematico il caso degli Assabesi) cercando di evidenziare un'attenzione scientifica all'"altro" e al "diverso"[45], anche in applicazioni alle leggi di una nuova disciplina: la merceologia.
Sempre in destra Po il padiglione dell'Argentina, a valle del Monte dei Cappuccini, insieme ad altri edifici che rappresentano nazioni dell'America Latina, sottolinea con le linee sinuose e ricche di decorazioni il legame col codice linguistico del Settecento spagnolo[46].

[43] Vilma Fasoli, *Il dibattito architettonico*, in Giuseppe Bracco, Vera Comoli (a cura di), *Torino da capitale politica a capitale dell'industria. Il disegno della città (1850-1940)*, Archivio Storico della Città, Torino 2004, pp. 63-82.

[44] Comoli, Roccia (a cura di), *Torino città di* loisir. ...cit.

[45] Guido Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2013. Ringrazio Carla Bartolozzi per la segnalazione.

[46] Fasoli, *Il dibattito architettonico*, cit., p. 69.

Legate ad architetture locali e regionali le grandi rappresentazioni della Germania e della Francia che disegnano la riva fluviale, il padiglione della città di Parigi che riprende forme di monumenti del XVIII secolo e i padiglioni di prodotti internazionali dalla Compagnia Liebig, al Cognac J. & F. Martell, la Maison Paquin, e la Moët & Chandon di Epernay che presenta una «ricostruzione di una parte dell'antica Abazia di Hautvillers, culla del vino di Champagne oggi di proprietà della Casa fondata nel 1743»[47].

[47] In *L'Esposizione di Torino 1911. Giornale Ufficiale Illustrato,* cit.

FIG. 1. PROGETTO NON REALIZZATO CON PIANTA E PROSPETTO DEL PADIGLIONE IN LEGNO IN FOGGIA DI *CHALET* SVIZZERO NEL PARCO DEL VALENTINO AD USO DI BIRRARIA PER IL SIGNOR GIUSEPPE MUSSINO, 1861-1862 (ASCT, *AFFARI LAVORI PUBBLICI*, CART. 5, FASC. 5). (VEDI TAVOLA 2)

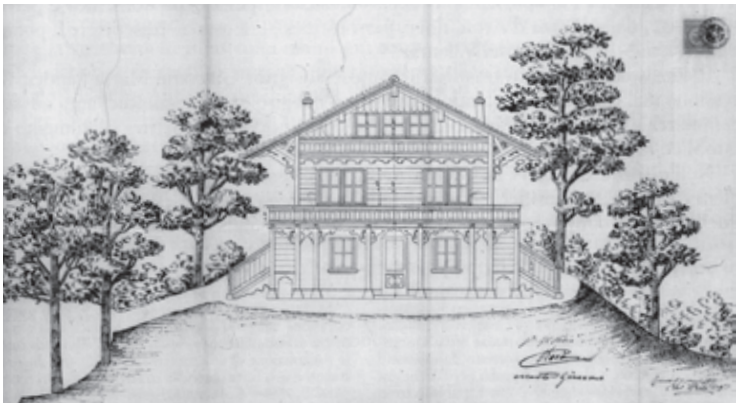


Fig. 2. Carlo Corsi, *Casino destinato per servizio di caffè a foggia di Chalet*, 1865 (ASCT, *Atti notarili*, 1865, vol. 56, p. 185).

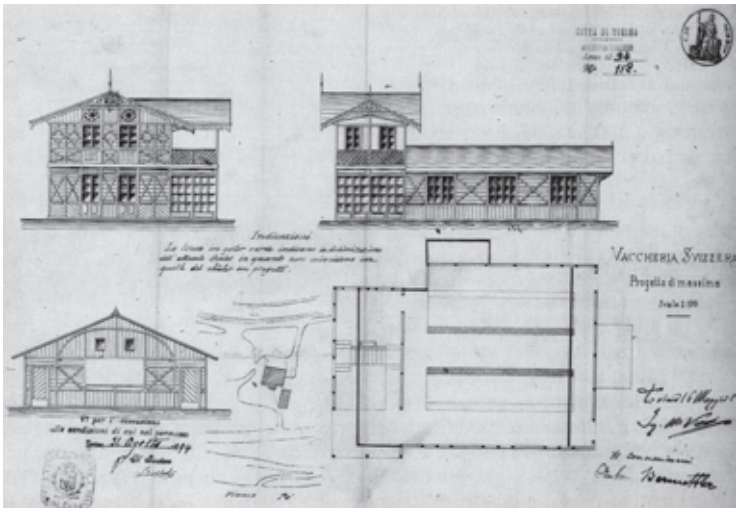


Fig. 3. Marco Vicarj, Ampliamento e modifica del fienile, con l'innalzamento di un piano, alla Latteria Svizzera realizzata al Valentino in occasione dell'Esposizione del 1884 (ASCT, *Progetti edilizi*, 1894/112).

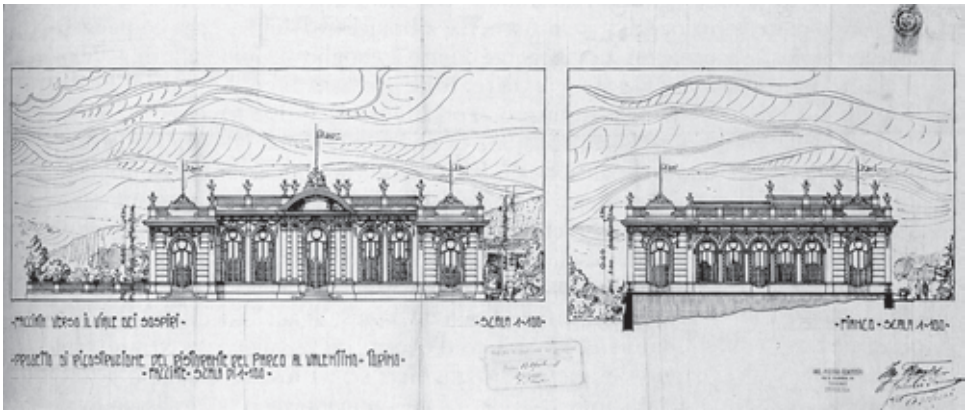


Fig. 4. Pietro Fenoglio, Progetto di Ricostruzione del Ristorante del Parco al Valentino, Torino, Facciata e Fianco, 3 marzo 1908 (ASCT, *Progetti edilizi*, 1908/92).

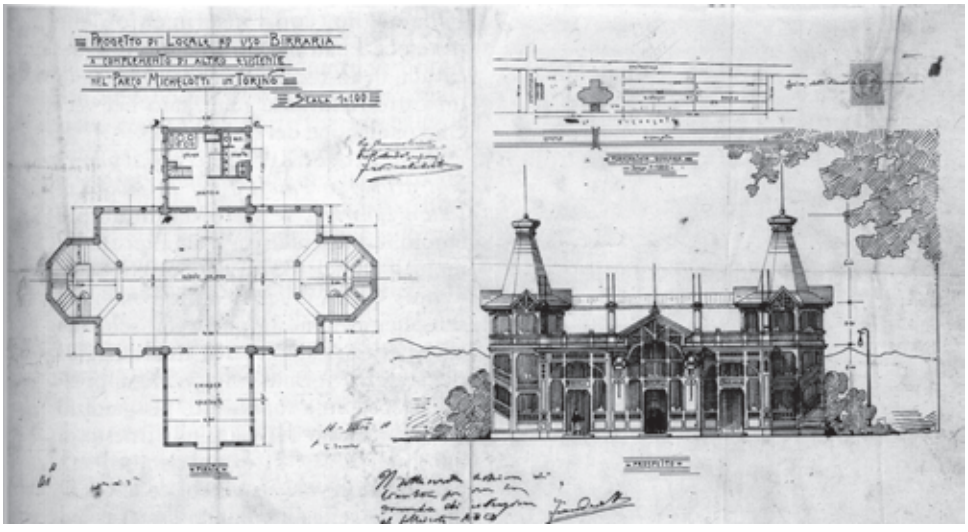


Fig. 5. Genesio Vivarelli e Gottardo Gussoni, Progetto di modifica e ampliamento della Birreria del Parco Michelotti ora demolita, 1910 (ASCT, *Progetti edilizi*, 1910/140).

Fig. 6. *Progetto per una vetrina del negozio della Premiata Fabbrica Michele Talmone*, via Lagrange (ASCT, Facciate, Botteghe e Negozi, 1882/83, tav. 132).

Fig. 7. Cesare Reduzzi, scultura con cioccolato della ditta Moriondo e Gariglio per il Padiglione di Degustazione dell'Esposizione Nazionale del 1898 (ASCT, Collezione Simeom, B 743, p. 208).

FIG. 8. COPERTINA DELLA *GUIDA UFFICIALE DELL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE TORINO 1911*, TORINO 1911 (ASCT, COLLEZIONE SIMEOM, B 797). (VEDI TAVOLA 2)

FIG. 9. ANTONIO VANDONE DI CORTEMIGLIA, PROGETTO DI GENERALE SISTEMAZIONE DELL'AREA ESPOSIZTIVA DI TORINO 1911 (POLITECNICO DI TORINO, *ARCHIVIO VANDONE DI CORTEMIGLIA*, TO TOR 911 01, PUBBLICATO IN *TORINO DA CAPITALE POLITICA A CAPITALE DELL'INDUSTRIA. IL DISEGNO DELLA CITTÀ (1850-1940)*, A CURA DI G. BRACCO E V. COMOLI, TORINO 2004). (VEDI TAVOLA 2)

Fig. 10. Esposizione di Torino 1911, Padiglione della J. & F. Martell Cognac, cartolina illustrata (coll. Privata).

Fig. 11. Padiglione dell'Argentina e Monte dei Cappuccini (ASCT, Collezione Simeom, C 2039).

RAFFAELE DE VICO E IL *GIARDINO ROMANO* DELL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI TORINO DEL 1928*

Giada Lepri
Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio,
Sapienza, Università di Roma

Abstract:
In occasione della Mostra di Floricoltura e giardinaggio dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1928, il Servizio Giardini del Governatorato di Roma partecipa con un padiglione dedicato al Giardino Romano dove l'edificio principale cosi come il giardino circostante sono progettati dall'architetto Raffaele de Vico (1881-1969), consulente dell'amministrazione capitolina per il verde pubblico. Il modello tipologico scelto dal de Vico è quello delle ville romane seicentesche, con particolare riferimento alla Villa Borghese i cui elementi decorativi sono riutilizzati sia nell'edificio principale, il Casino, sia negli arredi e le decorazioni del giardino. Quest'ultimo a sua volta illustra due importanti componenti del giardino romano del XVI e XVII secolo, ovvero il giardino segreto e il parco. Il successo del Giardino Romano, sancirà il "primato" del modello del giardino classico, secondo una tendenza in atto già da tempo, e di cui il de Vico è stato uno dei maggiori esponenti.

Raffaele de Vico and the *Giardino Romano* at the Universal Exposition in Turin in 1928
*On the occasion of the Exhibition of Floriculture and Gardening held during the Turin Universal Exposition in 1928, the Parks Department (*Servizio Giardini*) of Rome Council was called upon to participate with a pavilion dedicated to the Roman Garden. The main building as well as the surrounding garden were designed by architect Raffaele de Vico (1881-1969) who at that time was a consultant and advisor for public gardens and parks. The typological model chosen by de Vico was that of the Roman 'villas' of the seventeenth-century, with particular reference to* Villa Borghese*, whose decorative elements were reused in the main building (the Casino) and both in the furnishings and decor of the garden. The garden illustrated two important features of the Roman Garden of the sixteenth and seventeenth century: the secret garden and*

* Questo breve saggio non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e i consigli dell'architetto Massimo de Vico Fallani, che qui ringrazio moltissimo per la sua consueta disponibilità. Inoltre volevo anche ringraziare l'architetto Stefania Ricci per avermi segnalato questo tema.

the park. The success of the Roman Garden, would mark the "primacy" of the classical garden model, of which Raffaele de Vico was one of the major exponents.

Nel 1928 si svolge a Torino, nell'area del Parco del Valentino e del Pilonetto, l'Esposizione Internazionale per celebrare il IV Centenario della nascita di Emanuele Filiberto e il X Anniversario della Vittoria della Grande Guerra[1]. Presidente dell'ufficio tecnico dell'Esposizione è Giovanni Chevalley, mentre il direttore è Giuseppe Pagano[2].
In questa occasione, il Governatorato di Roma viene chiamato a partecipare nell'ambito della Mostra di Floricoltura e Giardinaggio, e il progetto del padiglione e del giardino circostante viene affidato all'architetto Raffaele de Vico, con la collaborazione di Alberto Galimberti, all'epoca direttore del Servizio Giardini del Governatorato di Roma[3].
Nato a Penne, in provincia di Teramo (ora Pescara) nel 1881, Raffaele de Vico[4] , dopo dei primi studi in agraria, si trasferisce molto giovane a Roma, dove si diploma in disegno architettonico. Collaboratore di Pompeo Passerini dal 1908 al 1914, entra in contatto con l'ambiente che ruota intorno al cantiere del Vittoriano. Nel 1914 viene incaricato di insegnare Architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Roma e contemporaneamente viene nominato tecnico presso l'amministrazione comunale di Roma. La sua formazione d'architetto ma anche i suoi primi studi in agraria, lo portano subito ad occuparsi della realizzazione di giardini, tra cui probabilmente quelli posti sul Campidoglio nonché il giardino di palazzo Caffarelli[5]. Nel 1923 viene nominato consulente artistico per le ville e i giardini del Comune di Roma, incarico che conserverà a vita.
Alla luce delle sue realizzazioni nell'ambito dell'architettura e dei giardini, tra gli anni 20' del Novecento fino alle sue ultime realizzazioni, in particolare i parchi e giardini per l'EUR (1938-62), e della sua attività all'interno del Comune di Roma, Raffaele de Vico appare come una delle figure più importanti, «il maggior artefice di giardini pubblici e privati tra gli architetti dei primi decenni del nostro secolo»[6].

[1] Valeria Garuzzo, *Torino 1928: l'architettura dell'Esposizione nazionale italiana*, Torino 2002.

[2] Antonino Saggio, *L'Opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Bari 1984.

[3] Anna Paola Agati, *I Giardini pubblici del Governatorato*, in *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, Milano 2012, pp.282-994, ivi p. 283.

[4] Su Raffaele de Vico, cfr. Massimo De Vico Fallani, *Raffaele de Vico e i giardini di Roma*, Firenze 1985; ID., *de Vico Raffaele*, in *Atlante del Giardino Italiano, Italia centrale e meridionale*, a cura di Vincenzo Cazzato, Roma 2009, pp. 744-746, e ivi bibliografia precedente.

[5] de Vico Fallani, *de Vico Raffaele,* cit., 2009, p. 745.

[6] Alberta Campitelli, *Eclettismo e Revival nei giardini romani,* in *La Memoria, l'Antico, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900*, Vincenzo Cazzato (a cura di), Roma 1999, pp. 369-392, ivi p. 392.

La partecipazione del Governatorato di Roma alla Mostra di Floricoltura e Giardinaggio dell'Esposizione di Torino è da mettere in relazione ad una politica di potenziamento del verde pubblico voluta da Mussolini[7] e di conseguenza ad un momento di grande attività per il Servizio Giardini, la cui direzione a partire dal 1924 viene affidata ad Alberto Galimberti[8], al quale viene affiancato, nel ruolo di consulente, Raffaele de Vico[9]. Quest'ultimo doveva «(…) affiancare, coordinare e guidare con direttive ispirate al rispetto del senso storico ed artistico l'azione del Direttore tecnico e del Direttore amministrativo dei giardini (…)»[10]. Nel 1926 viene infatti riorganizzato e ripristinato il Semenzaio di San Sisto Vecchio, abbandonato da tempo[11], all'interno del quale vengono costruite un Aranciera, per il ricovero delle piante più delicate, e delle serre per i fiori, su progetto di Raffaele de Vico[12]. Questa volontà di illustrare la grande operosità del Servizio Giardini è infatti sottolineata in un opuscolo pubblicato in occasione dell'Esposizione, a cura del Governatorato di Roma[13], dove viene descritto il giardino e il padiglione progettati da Raffaele de Vico, e che è fondamentale per ricostruire l'aspetto di questo complesso, che per il suo carattere effimero, non esiste più.

Composto da un piccolo padiglione centrale e da un giardino circostante, il Giardino Romano era collocato in quella che veniva chiamata, sin dalla precedente esposizione tenutasi a Torino nel 1911, la "Valletta delle Rose", con un estensione di circa un ettaro e mezzo, e con una situazione orografica, caratterizzata da "accidentalità naturali"[14].

Dal punto di vista tipologico il padiglione centrale, definito "Casino", aveva come modello i piccoli edifici di delizia posti all'interno delle ville romane seicentesche, ed è anche espressamente detto che il modello diretto è Villa Borghese, in particolare per quanto riguarda l'apparato decorativo, che viene anche utilizzato negli elementi d'arredo del giardino circostante. Di pianta mistilinea, l'edificio era composto da un

[7] DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., pp. 27, 74; *Gli anni del Governatorato (1926-1944. Interventi urbanistici, scoperte archeologiche, arredo urbano, restauri,* Luisa Cardilli (a cura di), Roma 1995.

[8] AGATI, *Giardini pubblici*, cit., p. 283. Alberto Galimberti era stato anche direttore dei Vivai dell'Azienda "Villa Elika", di proprietà dei principi del Drago. Devo questa notizia alla cortesia dell'Architetto Massimo de Vico Fallani.

[9] Nel 1923 Raffaele de Vico viene nominato consulente provvisorio del Servizio Giardini, incarico che gli viene confermato successivamente nel 1924 e nel 1925, cfr. DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., p. 27.

[10] AC, *Governatorato di Roma*, Deliberazioni, 1925, II Quadrimestre, n. 1028.

[11] DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico,* cit., p. 74, AGATI, *I Giardini pubblici*, cit. p. 286.

[12] de Vico restaura anche gli edifici preesistenti e sistema l'area circostante, come ad esempio il casaletto diruto che viene ricostruito, cfr. DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., p. 74.

[13] *Mostra del Giardino Romano al Valentino*, a cura del Governatorato di Roma, Azienda dei Giardini pubblici, Roma 1928.

[14] ID., p. 9.

corpo centrale con a lato due ali laterali longitudinali che ospitavano le serre e delle aranciere. Caratterizzato dalla presenza di una sorta di basamento, all'interno del quale era inserita una fontana composta da vasca e statua, vi si accedeva per mezzo di due rampe laterali, che portavano all'entrata principale posta al centro. Se i riferimenti dal punto di vista della decorazione sono direttamente tratti dall'apparato decorativo di villa Borghese, la pianta e l'alzato del padiglione, in particolare nella sua parte centrale alludono invece all'architettura della chiesa di Santa Rita a Roma, costruita su progetto di Carlo Fontana nel 1665, smontata nel 1928 a seguito dei lavori per l'isolamento del Campidoglio e ricostruita tra il 1938 e il 1940 nella posizione attuale. La facciata del padiglione realizzato dal de Vico riprende infatti la parte superiore della facciata della chiesa, con le pareti laterali concave, che si ricollegano alle due ali longitudinali. La chiesa di Santa Rita era stata infatti oggetto di un disegno di Raffele de Vico, all'epoca in cui era stato assunto al comune di Roma in qualità di geometra, e che illustrava un progetto di Gustavo Giovannoni per collegare il Campidoglio con i palazzi antistanti e dove viene rappresentata la chiesa nella sua posizione originaria alle pendici del colle capitolino[15].

A parte questo riferimento architettonico alla chiesa di Santa Rita, gli altri elementi utilizzati nella progettazione del padiglione, in particolare l'apparato decorativo, prendono direttamente a modello Villa Borghese, che Raffaele de Vico conosceva bene, non solo in virtù della sua carica all'interno dell'amministrazione capitolina, ma anche perché già nel 1922 si era dovuto in qualche modo confrontare con esso. In quell'anno viene infatti bandito un concorso per la progettazione di un serbatoio dell'Acqua Marcia all'interno della villa, all'epoca denominata Villa Umberto, dove nel bando viene espressamente segnalata la necessità di ambientare la cisterna all'architettura degli edifici esistenti[16]. Posto nell'area un tempo occupata dal Giardino privato del Principe, poi denominato Parco dei Daini a confine con l'attuale via Pietro Raimondi, l'edificio progettato da Raffaele de Vico, riprende in effetti numerosi elementi presenti nella decorazione della villa tra cui gli elementi araldici borghesiani dell'aquila e del drago, e le forme tipicamente seicentesche. Oltre al serbatoio, de Vico aveva anche previsto un giardino all'italiana, di tipo formale, ma al suo posto venne invece realizzato un laghetto con elementi rustici e con un sileno che versava l'acqua da un otre[17].

Il padiglione torinese è quindi un ulteriore possibilità di confronto con il linguaggio architettonico e decorativo di Villa Borghese, dove, va ricordato, de Vico risiederà all'interno del Casino del Graziano vita natural durante[18]. Analizzando le facciata

[15] Devo questa informazione alla cortesia del prof. Massimo de Vico Fallani, che mi ha messo a disposizione anche un disegno presente nell'archivo de Vico, Roma.

[16] "Capitolium", I, 1925-26, 9, pp. 540-543; DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., p. 37.

[17] ID.

[18] Roma, Archivio Storico Capitolino, *Governatorato di Roma*, Deliberazioni, 1928, II trimestre, n. 2871 dove viene concessa la Casina del Graziano all'architetto Raffaele de Vico, in modo "da poter

principale dell'edificio, il riferimento maggiore sembra essere, nell'ambito delle strutture architettoniche della villa, il muro di cinta tra il Giardino privato del Principe e il parco, il cosiddetto Teatrino, dove le finestre affiancate da cartigli sostenuti da ghirlande soprastanti si aprono nei muri concavi a lato dell'ingresso principale del padiglione torinese. Anche quest'ultimo, con l'entrata sormontata da una ghirlanda di fiori con al centro uno stemma con inciso S.P.Q.R., è ripreso da un altro edificio della villa, ovvero la porta centrale dell'Uccelliera nel fronte verso il Casino principale. Per realizzare tutti questi elementi, cosi come la statuaria e gli altri arredi del giardino circostante, vennero fatti appositamente dei calchi di questi ultimi[19]. All'interno dell'ambiente principale, di forma ottagonale, vennero esposte delle fotografie che illustravano "lo splendore dei giardini e delle passeggiate pubbliche di Roma, e della ricchezza delle serre e dei vivai del Governatorato"[20]. Molto rilievo era dato anche alla Scuola per Giardinieri, la cui attività era documentata sempre all'interno del padiglione, e che era stata istituita nel 1927, sotto la direzione del Galimberti[21].

Le ali laterali, che ospitavano le serre, riprendono, anche se in maniera più semplificata, altri elementi della villa, forse il ricordo della sequenza delle aperture al piano terreno del Casino principale, da cui è ripresa anche l'idea delle due rampe sotto le quali, nel caso del padiglione torinese, è inserita la nicchia che ospita la fontana con un sileno dal quale fuoriesce l'acqua. All'interno delle serre era collocata una vasta collezione di piante tropicali ed esotiche quali esemplari di *Anthurium*, di *Adiantum*, *Screziarum* ma anche piante di papiro[22], mentre in fondo ad esse erano poste delle aranciere, che ospitavano una collezione di felci[23].

Per quanto riguarda l'arredo e gli altri elementi architettonici, Raffaele de Vico aveva attinto al vastissimo campionario presente in Villa Borghese, tra cui ad esempio il cancello di accesso al Giardino Romano, che riprendeva quello di accesso al Parco dei Daini, al lato della Meridiana e in asse con il Viale dei Sarcofagi. Realizzato nel 1625 dagli scalpellini Andrea Appiano e Santo Lobbia[24], era costituito da due pilastri con capitello ionico, decorati da ghirlande e mascheroni e con sfere soprastanti. Anche la statuaria riprendeva quella esistente, tra cui le copie di statue classiche della ricca collezione del cardinale Scipione Borghese e le erme scolpite

svolgere in tale ambiente l'opera propria assai più vantaggiosamente a favore del Governatorato o più specialmente dell'Azienda dei Giardini".

[19] *Mostra del giardino romano*, cit., pp. 11-14; DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., p. 79; CAMPITELLI, *Eclettismo e Revival*, cit., p. 369.

[20] *Mostra del giardino romano*, cit., p. 16.

[21] AGATI, *Giardini pubblici*, cit., p. 286.

[22] *Mostra del giardino romano*, cit., pp. 23-24.

[23] ID. , p. 22.

[24] Alberta CAMPITELLI, *Villa Borghese*, Roma 2003, p. 156.

da Pietro e Gian Lorenzo Bernini[25]. Ai lati dell'ingresso principale, lungo le pareti concave erano infatti disposte delle riproduzioni delle statue un tempo collocate ai lati del piazzale antistante il Casino principale della villa,con al centro la Fontana del Narciso[26] che verrà successivamente rimossa [27]. Anche i canestri di frutta che decorano un po' ovunque il giardino sono ripresi dalla parte superiore delle 13 erme o termini che abbelliscono i viali e le prospettive del secondo recinto di villa Borghese[28].
Per quanto riguarda il giardino vero e proprio, questo era diviso in due parti che riprendevano due tipologie esistenti nelle ville romane e laziali in generale, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, ovvero il giardino segreto, con disegno più regolare, e il parco, con aspetto più "selvaggio", e costituito da alberi di alto fusto[29]. Il giardino antistante il padiglione centrale, al quale si accedeva per mezzo di una scalinata dall'ingresso principale, aveva un andamento circolare ed era formato da aiole disposte radialmente all'interno delle quali erano piantati esemplari della ricchissima collezione di rose del Semenzaio di San Sisto Vecchio[30] che fiorivano nel grande roseto di Colle Oppio[31]. La sua forma e anche la sua particolare orografia potevano alludere anche a un anfiteatro, che poteva essere pienamente ammirato dalla terrazza posta davanti l'ingresso principale del Casino. Il riferimento ai giardini segreti, è diretto, e vuole ribadire ancora una volta il richiamo alle ville e ai giardini romani del XVI e XVII secolo, che ospitavano, come ad esempio nel caso dei giardini segreti di villa Borghese o di palazzo Barberini fiori esotici e rari, il cui collezionismo diventa irrinunciabile per i ceti più elevati della società romana, seguendo una tendenza che si sviluppa in tutta Europa[32]. Nella parte posteriore il giardino ospitava invece piante di alto fusto quali conifere e cipressi, ma anche palme, «in cui l'albero signoreggia e si rende materia costruttiva»[33]. All'interno di questo bosco erano poi collocate due fontane che riprendevano ancora una volta i pilastri di accesso al Parco dei Daini, con mascheroni e ghirlande, e dove l'acqua ricadeva in una vasca di forma semicircolare circondata da vasi con rododendri. A dividere idealmente le due tipologie, «fra l'uno e l'altro tipo di giardinaggio, per dar colore e movimento al terreno in lieve pendio di fianco al padiglione, è stato poi creato un tratto

[25] EAD., *Eclettismo e revival*, cit., p. 369.

[26] *Mostra del Giardino romano*, cit., p. 14.

[27] CAMPITELLI, *Villa Borghese*, cit., p. 134.

[28] EAD., *Eclettismo e revival*, cit., p. 369.

[29] DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., p. 79.

[30] *Mostra del Giardino romano*, cit., p. 10.

[31] AGATI, *Giardini pubblici*, cit., p. 286. Il Semenzaio possedeva almeno 2500 varietà di rose.

[32] Per il collezionismo di piante e fiori tra XVI e XVII secolo, cfr. Georgina MASSON, *Italian Flower Collector's gardens in Seventeenth-Century Italy, in The Italian Garden*, ed. David R. Coffin, Washington D.C 1972, pp. 61-80.

[33] *Mostra del Giardino romano*, cit., p. 21.

di giardino settecentesco con fiori variopinti posti a disegno, e con piccole siepi di mortella e piante stilizzate di bosso»[34]: con questo terzo tipo di giardino viene introdotto un altro elemento fondamentale del giardino italiano rinascimentale e barocco, ovvero l'*ars topiaria*, in questo caso esemplata dalla presenza di piccoli arbusti potati con forme geometriche quali sfere o coni.

Nell'ambito dell'Esposizione torinese, il padiglione e i giardini progettati da Raffaele de Vico rappresentavano di certo un *unicum,* specialmente se paragonati a quelli progettati da Giuseppe Pagano, come ad esempio il Padiglione delle Miniere e delle Ceramiche, attiguo al Giardino Romano, e con un architettura di decisa impronta razionalista e dove vi era il "trionfo della linea retta"[35]. Questa singolarità del padiglione del de Vico viene sottolineata da Plinio Marconi che lo descrive come «da vicino e con fine senso dell'arte intonato all'ambiente della villa romana barocca. (…)" concludendo poi, però che "si trova quindi isolato nel suo genere e non partecipa all'indirizzo che qui ci preme mettere in chiaro»[36]. In realtà alla base della scelte di Raffaele de Vico vi è anche un chiaro intento nel ribadire la "superiorità" del giardino romano, nella sua formulazione rinascimentale e seicentesca, indirizzo che era stato in qualche modo stabilito da una tendenza in atto da tempo, in particolare in area romana[37] e di cui il de Vico è uno degli esponenti principali.

Non è un caso infatti che alcuni elementi presenti nel padiglione nel Giardino Romano dell'Esposizione del 1928 si ritrovano nelle sue opere successive, sia per quanto riguarda le architetture sia per quanto riguarda la sistemazione dei giardini. Ad esempio, nel parco Savello, o Giardino degli Aranci, realizzato nel 1932[38] viene realizzato un impianto di tipo radiale, simile a quello del Giardino romano, anche se quest'ultimo, in particolare per quanto riguarda il padiglione centrale, verrà replicato, con qualche variazione, nella Villa Cecilia Pia, o Marzi Marchesi il cui insieme costituito da villa e giardino viene interamente progettato da de Vico[39]. Costruito tra il 1950 e il 1953, nell'area dell'Appia Pignatelli, l'edificio principale riprende infatti molto da vicino l'aspetto del Casino torinese, in particolare nella parte centrale con l'ingresso stretto tra due pareti concave e la presenza di un piano superiore all'interno del quale si aprono delle finestre di forma circolare. Il giardino antistante segue invece un andamento opposto rispetto a quello creato in occasione

[34] ID., p. 22.

[35] *Sette padiglioni d'esposizione. Torino 1928*, Torino 1928, p. 62.

[36] Plinio MARCONI, *Commento all'esposizione di Torino 1928*, in "Architettura e Arti decorative", VI, 4, 1928-1929, pp.155-181, ivi p. 167; DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., p. 79, nota 1.

[37] CAMPITELLI, *Eclettismo e revival*, cit., p. 371.

[38] DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., ID. *Raffaele de Vico sull'Aventino: il parco Savello e il roseto comunale*, in Mario Bevilacqua, Daniela Gallavotti Cavallero (a cura di), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e architettura*, Roma 2010, pp. 221-225, Roma 2010, pp. 221-225.

[39] DE VICO FALLANI, *Raffaele de Vico*, cit., p. 139.

dell'Esposizione del 1928, nel senso che tende a digradare ad una quota più bassa, partendo dall'ingresso della villa sino all'entrata della proprietà giardino, e dove permane, come in molte opere del de Vico l'uso della simmetria, sottolineata dalla presenza di una fontana a "cascatelle", motivo giù usato nella villa Igliori a Ronciglione[40] e progettata (ma non realizzata) nel Parco Virgiliano di via Nemorense a Roma[41]. Ancora una volta il riferimento è da ricercare in un altro celebre giardino della seconda metà del 500' laziale, ovvero la catena d'acqua di Villa Lante a Bagnaia.
Il successo del Padiglione del Giardino Romano sancirà definitivamente il modello del giardino classico italiano nell'architettura dei giardini della prima metà del '900, del quale Raffaele de Vico rappresenta uno dei maggiori promotori e artefici.

[40] ID., p. 121

[41] IBID. Sul parco Virgiliano, cfr. anche Bianca Maria SANTESE, *Parco Nemorense o Virgiliano*, in Alberta Campitelli (a cura di), *Verdi delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma* 2005, pp. 120-121.

Fig. 1. Il Padiglione del Giardino Romano nell'ambito della Mostra di Floricoltura e Giardinaggio dell'Esposizione internazionale di Torino del 1928 progettato da Raffaele de Vico il giorno dell'inaugurazione (Archivio Raffaele de Vico, Roma).

Fig. 2. Il viale di accesso al Padiglione del Giardino Romano (Archivio Raffaele de Vico, Roma).

Fig. 3. Il giardino formale del Giardino Romano (Archivio Raffaele de Vico, Roma).

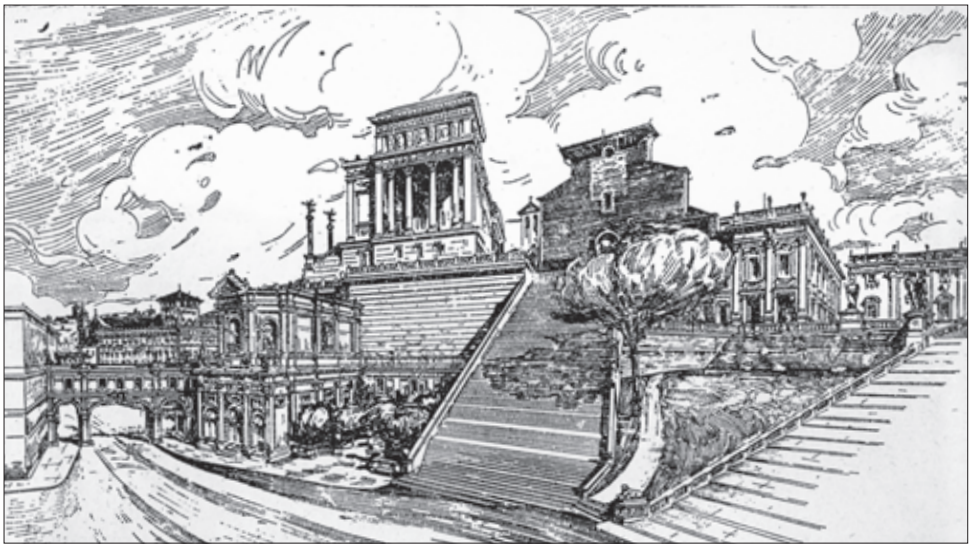


Fig. 4. Disegno di Raffaele de Vico con il progetto di Gustavo Giovannoni per il collegamento tra il Campidoglio antistanti, e dove è visibile la chiesa di Santa Rita (Archivio Raffaele de Vico, Roma).

Fig. 5. Particolare del Padiglione con la decorazione tratta dal Teatrino di Villa Borghese (da *Mostra del Giardino Roman*o, cit., p. 24).

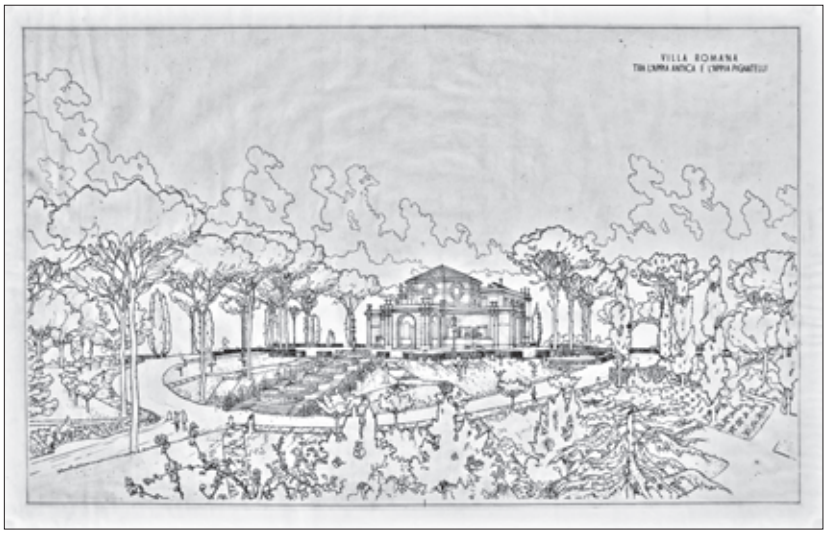


Fig. 6. Raffaele de Vico, Villa Cecilia Pia, Roma (Archivio Raffaele de Vico, Roma).

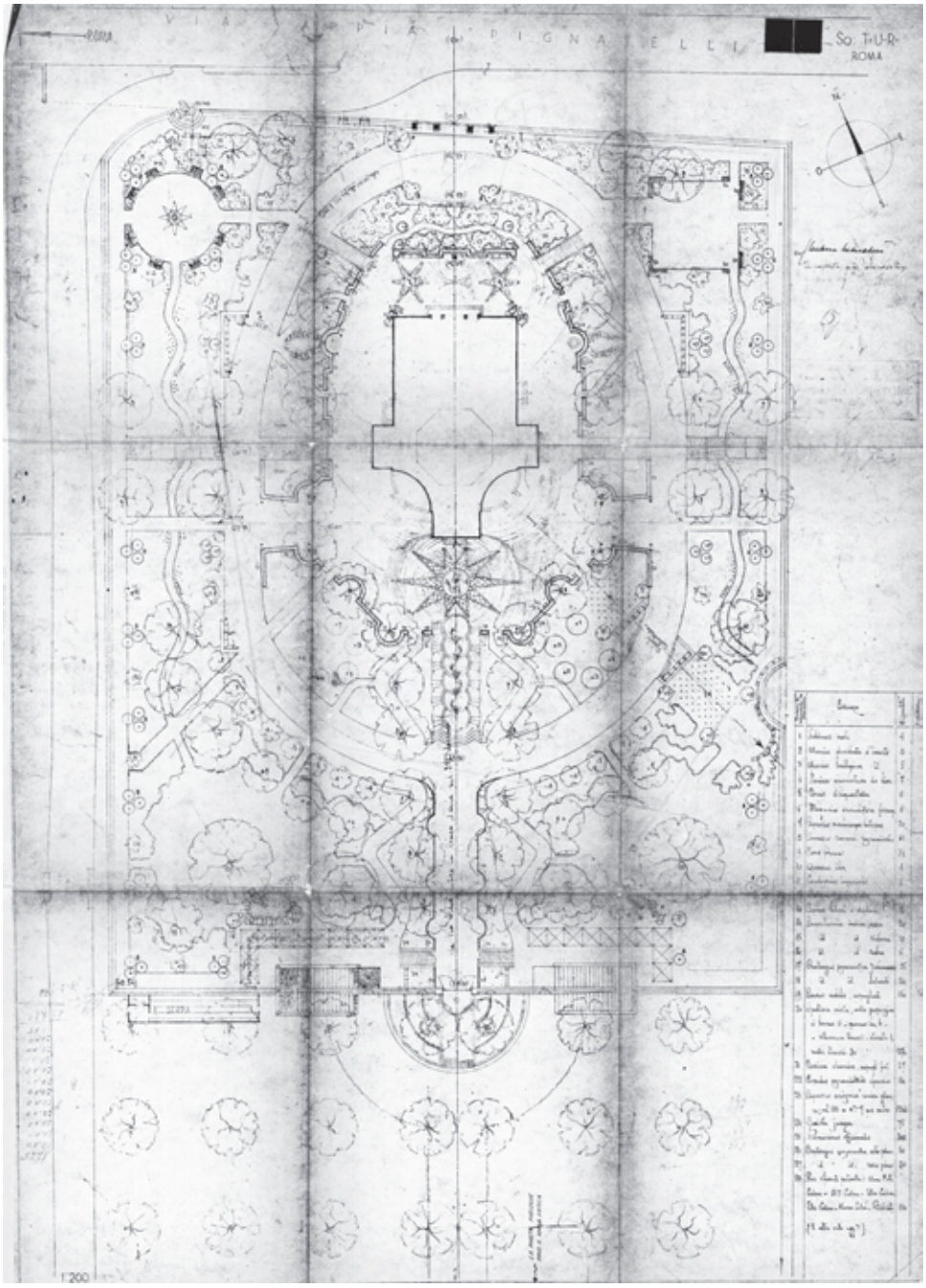


Fig. 7. Raffaele de Vico, Villa Cecilia Pia, Roma (Archivio Raffaele de Vico, Roma).

L'*ESPOSIZIONE ROMANA DELLE OPERE DI OGNI ARTE ESEGUITE PEL CULTO CATTOLICO* NELLA CERTOSA DI SANTA MARIA DEGLI ANGELI E DEI MARTIRI (1870)

Clementina Barucci
Università di Roma Sapienza. Dipartimento SDRA

Abstract:
La manifestazione si tiene nel cortile della certosa all'interno del complesso delle Terme di Diocleziano tra il febbraio e il giugno del 1870. Indetta da papa Pio IX Mastai Ferretti (1846-1878) in occasione del Concilio Ecumenico Vaticano I, la manifestazione è evento significativo alla vigilia della fine del potere temporale della chiesa. La rassegna concepita come celebrazione culturale e politica del pontificato, presenta un'ampia panoramica delle arti maggiori e delle arti applicate del tempo, offrendo una casistica di tecniche anche innovative. La struttura espositiva, un padiglione ligneo a sedici facce progettato da Virginio Vespignani, si inscrive nel chiostro michelangiolesco della certosa delle terme. Questo complesso monumentale, scelto per essere stato luogo di persecuzione dei martiri cristiani, rappresenta il fulcro dello sviluppo urbanistico di Roma legato al posizionamento della stazione ferroviaria a Termini e alle lottizzazioni delle aree limitrofe.

The Roman Exhibition of Catholic Art in the Charterhouse of St. Mary of the Angels and Martyrs (1870)

The event held in the courtyard of the charterhouse inside the Diocletian Baths complex between February and June 1870. Called by Pope Pius IX Mastai Ferretti (1846-1878) on the occasion of the First Vatican Council, the event is significant as it falls on the eve of the end of the temporal power of the church. The exhibition, conceived as a celebration of the cultural and political life of the pontificate, provides a broad overview of the major arts as well as the applied arts of the period, offering a series of occasionally also innovative techniques. The structure of the exhibition, a wooden sixteen-sided pavilion designed by Virginio Vespignani, is part of the Michelangelo cloister of the Charterhouse. This monumental complex, chosen as it had been a place where christian martyrs were persecuted, is at the heart of Rome's urban development connected to the positioning of the Termini railway station and the parcelling of the surrounding areas.

L'*Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico*[1], allestita nel chiostro michelangiolesco della Certosa di Santa Maria degli Angeli[2] si apre il 17 febbraio del 1870; manifestazione artistica conclusiva del pontificato di Pio IX Mastai Ferretti[3], costituisce un evento significativo alla vigilia della fine del potere temporale della chiesa.

Questa importante rassegna alla quale il governo pontificio attribuisce considerevole importanza per l'immagine che restituisce a livello internazionale, è organizzata in concomitanza con il Concilio Ecumenico Vaticano I, inaugurato nella basilica di San Pietro l'8 dicembre del 1869 nella sua prima sessione, destinato alla definizione del dogma dell'Infallibilità del papa, estrema affermazione di un regime ben consapevole di essere ormai giunto ad un momento di svolta epocale, preannunciata da quella profetica macchina pirotecnica incendiata al Gianicolo sul tema *La Gerusalemme dell'Apocalisse* per la Pasqua di quello stesso anno.

In occasione del Concilio e dell'Esposizione la città intera è segnata da allestimenti permanenti o effimeri riferiti a questo momento cruciale per la vita della chiesa. Sul Gianicolo di fronte a San Pietro in Montorio è prevista l'erezione di un monumento al Concilio, che dietro suggerimento di Pietro Ercole Visconti[4] dovrà consistere in una colonna antica di marmo africano, rinvenuta negli scavi dell'Emporio, sormontata da una statua di San Pietro, simbolo di continuità tra l'eredità classica e la cultura cristiana; il monolite non troverà collocazione per il precipitare degli eventi, sarà eretto nel cortile della Pigna in Vaticano nel 1885. In piazza di Ponte S. Angelo la convocazione del Concilio è celebrata da un allestimento temporaneo in forma di doppio loggiato, in cui le cinque statue personificazioni dei continenti attestano il carattere universale della chiesa di Roma[5].

[1] Sulla Esposizione si veda: *Catalogo degli oggetti ammessi all'Esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel Chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane ordinata dalla Santità di Nostro Signore Papa Pio IX felicemente regnante*, Stabilimento Tipografico Camerale, Roma 1870; *L'esposizione delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Giornale illustrato*, Stab. Tip. Camerale, Roma 1870, n. 1 (2 marzo) -14 (4 giugno); Fabri Scarpellini, *Colpo d'occhio sulla esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico vista nei giorni 22 e 29 maggio dal direttore della Corrispondenza scientifica*, Roma 1870.

[2] Sul progetto di allestimento cfr. Clementina Barucci, *Virginio Vespignani architetto tra Stato Pontificio e Regno d'Italia*, Argos, Roma 2006, pp. 254-257, a cui si rinvia per i progetti e le opere dell'architetto citate nel testo.

[3] Sugli aspetti relativi alla cultura artistica si veda: Michela Di Macco, *Roma "emporio mondiale dell'arte"*, in S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca (a cura di), *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia*, Electa, Milano 2003, pp. 585-586; Daniela Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Gangemi, Roma 2012, pp. 109-111. Giovanna Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Viviani, Roma 2011, pp. 100-103.

[4] Pietro Ercole Visconti (1802-1880) è commissario delle antichità romane dal 1836 al 1870 e presidente del museo Capitolino.

[5] Sui monumenti provvisori eretti a Roma in occasione del Concilio Vaticano I si veda Marcello Fagiolo (a cura di), *Corpus delle feste a Roma/2. Il Settecento e l'Ottocento*, De Luca, Roma1997, p. 405.

Così i più di ottocento ecclesiastici che partecipano al concilio provenienti da tutto il mondo hanno la possibilità di visitare la grande esposizione di arte sacra, che raccoglie dipinti, statue, oggetti di mobilio e arredi sacri, incisioni, disegni, modelli, in grande numero, oltre un migliaio, che offrono una panoramica delle tre arti in rapporto alla committenza sacra.

Il *Catalogo degli oggetti ammessi all'Esposizione*[6] costituisce una interessante chiave di lettura della manifestazione. Vi sono elencate le opere esposte con indicazioni che, come è esplicitamente sottolineato nell'*Avvertimento* introduttivo, sono quelle fornite da chi le ha presentate. I nomi sono riferiti in alcuni casi all'artista con la relativa qualifica (architetto, pittore, scultore, scultore ornatista, scalpellino, incisore), in altri al proprietario dell'opera; è indicata anche la città di provenienza, mentre alcuni oggetti provengono dal Sacro Monte di Pietà. Dei quadri, genericamente indicati come "antichi" o "moderni", è specificata la tecnica "in tela", "in tavola", "in musaico". Le arti applicate sono ampiamente rappresentate, dagli arredi sacri ad oggetti di ogni genere e stile, che ben rispecchiano il carattere enciclopedico della cultura artistica del pontificato.

Dal resoconto di un osservatore coevo si apprende la ricchezza e la varietà dei materiali esposti: «statue, monumenti, gruppi colossali, lavori di arti belle antiche e moderne, tavole di marmo intarsiate di pietre colorate, legni intarsiati di madreperla, grandiosi candelabri, saggi di eleganti merletti, arazzi, cristalli pitturati, marmi di cave moderne, gruppi in carta pesta, carte fotografate, litografate, di bella scrittura e intagliate»[7].

Tra le opere a stampa presentate si segnalano i due volumi *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX* illustrati dalle celebri incisioni in rame di Paolo Cacchiatelli e Gregorio Cleter, raccolta dei fascicoli pubblicati tra il 1860 e il 1870, la più significativa documentazione a carattere celebrativo delle opere pubbliche e degli interventi nel campo delle arti e delle scienze del pontificato Mastai. I volumi sono presentati da Augusto Olivieri, legatore di libri, con «legatura di marocchino rosso con specchi tutti dorati di stile antico».

Oltre alle incisioni in rame sono presenti anche riproduzioni a stampa realizzate con tecniche più sofisticate. La Cromo-litografia Pontificia espone rappresentazioni prevalentemente riferite alle antiche basiliche cristiane, cui il pontificato rivolge una particolare attenzione e alcune tavole della monumentale opera *La Roma sotterranea Cristiana* di Giovan Battista de Rossi, edita a partire dal 1864. Questo fondatore dell'archeologia cristiana era stato l'autore del padiglione della Santa Sede all'Esposizione universale di Parigi del 1867 con la ricostruzione in grandezza naturale di un ambulacro e di un cubicolo delle Catacombe di San Callisto[8], a sim-

[6] *Catalogo degli oggetti*, cit.

[7] SCARPELLINI, *Colpo d'occhio*, cit., p. 6.

[8] Cfr. in proposito CAPITELLI, *Mecenatismo*, cit., pp. 86-87.

boleggiare l'identità della Chiesa di Roma profondamente radicata nella prima età cristiana[9]. L'allestimento parigino si confrontava direttamente con il neo rinascimentale padiglione italiano di Antonio Cipolla dedicato a Firenze capitale.
Nella rassegna romana figurano anche bozzetti e modelli di opere architettoniche realizzate negli anni del pontificato o edifici di primaria importanza per la fede cattolica: con il n. 30 è contrassegnato il «Fac-simile in marmo con statue e bassorilievi in bronzo del Monumento della Immacolata Concezione esistente in Piazza di Spagna», presentato da Ciro Marini, mentre un modello in marmo (n. 687) rappresenta la facciata e la cupola della Basilica Vaticana.
Edoardo Martinori (n. 605) presenta «centosette campioni di differenti marmi provenienti da cave moderne anche per edifizi sacri». Marmi pregiati avevano trovato largo impiego nei numerosi interventi negli edifici di culto promossi dal pontificato Mastai, in particolare per il rifacimento della Confessione e della Cripta della basilica di Santa Maria Maggiore (1861-64), ordinata nell'anno della proclamazione dell'Unità d'Italia, a riconferma della restaurazione religiosa e temporale di Pio IX.
Diverse opere esposte sono riferite ai lavori di rinnovamento delle chiese romane nell'ambito di quel vasto piano di 'restauro' promosso da papa Mastai, tra queste i bozzetti a olio delle pitture eseguite nell'arco della basilica di S. Maria in Trastevere presentati dal conte Virginio Vespignani e per la facciata di San Lorenzo fuori le Mura di Silverio Capparoni.
Dell'architetto sono presenti anche il bozzetto in gesso di Porta Pia e, nello stesso materiale, il modello per il monumento ai "militi pontifici" caduti nell'ottobre 1867[10]. Nella sezione architettura si segnala il progetto presentato dall'ingegnere architetto romano Antonio Parisi in sei disegni tra cui una veduta assonometrica per uno smisurato edificio per la Congregazione di Propaganda Fide[11].
Nella documentazione sulla Esposizione Romana conservata all'Archivio di Stato di Roma[12] sono raccolte le domande di ammissione per «oggetti e disegni architettonici» indirizzate ad Antonio Sarti, Presidente della Sezione Architettura. Tra queste una lettera di Antonio Retoli che ha eseguito «un disegno in acquerello rappresentante una Mostra Monumentale per l'acqua Pia antica Marcia decorata da statue e sormontata da quella del Regnante Sommo Pontefice Papa Pio IX». Si tratta di una proposta grandiosa riferita a quella mostra dell'Acqua Marcia, portata a Roma grazie a Pio IX, che avrebbe dovuto trovarsi sulla piazza di Termini proprio in corrispondenza dell'in-

[9] La prima partecipazione della Santa Sede alle Esposizioni internazionali risale a quella di Londra del 1851.

[10] Si tratta del monumento ai caduti di Mentana eretto al cimitero del Verano (1868-1870).

[11] Antonio Parisi, *Illustrazione del progetto per un nuovo collegio destinato alla propagazione della fede eseguito dall'architetto ingegnere Antonio Parisi*, Tip. Forense, Roma 1870.

[12] Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Ministero dei Lavori Pubblici*, b. 666, Esposizione Romana, fasc. 4., *Ministero dei Lavori Pubblici*, b. 666, Esposizione Romana, fasc. 4.

gresso all'esposizione e che venne eseguita in forma di semplice vasca provvisoria, inaugurata dal pontefice il 10 settembre alla vigilia della presa di Roma[13].
Disegni e progetti presentati all'Esposizione forniscono inedite informazioni sulla scena architettonica romana degli ultimi anni del potere temporale.
Di Antonio Sarti figurano, oltre a elaborati grafici in pianta e prospetto e un "disegno all'acquarello" dell'interno della chiesa di Terracina, opera da lui realizzata (1830-46) nel nuovo borgo, il progetto di ampliamento della basilica lateranense, con proposta di una nuova piazza, che lo vide contrapposto professionalmente a Virginio Vespignani in una lunga e controversa vicenda.
Nella sala riservata all'Accademia di San Luca sono esposti quattro disegni dell'architetto Giovanni Montiroli (1817-1888)[14], con il progetto per la facciata della chiesa di Santa Maria degli Angeli delle stesse Terme di Diocleziano, soggetto sul quale l'architetto è impegnato da alcuni anni e che sarà da lui riproposto al concorso di primo grado per il monumento a Vittorio Emanuele II (1880). Il tema di una piazza monumentale come nuovo accesso alla città è presente nei progetti e negli scritti di questo[15] e di altri architetti negli ultimi anni del governo pontificio e sarà ripreso nei primi anni di Roma capitale italiana.
All'interno del complesso della certosa l'area espositiva è costituita dalle gallerie ricavate nei quattro ambulacri perimetrali del grande chiostro michelangiolesco, che ospitano soprattutto le opere di scultura e le statue, e da un grande padiglione centrale a sedici facce allestito all'interno del chiostro.
La scelta di questo importante complesso per ospitare la manifestazione è da attribuire a diversi ordini di motivi legati principalmente al programma urbanistico di riqualificazione del grande monumento delle Terme romane che tradizionalmente versava in condizioni di degrado[16], in cui scavi archeologici erano stati avviati nel 1865 e in cui si era già tenuta un'altra esposizione nel 1867.
Motivo determinante è poi anche la vicinanza alla nuova stazione ferroviaria ubicata a Termini già dal 1862 che funziona in forma provvisoria, punto di arrivo nella capitale pontificia degli ospiti stranieri e nuova 'porta' di ingresso a Roma che ha sostituito il tradizionale accesso alla città dalla via Flaminia per chi proviene da nord.

[13] La fontana sarà spostata sull'asse di via Nazionale negli anni della capitale italiana.

[14] Su Giovanni Montiroli cfr. Raffaella Catini, *Montiroli, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 76, 1912.

[15] Giovanni Montiroli, *Riduzione dell'emiciclo esistente di fronte alla chiesa della Madonna degli Angeli nelle terme Diocleziane per l'ingresso alla via Nazionale. Progetto dell'architetto prof. G. M. Descrizione e preventivo sommario della spesa per la riduzione*, Roma s. d. (ma *ante* 1870); Id., *Descrizione di una piazza Nazionale con Prospetto per la chiesa della Madonna degli Angeli*, Tip. Della Società Cooperativa, Roma-Milano 1872.

[16] Sul complesso delle terme nel secolo XIX si veda: Ines Arletti, *Il complesso monumentale nell'Ottocento*, in Rosanna Friggeri, Marina Magnani Cianetti (a cura di), *Le Terme di Diocleziano. La Certosa di Santa Maria degli Angeli*, Electa, Milano 2014, pp. 332-345.

Così alla piazza del Popolo, spazio pubblico di accoglienza dei visitatori da settentrione si sostituisce dai primi anni sessanta la nuova piazza di Termini, ancora chiusa, verso il Viminale e la villa Massimo, già Montalto, dal fabbricato delle botteghe di Farfa e disegnata sull'esedra delle terme di Diocleziano in corrispondenza del nuovo asse della lottizzazione De Merode. Dalla stazione provvisoria si raggiunge l'ingresso alla esposizione situato nel breve collegamento stradale (l'attuale viale Einaudi), in cui si trova l'"ingresso per le carrozze", come si legge sulla planimetria pubblicata nel *Giornale illustrato*[17] dell'Esposizione, per poi accedere alle gallerie perimetrali del chiostro grande e da queste alle sale.
Il settimanale che accompagna l'iniziativa nel suo svolgimento, è una importante fonte di documentazione, anche riguardo lo spirito della manifestazione; vi si annota come l'arte e l'industria siano fattori che concorrono a produrre opere «a servizio della Religione e della Civiltà […] giovandosi di ogni ritrovato del secolo». Un'altra interessante voce di commento è quella del Direttore della Corrispondenza scientifica, Fabri Scarpellini, che ne sottolinea i caratteri di modernità e di ricchezza nelle tecniche e nei materiali annotando: «dappertutto trovasi la presenza della scienza […] la meccanica, la chimica, la mineralogia dominavano regine dell'esposizione»[18]. I riferimenti alla "materia" e al "lavoro", sono coerenti con questa iniziativa promossa da Ministero del Commercio, Lavori Pubblici e Belle Arti, di cui è a capo il cardinale Giuseppe Berardi, presidente dell'esposizione.
Questo autorevole esponente del governo pontificio è affiancato da una Commissione Generale Consultiva di Belle Arti di cui fanno parte i massimi rappresentanti delle istituzioni romane del tempo, da Tommaso Minardi (1787-1871) ispettore delle Pubbliche Pitture di Roma, a Pietro Ercole Visconti, esponente di una importante dinastia di archeologi e architetti[19], commissario delle Antichità Romane, a Giovan Battista De Rossi, come membro della Commissione di Archeologia Sacra, a Francesco Podesti. Altri componenti sono Ignazio Jacometti, direttore generale dei Musei e Gallerie Pontificie, e Antonio Sarti professore all'Accademia di San Luca.
Alla commissione appartiene anche Virginio Vespignani, cattedratico di Architettura teorica all'Accademia di San Luca e Presidente nella stessa istituzione, nominato a seguito della scomparsa di Pietro Tenerani avvenuta il 14 dicembre 1869[20]. Dello scultore gigantesche statue in gesso rappresentanti i santi Pietro e Paolo e l'Angelo della Resurrezione accolgono i visitatori all'ingresso dell'esposizione.

[17] *L'esposizione,* cit.

[18] Scarpellini, *Colpo d'occhio sulla esposizione*, cit., p. 6.

[19] Nipote di Pietro Ercole Visconti è Carlo Ludovico (1810-1894) archeologo. Louis Tullius Joachim (1791-1853), autore del corpo di collegamento tra il Louvre e le Tuileries a Parigi insieme a Hector-Martin Lefuel è figlio di Ennio Quirino Visconti (1751-1818).

[20] Vespignani rassegna le dimissioni da Presidente dell'Accademia il 13 ottobre 1870 all'indomani della presa di Roma, sarà nuovamente presidente nel biennio 1876-77.

Vespignani è l'architetto privilegiato del pontificato Mastai Ferretti oltre ad aver già prestato la sua opera di progettista per la famiglia del cardinal Berardi per il palazzo in via del Gesù[21] e per aver eseguito dietro suo incarico il progetto per il monumento al Concilio al Gianicolo[22].
Il lavoro per l'esposizione è uno degli ultimi di committenza pontificia dell'anziano architetto insieme all'allestimento per i lavori del Concilio nel braccio destro del transetto della basilica Vaticana.
La sistemazione da lui ideata per la certosa è ben descritta dalle parole di Pietro Ercole Visconti: «Le riduzioni del chiostro e cortile della certosa […] per sovrana disposizione del pontefice Pio IX furono anch'esse affidate al conte architetto Vespignani, il quale addobbati ad uso di galleria i quattro lati del portico occupò tutto il cortile centrale ricavando nella parte di mezzo un vago giardino e nel residuale spazio sedici grandiose sale tramezzate da ampio ambulacro per l'esposizione di tutti i ricchissimi oggetti che da ogni parte del mondo concorsero a quella magnifica mostra[23]».
Il grande padiglione descritto nella stampa coeva come «nuova fabbrica di legno», inscritto nel perimetro del chiostro, si presenta «in forma di poligono a sedici facce, i cui raggi forniscono la divisione delle sale, che ti si spandono intorno[24]».
Da una lettera di Vespignani al ministro Berardi del gennaio 1870 si ricavano informazioni su alcuni dettagli della sistemazione degli accessi al giardino dal padiglione: «la mia idea sarebbe quella di fare una semplice tenda sostenuta da aste verticali in bronzo, damascata ripresa sopra i quattro vani che danno ingresso al Giardino[25]».
Il *Giornale* registra anche le impressioni prodotte dalla manifestazione e la sorpresa suscitata negli spettatori dalla vista del «magico fabbricato ricoperto di cristalli onde piove luce sì giusta e opportuna sui molteplici lavori», «che ti si schierano e quasi […] ti brulicano innanzi al guardo».
Il successo di pubblico è evidenziato nel *Giornale* del 9 marzo; infatti oltre agli "illustri viaggiatori" e ai "signori forastieri" la manifestazione è frequentata assiduamente dalle «varie classi della cittadinanza, che cominciano adusarsi a tal fatta spettacoli, nuovi per la nostra città».

[21] Cfr. Barucci, *Virginio Vespignani*, cit., p. 214.

[22] All'Esposizione è presente un disegno ad acquerello del progetto di un monumento per il Concilio Ecumenico Vaticano dell'ingegnere Luigi Gabet.

[23] Pietro Ercole Visconti, *Vespignani Conte Commend. Virginio*, in *Triplice omaggio alla santità di Papa Pio IX nel suo giubileo episcopale offerto dalle Romane Accademie*, Tip. della Pace, Roma 1877, p. 45.

[24] All'ASR (*Collezione disegni e piante,* coll. I, cart. 86, foglio 522, anno 1869) si conserva una planimetria relativa al progetto preliminare, poi modificato nella realizzazione, pubblicata nel Giornale illustrato, in cui son stati omessi i quattro gazebo agli angoli del chiostro e i due padiglioni interni alla struttura circolare.

[25] Lettera di Vespignani del 21 gennaio 1870 al Card. Giuseppe Berardi, Pro-Ministro del Commercio e dei Lavori Pubblici, in ASR, *Ministero dei Lavori Pubblici*, b. 666, Esposizione Romana, fasc. 1.

Il commentatore del settimanale illustrato introduce un confronto tra le esposizioni di Parigi (la più recente è stata quella del 1867, in una struttura a pianta ovale a gallerie concentriche) e di Londra e la manifestazione romana dove «invece dei prodotti svariatissimi e quasi infiniti della manifattura e dell'arte mondiale», è possibile vedere «una raccolta delle sole opere attinenti all'arte cristiana»; così alle esposizioni europee, «luogo del vertiginoso movimento, del brillante frastuono, del fantasmagorico succedersi di tante meraviglie», si oppongono, nelle sale della Certosa «prospettive regolarmente uniformi», ed un «tranquillo e quasi religioso raccoglimento».
Nell'esposizione romana ampio spazio è riservato alla Francia di Napoleone III, uno dei bracci del chiostro e ben sette Sale, tra cui quattro destinate alla produzione della città di Lione. La presenza francese a Roma risale alla restaurazione del potere temporale dei pontefici ripristinato grazie all'intervento militare del generale Oudinot, nell'estate del 1849 dopo l'esperienza della Repubblica romana. Tale ingerenza è mantenuta fino alla sconfitta nella guerra franco-prussiana del 1870, evento che sarà decisivo per la presa di Roma del 20 settembre da parte delle truppe piemontesi.
Lo spirito di questa esposizione rispecchia la politica culturale del pontificato di Pio IX e la particolare attenzione rivolta alle arti, per il loro valore celebrativo e propagandistico, soprattutto dopo la Restaurazione del 1950 e dopo il 1857 quando il potere temporale è sempre più minacciato dal progredire del processo di unificazione nazionale.
Nell'allegoria dell'influenza della Religione sulle arti, è rappresentata Roma erede della civiltà antica da cui si irradia la nuova civiltà cattolica con le tre arti in un panorama urbano in cui spiccano resti antichi e immagini di monumenti classici e cristiani[26].
Nel ribadire la profonda identità classica e cristiana, fondamentalmente antimoderna, della capitale pontificia, veniva «tracciata - nell'Esposizione secondo quanto si legge nel *Giornale* - la sola strada consentita al progresso delle arti belle, quella cioè che fa capo allo studio e alla imitazione dei grandi modelli antichi»[27].
Le esposizioni successive si terranno in Vaticano. Quella del 1888 è allestita durante il pontificato di Leone XIII nel cortile della Pigna da Francesco Vespigani, figlio di Virginio e da Federico Mannucci[28]. Annovera tra le molteplici sezioni quella "alimentaria" allestita nel cortile delle Carrozze, con esposizione di prodotti italiani ed esteri disposti in artistiche piramidi.

[26] *L'Esposizione*, cit., p. 1.

[27] *ivi*, cit., p. 36.

[28] Cfr. *L'Esposizione Vaticana Illustrata. Periodico ufficiale per la commissione promotrice,* G. Bianchi e C. Roma 1888. Per il padiglione è utilizzata, come nell'Esposizione del 1870, una tecnologia prevalentemente lignea.

Fig. 1. L'influenza della religione sulle tre arti (da *L'esposizione delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico. Giornale illustrato*, Stab. Tip. Camerale, Roma, 1870, p. 1).

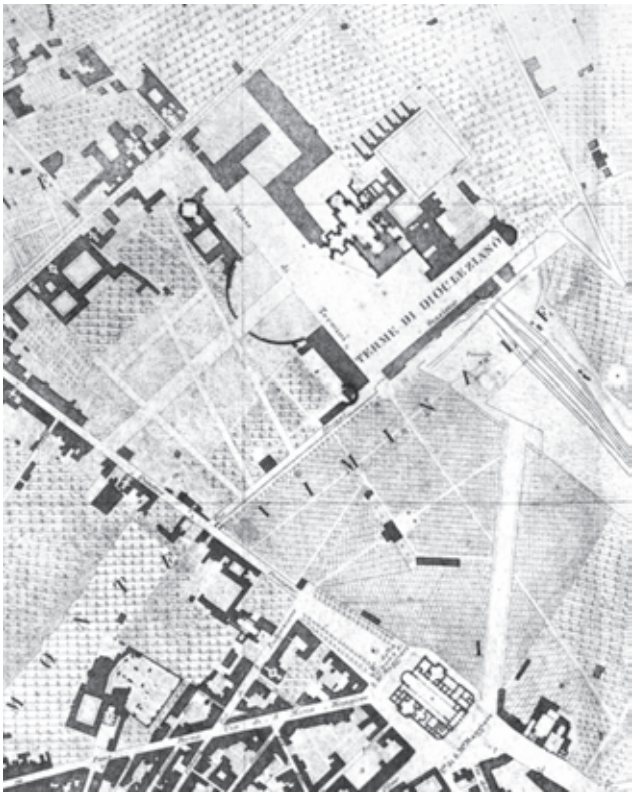


Fig. 2. Il complesso delle Terme di Diocleziano con la certosa di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri nella planimetria della Direzione Generale del Censo del 1866 (da Pietro Amato FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma 1962).

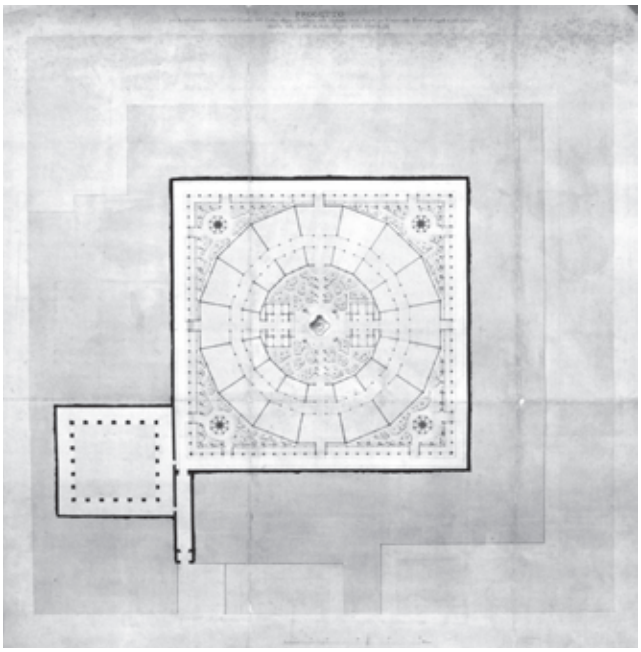


Fig. 3. Virginio Vespignani, "Progetto per la costruzione delle Sale nel Chiostro della Certosa attiguo alla Chiesa della Madonna degli Angeli per la esposizione Romana di oggetti d'arte Cristiana stabilita dalla Santità di Nostro Signore Pio Papa IX", (ASR, *Collezione disegni e piante*, collezione I, cartella 86, foglio 522, anno 1869).

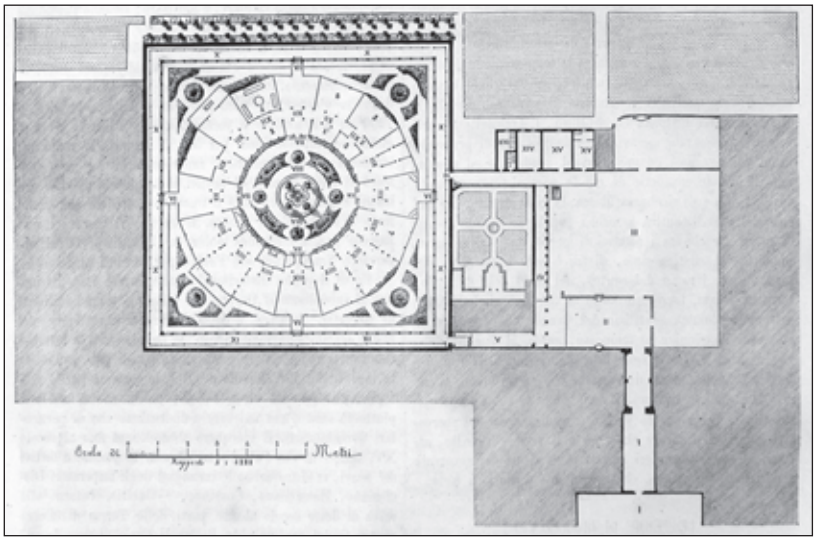


Fig. 4. Pianta dell'Esposizione. "I. Primo ingresso ai locali ed uscita dei medesimi, II. Piazzale per la fermata delle vetture, III. Piazzale pel trattenimento delle stesse, IV. Guardaroba, V. Ingresso alle gallerie, VI. Passaggi dalle gallerie alle sale, VII. Passaggi dalle sale al giardino, VIII. Giardino, IX. Uscita dalle gallerie, X. Bracci della galleria per gli oggetti di Roma e di altre città, XI. Braccio riservato alla Commissione francese, XII. Sale per gli oggetti di Roma e di altre città, XIII. Sale riservate alla Commissione francese, XIV. Corpo di guardia dei Gendarmi, XV. Corpo di guardia dei Vigili, XVI e XVII. Cessi" (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 4)

Fig. 5. Prospetto esterno dell'Esposizione (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 5).

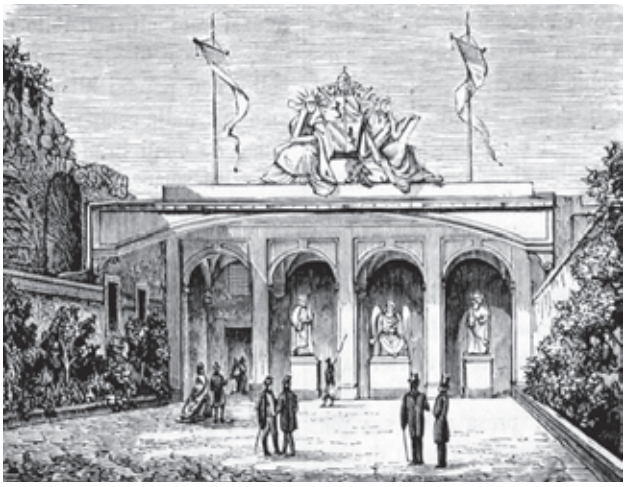


Fig. 6. Ingresso all'Esposizione con le statue colossali in gesso di Pietro Tenerani (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 11).

Fig. 7. Una delle gallerie con le opere di scultura (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 15).

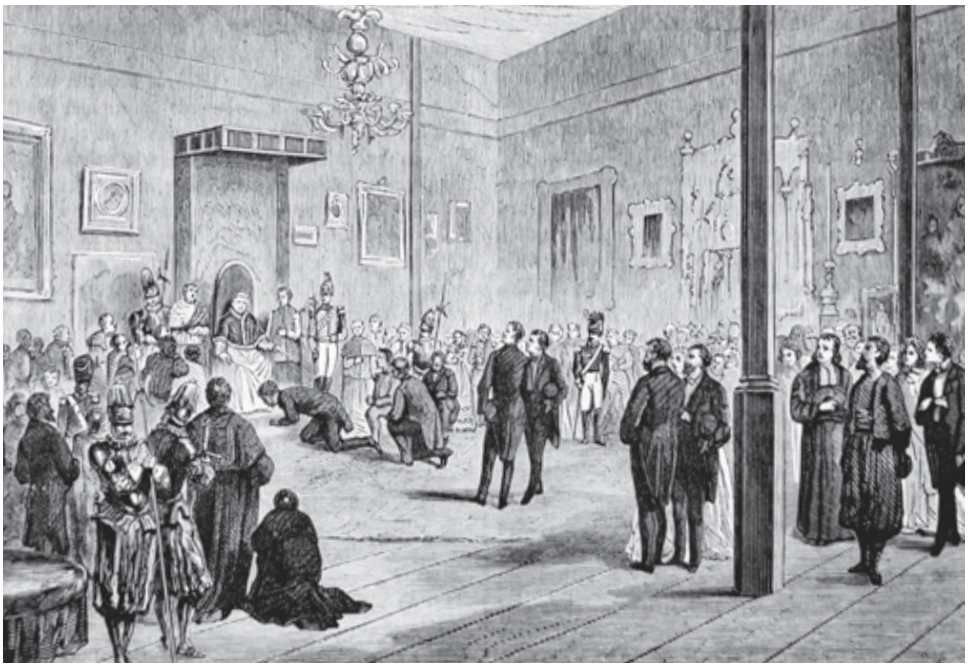


Fig. 8. Il Santo Padre inaugura l'Esposizione (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 14).

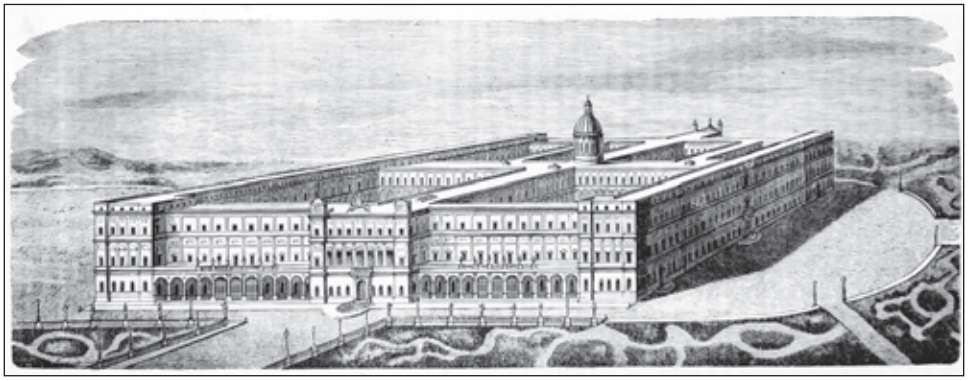


Fig. 9. Architetto Antonio Parisi, Progetto di grande edificio per la S. Congregazione di Propaganda Fide, presentato nella Sezione Architettura (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 47).

Fig. 10. Alfred Mame et Fils (Tours), Mostra tipografica e calcografica (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 87).

Fig. 11. Cereria dei Fratelli Rigacci (Roma), Armadio ornato in cera con candele (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 86).

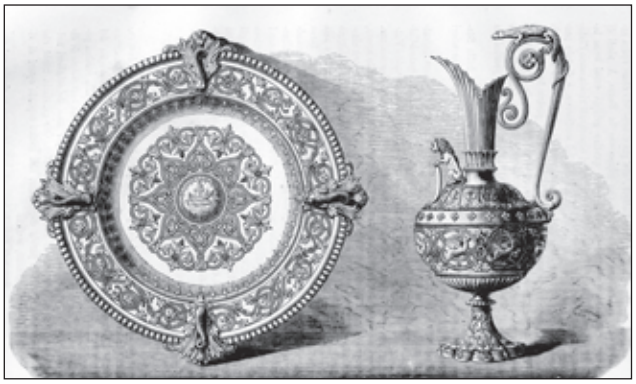


Fig. 12. Armand Calliat, utensili sacri di oreficeria lionese (da *L'esposizione delle opere di ogni arte*, cit., p. 119).

Fig. 13. La sezione “alimentaria” della Esposizione Vaticana del 1888 allestita nel cortile delle Carrozze in Vaticano, con i doni al pontefice provenienti dai paesi stranieri tra cui “la piramide dei 610 pacchi di zucchero inviati dalla Polonia austriaca”, i vini di Spagna, Francia, Austria-Ungheria (da *L’Esposizione Vaticana Illustrata. Periodico ufficiale per la commissione promotrice*, G. Bianchi e C, Roma 1888, p. 308).

Fig. 14. La sezione “alimentaria” della Esposizione Vaticana del 1888. Con i “vini e i liquori delle diverse regioni d’Italia”, “la mostra delle farine e delle paste regalate dalla Società generale dei Molini di Roma, e la cioccolata del sig. Loreti in una larga conchiglia a mensola, a cui fa da cariatide un moretto scolpito in legno e bellamente colorito” (da *L’Esposizione Vaticana Illustrata*, cit., p. 309).

IL CONCORSO NAZIONALE DI ARCHITETTURA PER L'EXPO DEL 1911: SISTEMAZIONI URBANE E TESTIMONIANZE EDILIZIE NELLA ZONA D'ESPANSIONE OLTRE IL TEVERE E NEI PRATI DI CASTELLO

Federica Angelucci
Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Architettura

TAVOLA 3

Abstract:
Il Piano Regolatore del 1909 voluto dalla giunta del sindaco di Roma Ernesto Nathan, prevede zone d'espansione oltre la città storica. Una parte del Piano è finalizzata a sfruttare convenientemente una notevole occasione offerta alla città, l'Esposizione internazionale del 1911 per il cinquantenario della nascita della nazione. Con l'Expo la città si trasforma. Ci interesserà qui ricordare principalmente le modifiche al tessuto urbano che permarranno sul territorio anche dopo la chiusura della celebrazione. Tra le aree oggetto di grandi mutamenti, oltre la città costruita, due sono le zone fortemente interessate: l'area di Valle Giulia e la zona compresa tra l'ansa del fiume sulla riva destra, la piazza d'Armi, i Prati di S. Pietro e i Prati di Castello; proprio di quest'ultima zona si osserveranno gli accadimenti urbanistici. Con il Concorso Nazionale di Architettura sono definite le aree oggetto di interesse e le tipologie edilizie da adottare: esse variano dal villino, alle case d'affitto, all'intensivo per le classi meno abbienti.
Nel breve periodo di due anni, prima dell'apertura dell'Esposizione, si costruiranno ponti, si disegneranno piazze, si definiranno tracciati viari e interi quartieri, opere di urbanizzazione ed aree verdi. I quartieri che ne scaturiranno, nonostante alcune contraddizioni, saranno aree molto apprezzate, poichè ben progettate, per molti anni a venire.

The National Architecture Competition for the 1911 Expo: urban solutions and buildings in the area of expansion beyond the Tiber and Prati di Castello

Rome's Mayor Ernesto Nathan grasped the opportunity of the International Expo set for 1911, in celebration of unified Italy's 50th anniversary, to build three new neighbourhoods on the right side of the Tiber river: Prati, Della Vittoria and Trionfale. The buildings were designed via a national architectural competition divided into three categories: houses, residential buildings for the middle classes

and social housing. In only two years - before the Expo opened - bridges, streets, squares and green areas were made. These neighbourhoods still exist today and are continue to be appreciated for their excellent design.

Da un'Esposizione internazionale ad un'Esposizione "vernacolare": architetture effimere e permanenze

L'Esposizione[1] del 1911 nasce dall'esigenza di festeggiare il cinquantenario dell'Unità d'Italia. Il governo, presieduto da Giolitti, decide di istituire una grande Esposizione nelle città che erano state le capitali d'Italia, dapprima si pensa a Torino e Roma mentre Firenze, che non potrà essere completamente emarginata, verrà aggiunta solo in un secondo momento tanto da non essere inizialmente presente nel programma ufficiale[2]. Gli ambiti dell'Esposizione saranno: per Torino il tema dell'industria, del lavoro e della tecnica, per Roma, arte archeologia e storia. La cifra che caratterizzerà stilisticamente l'Esposizione romana sarà tutta improntata all'esecuzione di architetture effimere, spesso in legno, gesso, tela, cartapesta e finti marmi, che verranno prontamente disfatte al termine dell'Expo. Ma interessante è invece osservare come la giunta di Ernesto Nathan (1845-1921), allora sindaco di Roma, riesca con l'impulso dell'Esposizione, in un clima di situazione straordinaria (senza una vera e propria pianificazione dettata da ben altre necessità) ad imporre al territorio una trasformazione urbana di cui ancora oggi ne osserviamo gli effetti. In un arco di tempo piuttosto breve si ergeranno ponti, si tracceranno nuovi assi stradali, si definiranno piazze, si costruiranno palazzi, si attrezzeranno parchi, si restaureranno monumenti[3]. Il centro dell'Esposizione è la Mostra Regionale ed Etnografica nella zona di piazza d'Armi, al di là del Tevere, dove si collocano i padiglioni monumentali e le poche ma efficaci attrazioni presenti[4].

[1] L'Esposizione viene inaugurata il 27 marzo del 1911. Cfr. *Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della Mostra di Etnografia italiana in Piazza d'Armi,* Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1911; *Pianta e guida generale delle esposizioni di Belle Arti – Regionali, Etnografica ed Internazionale di Arte Antica e Retrospettiva*, Roma 1911; Arturo Calza, *Come nacque l'Esposizione in Roma,* in "Le Esposizioni del 1911, Roma Torino Firenze, Rassegna illustrata delle mostre indette nelle tre capitali per solennizzare il cinquantenario del Regno d'Italia compilata a cura di Guido Treves", Fratelli Treves, Milano 1911, pp. 2-5.

[2] Cfr. *Programma Roma 6 luglio 1909*, Archivio Storico Capitolino, V, Esposizioni 1911, pos. 63, fasc. 1-12; pos. 54 bis, fasc. 1-27. Al programma è allegata la Relazione e il Regolamento generale stilato dal Comitato Esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma.

[3] Per il clima della mostra e le specifiche della stessa cfr. Renato Nicolini, *L'Esposizione del 1911 e la Roma di Nathan,* in Gianna Piantoni (a cura di), *Roma 1911,* De Luca Editore, Roma, 1980, pp. 45-51; *Ibid*. Paolo Marconi, *Roma 1911. L'architettura romana tra italianismo carducciano e tentazione etnografica*, pp. 225-228; *Ibid*. Enzo Forcella, *Roma 1911 – Quadri di una Esposizione*, pp. 27-38; Gianni Accasto, Vanna Fraticelli, Renato Nicolini, *L'Architettura di Roma capitale*, Golem, Roma 1971.

[4] Basti pensare ad esempio alla "Nava romana" o al "Toboggan".

Il tema delle esposizioni, notoriamente legato alla cultura borghese, si esprime qui con una contrazione del linguaggio architettonico prodotta dagli accenti dialettali che per quantità e caratteristiche non permetteranno di fornire un modello di riferimento. Lo stesso avverrà nella progettazione degli edifici in parte legati ad un linguaggio ottocentesco ma al contempo con decorazioni in molteplici stili come da tendenza eclettica del periodo.
I quartieri fondati intorno alle imponenti ma al tempo stesso fragili e transitorie architetture saranno l'immagine della giunta che li ha concepiti, zone che, pur presentando grandi contraddizioni sono ancora il risultato di una progettualità definita, tanto da funzionare egregiamente fino agli anni Sessanta[5] del Novecento.
Di lì a qualche anno, con l'entrata in guerra, si sarebbe concluso il ciclo dell'architettura e dell'urbanistica iniziato con la Roma Umbertina e Giolittiana, cioè con la Roma dello Stato unitario, che aveva raggiunto il suo apice con gli interventi dell'Expo[6].

L'uso del suolo nell'area dell'Expo: Piani regolatori ed aree demaniali

L'area situata tra il Tevere (più esattamente sulla riva destra), Castel S. Angelo e la zona denominata Prati di S. Pietro, non era stata considerata edificabile nelle previsioni del Piano Regolatore del 1883[7]. Il territorio che invece era già stato presentato nel Piano del 1873, era il quartiere dei Prati di Castello. Il Piano di Alessandro Viviani[8], che presentava come zone di espansione aree già singolarmente approvate, prevedeva che il futuro quartiere Prati[9] fosse connesso alla città storica mediante i ponti Cavour, Regina Margherita ed Umberto I e che si svolgesse intorno alle piazze Cavour, Risorgimento e a via Cola di Rienzo.
Poco prima dell'Esposizione del 1911 la giunta del Sindaco Ernesto Nathan[10] vara

[5] Il quartiere sarà definito da Insolera «uno dei migliori di Roma». Cfr. Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica,* Einaudi, Torino 2001, id., *Roma*, Laterza, Bari 1980, p. 107; Piero Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Laterza, Roma 2012; Giuseppe Cuccia, *Roma. Prati di castello. Dai Romani ai Barbari ai Piemontesi*, Cangemi, Roma 2006.

[6] Cfr. Ludovico Quaroni, *Immagine di Roma*, Laterza, Bari 1969; Giulio Carlo Argan, Introduzione, *Roma interrotta*, Catalogo della mostra, Officina, Roma 1978; Arturo Calza, *Roma Moderna,* Treves, Milano 1911.

[7] Cfr. Marcello Piacentini, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi*, Fratelli Palombi, Roma 1952.

[8] E' il primo Piano Regolatore di Roma moderna.

[9] Il quartiere previsto contava 65 ettari per 35.000 abitanti.

[10] Guiderà la prima amministrazione laica di Roma dal 1907 al 1913. Nel suo programma divulgato il giorno dell'investitura esplicò chiaramente l'intento di trasformare Roma nella capitale di uno stato civile e democratico, con comuni diritti e comuni doveri dei cittadini, così come nelle intenzioni di Mazzini, che Nathan conosceva bene. Nathan afferma: «gli uffici pubblici, onorifici o no, vanno conferiti a chi dà guarentigia di competente operosità, di intelligente integrità». Cfr. Piero Della Seta - Roberto Della Seta, *I suoli di Roma,* Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 89-92; *Cinque anni di amministrazione popolare*, Roma, Tipografia F. Centenari 1912, p. 9, 12-13.

un nuovo Piano Regolatore, realizzato nel 1909 da Edmondo Santjust di Teulada[11]. Il Piano si avvale di due notevoli strumenti urbanistici conosciuti come le «leggi Giolitti»[12] promulgate agli inizi del Novecento dopo un intenso dibattito in Parlamento. Si tratta di due provvedimenti che rappresentano un atto imprescindibile nella politica urbana dell'Italia unitaria. La loro rilevanza è concettuale oltre che pratica. Si sancisce il beneficio ottenuto dal proprietario nell'edificazione di un terreno, che diviene oggetto di tassazione poiché risultato di atti in cui è coinvolta la cittadinanza. Con la tassa sulle aree fabbricabili[13] si inserisce anche lo strumento dell'esproprio delle superfici incluse nei confini dei piani regolatori della città[14].
L'intenzione del Piano di Sanjust è quella di circoscrivere e dunque ostacolare la speculazione ed il monopolio delle aree oggetto di interesse. A tal fine il Piano prevede la realizzazione di tre diverse tipologie abitative: i *fabbricati*, i *villini* ed i *giardini*[15]. All'interno delle aree interessate dall'espansione edilizia a fabbricati, in tutto cinque[16] e di notevoli dimensioni, è presente l'area di Piazza d'Armi con i suoi 160 ettari ed il futuro quartiere Prati[17]. La definizione delle tipologie edilizie da utilizzare doveva evitare la speculazione poiché oltre ai vincoli dimensionali delle stesse si definivano i parametri circa la densità abitativa dei nuovi quartieri, di quanti e quali servizi dotare la zona, l'ampiezza delle strade e delle piazze, il numero di queste ultime. Soprattutto si voleva evitare l'edificazione costante e puntuale su tutte le aree di espansione permettendo invece un'alternanza di quartieri ad alta densità edi-

[11] Cfr. DELLA SETA, cit., p. 95. Sanjust pone in pratica le direttive di Nathan circa l'opportunità per il comune di possedere delle aree demaniali con cui gestire direttamente le trasformazioni urbane.

[12] Leggi dell'8 luglio 1904, n. 320 e dell'11 luglio 1907, n. 502. Le leggi Giolitti erano state precedute da un altro strumento urbanistico di grande interesse, la Legge Luzzatti del 1904, interessata alle modalità di finanziamenti per l'esecuzione di case popolari o di alloggi in sovvenzione. Successivamente si varerà la Legge del 6 aprile 1908, n. 116 in cui gli emendamenti e le aggiunte non modificheranno sostanzialmente le due leggi originarie.

[13] Art. 9 della legge dell'8 luglio 1904. La tassa è inizialmente prevista all'1% del valore delle aree, poi aumentata al 3% nella legge successiva. Cfr. anche *Discorsi parlamentari di Giovanni Giolitti*, Roma, Tipografia della Camera dei deputati, II, pp. 968-969.

[14] Legge dell'11 luglio 1907, n. 502.

[15] I «fabbricati» avevano un vincolo di 24 m. di altezza, i «villini» il limite di due piani e circoscritti da piccole aree verdi mentre i «giardini» erano abitazioni di lusso dove poteva essere costruito solo 1/20 della superficie. Cfr. DELLA SETA, op.cit., p. 95-96.

[16] Le altre zone erano Flaminio, piazza Verbano, piazza Bologna ed un'area oltre Porta S. Giovanni. Queste aree, insieme a fasce minori, dovevano assorbire i ¾ dell'espansione demografica. Cfr. *Ibid*., p. 95-96.

[17] «*Prati. Quartiere sorto per iniziativa di alcuni proprietari, senza l'approvazione del Comune. Progetto del quartiere presentato dal consorzio dei proprietari il 26 giugno 1872 (A.C., p. 961), accantonato dal consiglio in attesa della definizione del nuovo piano regolatore e per manifestati dissensi circa la salubrità della zona; i proprietari intanto cominciano a costruire e fanno approvare il progetto direttamente dal ministero*» in: *Ibid*., p. 36.

ficativa con altri meno popolati[18]. Queste regole furono ampiamente disattese ed i proprietari dei suoli[19] e gli speculatori (figure che spesso coincideranno) domineranno la situazione. Nel 1920 un regio decreto permetterà ai privati di intensificare le costruzioni sui lotti costruendo un numero cospicuo di palazzine[20] in luogo dei villini, vanificando di fatto le intenzioni del Piano.
All'interno del programma politico di acquisto di terreni per il Demanio[21] che vide acquisire dalla giunta quasi 800 ettari (perlopiù di aree destinate a sviluppo intensivo) possiamo includervi 78 ettari in piazza d'Armi (sui 160 oggetto di interesse) e benchè non demanializzati, la proprietà comunale permise di limitare la speculazione garantendo l'attuazione di gran parte delle prescrizioni di piano.
Inizialmente il piano del Sanjust prevede nell'area anche la costruzione di quattro ministeri, poi realizzati altrove[22] e l'edificazione del ponte Risorgimento, poi costruito durante l'Expo del 1911[23].
Nello stesso anno del Piano, il Comitato per le feste commemorative del cinquantenario dell'Unità d'Italia, stabilisce che l'area tra viale delle Milizie, e le attuali viale Angelico e viale Carso, sarà destinata alla sede del Concorso Nazionale di Architettura e alle Esposizioni Etnografica e Regionale.

L'incidenza dell'Expo nell'urbanizzazione del rione Prati e nei futuri quartieri Della Vittoria (Mazzini) e Trionfale

Le sistemazioni urbanistiche nel resto di Roma (spesso nella città storica) realizzate con l'impulso dell'Esposizione furono molteplici[24]. Ma due aree in particolare, fisicamente e dialetticamente contrapposte, muteranno profondamente aspetto e de-

[18] Cfr. Insolera, cit., pp. 78-103.

[19] L'Associazione dei proprietari delle aree fabbricabili sabota pesantemente la tassazione, dopo alcune proroghe il tributo sarà annullato con r.d. del 18 novembre del 1923, n. 2538. Cfr. Della Seta, cit., p. 98.

[20] Con altezze fino a 19 m., di 4 piani più attico e non era più previsto che l'area verde circoscrivesse l'edificio ma poteva essere limitata a 6 metri in profondità e spesso presente solo sul retro. Cfr. *Ibid*., cit., p. 96.

[21] Vedi nota n.11.

[22] Aree definite nella legge del 18 luglio 1911. Cfr. Alberto Caracciolo, *Roma Capitale,1870-1911*, Marsilio, Venezia 1985, pp.74-78.

[23] Il ponte Risorgimento è un'opera ingegneristica di elevatissima qualità tecnica e progettato dallo studio di François Hennebique, con il primato, in quegli anni, di ponte in c.a. con la maggior luce. Cfr. Riccardo Nelva – Bruno Signorelli, *Il Ponte Risorgimento: significati di un'opera innovativa*, in Piantoni, cit., pp. 291-303.

[24] Se ne elencano, di seguito, quelle che maggiormente hanno contribuito a trasformare la città, seppur alcune anche solo temporaneamente: Monumento a Vittorio Emanuele II, Palazzo di Giustizia, nuova aula del Parlamento, *Mostra Etnografica* in piazza d'Armi, *Mostra Internazionale d'Arte* a Vigna Cartoni, restauro di Castel S. Angelo, Passeggiata archeologica, stadio Flaminio, Ippodromo dei Parioli, costruzione del Faro sul Gianicolo, apertura del Giardino zoologico, viale del Muro Torto, sistema-

stinazione d'uso: il terreno che si andava urbanizzando da Vigna Cartoni (odierna Valle Giulia) e che si estendeva oltre il nuovo ponte Flaminio[25], oggi Risorgimento, e la superficie compresa tra la cintura delle caserme, viale delle Milizie, e la ex piazza d'Armi, area che risulterà tra le maggiormente trasformate.
L'espansione urbana sulla riva destra del fiume era iniziata nel 1885, dopo il Piano del 1883, con l'edificazione di caserme per contenere le attrezzature militari spostate da Castro Pretorio.
Per quanto riguarda più specificatamente l'area di piazza d'Armi, il Comune aveva acquisito 78 ettari e li aveva destinati a sviluppo intensivo[26]. In quest'area dovevano dunque sorgere i nuovi quartieri oltre il Tevere, collegati alla città storica dal ponte Vittorio Emanuele che andrà a rappresentare un imprescindibile collegamento con il centro della città. Insieme al ponte si tracciano l'asse di viale Prestinari e il primo tratto di viale Mazzini. Nel 1909 l'area di viale delle Milizie era l'ultima propaggine dell'inurbamento e l'area di piazza d'Armi appariva come un enorme prato abbandonato, dove la presenza dell'acqua, in alcuni periodi dell'anno, rendeva l'area piuttosto paludosa[27]. Dopo il Piano del Sanjust del 1909, dopo la variante con le proposte di Josef Stübben insieme all'Associazione Cultori di Storia ed Arte e successivamente grazie ad uno studio sul quartiere di Gustavo Giovannoni del 1915 e alla variante al Piano del 1919, il futuro quartiere denominato "Della Vittoria" (dopo la prima guerra Mondiale) appare collegato dai ponti Matteotti e Risorgimento e delimitato dai viali Angelico e Mazzini e a sud dai Prati di Castello, la zona che naturalmente serviva da congiunzione con la città storica.
Il futuro rione Prati, che si svilupperà proprio in questi anni, appare come il frutto della giunta Nathan, laica e progressista, sempre in attrito con l'area clericale e gentilizia. Si evidenzia in particolare, non a caso nel cinquantenario della nascita dello Stato italiano, come ancora una volta la città, in questo caso un quartiere, divenga espressione delle volontà politiche al potere. I tracciati viari del nuovo impianto tagliano, in apparenza inspiegabilmente ma con una ferrea volontà politica, la visuale di un'emergenza architettonica e simbolica come la Basilica di S. Pietro[28]. Voluta-

zione delle Terme di Diocleziano e piazza Venezia, architettura posticcia in piazza Colonna, strutture provvisorie a piazza d'Armi e Vigna Cartoni. Cfr. Alberto M. RACHELI, *Le sistemazioni urbanistiche di Roma per l'Esposizione internazionale del 1911,* in PIANTONI, cit., pp. 229-264.

[25] Per l'area del quartiere Flaminio cfr. Alessandra VITTORINI, (a cura di), *Dalle armi alle arti: trasformazioni e nuove funzioni urbane nel quartiere Flaminio*, Cangemi, Roma 2004.

[26] Lo Stato lascia l'area al Comune con la legge dell'11 luglio del 1907 (al fine di costruirvi «case da pigione») e con la legge del 6 aprile 1908, n. 116, Cfr. Stefania MASSARI, (a cura di), *Roma 1911*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, p. 23; CARACCIOLO, cit., pp. 74-78.

[27] Tanto da far dire ad Emilio Cecchi, intellettuale dell'epoca, a proposito dell'Expo, «…Italia invero da Giannettino e Pinocchio quella esibita a frazioni allineate come compagnie di fantaccini, con i piedi nella mota, in Piazza d'Armi…».

[28] Cfr. la presentazione di Marco CORSINI, in MASSARI, cit., pp. 9-11, in particolare p. 10.

mente, non vi sarà alcuna strada che abbia come fondale la basilica[29]. Le strade saranno tracciate tra il fiume (o meglio la sua riva destra) e l'area a nord delle mura vaticane. L'ultimo limite è costituito dalle pendici di Monte Mario. La piazza del quartiere sarà, non a caso, dedicata al Risorgimento, mentre le vie saranno intitolate a protagonisti della Roma imperiale e repubblicana e del Risorgimento stesso. Al termine dell'Esposizione, nell'ottobre del 1911, vengono immediatamente demolite le architetture effimere e si iniziano le opere di urbanizzazione: fognature, luce, acqua. Poco dopo vengono edificate le scuole pubbliche. Questi lavori non saranno terminati velocemente.
Tra le incidenze sulle scelte urbane dettate dalla presenza dei padiglioni della Mostra Etnografica e Regionale, non è assolutamente trascurabile la volontà della giunta di eliminare dall'area dell'Expo le popolazioni meno abbienti che vivevano nei pressi di piazza d'Armi, oltre il Tevere, ai margini di ciò che allora era la città. Quando nel 1911, con l'apertura dell'Esposizione internazionale, vengono demolite le baracche la popolazione viene spostata nelle «casette comunali», abitazioni non dotate di alcun servizio, nelle zone delle porte San Giovanni, Metronia e Latina, aree incluse nella demanializzazione dei terreni. Ne nacque un acceso dibattito tra la giunta che sosteneva di aver spostato la popolazione al fine di offrire loro degli alloggi dignitosi migliorandone le condizioni di vita e chi vedeva in questo atto la volontà di non lasciare traccia nell'Expo, culturalmente di carattere borghese, di come nel XX secolo si potesse ancora vivere a Roma in così tale degrado[30].

Analisi delle trasformazioni urbane nelle aree di Piazza d'Armi (Della Vittoria), Viale delle Milizie (Prati) e via Andrea Doria (Trionfale)

L'area interessata dal Concorso Nazionale di Architettura, sebbene di ridotte dimensioni, occupa parte di tre quartieri distinti: il Della Vittoria (o Mazzini), il rione Prati ed il Trionfale. I quartieri coinvolti sono perfettamente definiti dalle loro connotazioni fisiche.
Il Della Vittoria ha come confini a nord il viale Carso (attualmente con un lembo verso piazza Maresciallo Giardino), ad est l'ansa del fiume Tevere, a sud viale delle Milizie e ad ovest viale Angelico, oltre il quale vi è ancora una propaggine ad ovest, ma con diverse caratteristiche di impianto, che termina nelle pendici di Monte Mario. Il limite netto del quartiere è costituito da viale delle Milizie con la presenza della zona delle caserme, oltre le quali si staglia nitidamente il rione Prati. Prati è costeggiato dal fiume per tutto il suo limite sud est, mentre ad ovest il confine è offerto dalla vasta area del Vaticano, da via Leone IV - via della Giuliana. Il rione, l'ultimo di Roma, è ben servito da quattro ponti che lo collegano con il centro sto-

[29] Ben diverso ovviamente il significato del tracciato di Via della Conciliazione dopo i patti Lateranensi.

[30] Cfr. Nicolini, cit. p. 46; Antonio Parisella, *Fuori dalla scena: le classi popolari e l'Esposizione del 1911,* in Piantoni, cit., pp. 53-66, in part. pp. 61-62.

rico: Nenni, Regina Margherita, Cavour e Umberto I. Ad ovest, oltre via della Giuliana, si estende l'impianto del quartiere Trionfale, delimitato dal Vaticano, da piazzale degli Eroi e dalla Circonvallazione Trionfale.
L'area di piazza d'Armi, come già detto destinata dal Concorso ai padiglioni delle Esposizioni Etnografica e Regionale, è trasformata in un quartiere di impianto centrico e radiale. Il nucleo è costituito da piazza Mazzini, di forma quadrata, ad angoli smussati poiché occupati dagli assi che la intersecano, dalla quale si diparte il maggiore asse di transito, il viale omonimo, che con il suo andamento e con le sue dimensioni, crea un unicum nel tessuto impostato geometricamente e gerarchicamente. Viale Mazzini inizia con un tracciato regolare da ponte Risorgimento per proseguire con un andamento curvilineo oltre la piazza omonima. Questo asse era stato tracciato insieme a via Marcello Prestinari, l'altra strada di grande importanza poichè partiva dal ponte di collegamento con la città preesistente. Gli altri tracciati viari sono costituiti da sei rigide rette che delimitano l'area andando a definire dei poligoni di terreno sui quali si impostano gli isolati e i lotti edificati.
Il rione Prati[31] ha un impianto estremamente regolare. Il tessuto è suddiviso in tre aree. Una prima zona assolutamente connotata dalla presenza delle caserme, una fascia stretta e lunga che partendo dal fiume arriva all'estremo ovest tracciato da via Barletta e poi fino a via Leone IV. Di seguito, una seconda fascia, parallela alla prima, di impianto uniforme, con le strade in direzione del fiume parallele tra loro, con lotti di forma pressocchè quadrata o rettangolare, dove le vie in direzione nord-sud, sono quasi ortogonali ai tacciati orizzontali, ad eccezione di via Ottaviano, poiché proseguimento di via di Porta Angelica, cioè la strada che costeggia il limite fisico delle mura Vaticane. Al centro della fascia edificata vi è il cerchio di piazza dei Quiriti, piazza di quartiere, che con la sua forma organica interrompe la griglia geometrica. La zona successiva ha un tessuto differente. Spostandoci verso sud, è l'area che si impernia su due piazze, piazza Risorgimento e piazza Cavour. Il primo tratto, intorno a piazza Risorgimento, è di notevole importanza geografica poiché gode di una posizione unica nel suo genere in quanto costeggia il Vaticano. I tracciati viari si dipartono dalla piazza con una sorta di tridente gerarchizzato formato da via Cola di Rienzo, via Crescenzio e via Porcari-Vitelleschi; mentre queste ultime intersecano toccandolo il fossato di Castel Sant'Angelo, Via Cola di Rienzo va direttamente a congiungersi alla città storica per mezzo del ponte Regina Margherita, divenendo un asse di grande importanza. Anche il tracciato di via Crescenzio ha un sua forza andando ad immettersi in un angolo di piazza Cavour; via Vitelleschi è l'asse di minore rilievo pur presentando un fondale d'eccezione.
Per quanto concerne piazza Cavour, essa ha tale valore nel tessuto edificato da ribaltare le fasce orizzontali finora costituite. La piazza, di forma rettangolare, vede

[31] Per la costruzione del rione viene realizzata una ferrovia al fine di trasportare i materiali da costruzione provenienti dall'area di Grottarossa.

sul suo lato longitudinale l'attestarsi degli isolati. Via Tacito e via Lucrezio Caro rappresentano i limiti esterni della fascia nord-sud definita dal lato maggiore della piazza. Non è un caso che questo spazio, dedicato ad uno dei maggiori protagonisti del Risorgimento italiano, abbia un strada, via Cicerone, in asse con il monumento dedicato a Cavour, sebbene il fondale sia il retro della statua poichè Cavour guarda invece al palazzo di Giustizia[32].

Infine la zona a nord-ovest. L'area dell'odierno quartiere Trionfale si pone in continuità con i due quartieri precedenti e anzi, nel riproporre la forma geometrica degli isolati, in parte rettangolari, in parte poligonali, sembra proprio aver subito l'influenza dei due quartieri limitrofi. Lo stesso tipo di impianto si riconosce anche nei tracciati viari rettilinei, nella gerarchizzazione delle strade, nell'impostazione dei lotti. E' ancora una volta il disegno di una griglia applicata sul territorio, su un terreno piuttosto pianeggiante, ben diverso ad esempio dai quartieri adiacenti che si svilupperanno negli anni a venire, come ad esempio la Balduina, dove il tessuto avrà una forma molto più organica e gli isolati seguiranno le curve di livello del terreno.

Dal confronto delle piante di Roma di Frutaz[33] pubblicate nel 1962, con la CTR (2004)[34], si può affermare che il tessuto edilizio e dei tracciati viari, in questi ultimi quaranta anni, non ha subìto notevoli trasformazioni. In particolare gli isolati sono rimasti quasi inalterati, lo stesso si può dire per le corti interne degli edifici, questi ultimi però sono stati sottoposti ad ampliamenti e sopraelevazioni. Le aree di maggiori modifiche sono quelle ancora oggetto d'interesse negli anni tra le due guerre, anni che vedono la realizzazione dei complessi residenziali progettati da Innocenzo Sabbatini per lo IACP (1919-27)[35] al termine di via Andrea Doria, dei due isolati INCIS[36] di Quadrio Pirani a piazza d'Armi e del Liceo Classico statale Terenzio Mamiani di Vincenzo Fasolo (1924) su viale delle Milizie. Durante gli anni Sessanta il quartiere subirà una svolta nel cambiamento di destinazione d'uso passando da una connotazione prettamente residenziale alla presenza di poli del terziario[37].

[32] Conosciuto a Roma con il termine dispregiativo di "Palazzaccio", iniziato nel 1889 e terminato nel 1911; sempre nel 1889 è inaugurato il Teatro Adriano.

[33] Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1962.

[34] Carta Tecnica Regionale del Lazio, 2004.

[35] Cfr. Passeggiate Romane dell'In/Arch Lazio, *La città "pubblica": Roma, la ricerca architettonica e urbana al quartiere Trionfale*, Maria Teresa Cutrì e Antonella Bonavita, (a cura di), domenica 21 giugno 2015 ore 10,30, via Andrea Doria, 79 - Roma, in http://www.passeggiateromane.com [28-06-2015].

[36] Cfr. Livio Toschi, *L'Istituto Cooperativo per le case degli impiegati dello Stato in Roma (1908-1933)*, Catalogo della Mostra, (Galleria A.A.M./Coop. Via del Vantaggio,12, Roma, 24 marzo-24 maggio 1986); Id., *L'Istituto per le case popolari di Roma dalla fondazione alla prima guerra mondiale: il ruolo degli architetti*, in AA.VV., *Iacp di Roma. Tra cronaca e storia,* Iacp di Roma, Roma 1986, pp.134 e sgg.

[37] Cfr. http://www.archidiap.com/opera/quartiere-di-piazza-darmi [24-07-2015], cfr. anche il bel video presente nel sito con le immagini d'epoca dei Prati di Castello e con l'intervista allo scrittore Andrea Camilleri in qualità di residente del quartiere.

Ci si riferisce ai due grandi interventi dovuti alla costruzione dei nuovi edifici giudiziari a Piazzale Clodio e della sede della Direzione Generale RAI a Viale Mazzini. Con il loro vasto bacino d'utenza, insieme alla presenza di una fitta rete di negozi, modificheranno in buona parte la connotazione d'uso da residenziale a terziario del quartiere con conseguente congestionamento, nelle ore di attività, dell'intera area ed in particolare dei tracciati viari.

Il Concorso Nazionale di Architettura:
La tipologia edilizia negli interventi previsti

Nello studio esaustivo di Enrico Valeriani[38] circa il Concorso Nazionale di Architettura[39], si pone ben in evidenza il significato del concorso stesso. A differenza del Concorso Internazionale, mai realizzato, per l'area oltre fiume di Vigna Cartoni (oggi Valle Giulia) il Concorso Nazionale di Architettura, sebbene con scarsa partecipazione di concorrenti, vede definire e poi edificare i suoi progetti (salvo poi una loro successiva parziale demolizione, in particolare di villini). Entrambi i concorsi nascevano con lo scopo di offrire delle risposte al problema annoso della mancanza di abitazioni causato dallo sviluppo demografico della città divenuta capitale. Mentre a Vigna Cartoni i progetti dei villini sarebbero stati affidati ad architetti stranieri, oltre fiume (e qui ancora una volta si vede la contrapposizione delle due aree oggetto di interesse della manifestazione) sono i professionisti italiani, più o meno giovani, a disegnare i palazzetti destinati perlopiù alla borghesia.
Gli spazi decisi dal Concorso nazionale sono suddivisi in tre aree[40]. Nella zona di piazza d'Armi la zonizzazione prevede che i luoghi in questione siano interessati da una progettazione destinata a «case signorili o villini con giardino» (zona A) e alle «case d'affitto» (zona B) cioè una tipologia edilizia destinata ad un ceto medio: entrambe le tipologie ricalcavano pedissequamente le prescrizioni del Piano Sanjust. Nell'area tra viale delle Milizie e l'odierna via Andrea Doria la progettazione era destinata ad alloggi popolari sovvenzionati (zona C), cioè ad un ceto operaio e meno abbiente. Il regolamento del Concorso ben specificava, mediante gli articoli 3, 4 e 5, le caratteristiche da utilizzare per i villini, per le case d'affitto e per le case popolari[41]. I villini in particolare, dovevano, così come nelle intenzioni dei padiglioni temporanei, divenire espressione dell'identità nazionale, veri prototipi per l'abitazione moderna di determinate fasce sociali. Questi edifici non divennero mai dei modelli.

[38] Enrico VALERIANI, *Il Concorso Nazionale di Architettura*, in PIANTONI, cit., pp. 305-325.

[39] Per le specifiche del Bando di Concorso cfr. Comitato esecutivo per le Feste Commemorative del 1911 in Roma, *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma*, G. Bertero & C. - A. Franchini – A. Guglielmi – A. Liebman & C., Editori, Roma 1911, cfr. in particolare p. 189.

[40] *Ibid*., per le caratteristiche precipue delle concessioni delle aree in oggetto, p. 306.

[41] *Ibid*., per le specifiche della progettazione degli edifici nelle suddette aree, p. 306.

I troppi riferimenti al passato, agli stili regionali[42], tanto osannati nella guida ufficiale all'esposizione, non crearono un codice adatto al nuovo modo di vita rimanendo legati all'eclettismo, al linguaggio neo-rinascimentale e neo-barocco e ad una visione della casa ancora tutta ottocentesca[43]. I materiali utilizzati sono molteplici, mattoni, travertino, intonaco (spesso di colore ocra) con inserimento di numerose decorazioni, in maioliche, stucchi, smalti. La razionalità è tutta affidata all'uso di tecnologie all'avanguardia come allora potevano essere i termosifoni e gli impianti sanitari, probabilmente a colmare la carenza sul piano progettuale che non prevedeva confronti con ciò che stava accadendo architettonicamente nelle altre nazioni. Gran parte dei villini esibivano ampi spazi e soprattutto la presenza di zone della casa destinate a servizi ne confermavano la categoria del lusso.
In conclusione, i molteplici interventi urbani che interessarono l'area sulla riva destra del Tevere, oltre la città costruita, in occasione dell'Expo 1911, portano ad una positiva trasformazione della città. I nuovi quartieri[44], in particolare il Della Vittoria (Mazzini), ebbe per anni una sorprendente qualità abitativa. La giunta Nathan che era riuscita ad arginare la speculazione con l'acquisizione delle aree edificabili, aveva realizzato un quartiere con differenti tipologie edilizie creando quel necessario interclassismo auspicabile in una società civile. Le ampie dimensioni dei tracciati viari, la presenza di alberature e le compiute opere di urbanizzazione offriranno una qualità tale da non permettere grandi trasformazioni edilizie nell'area almeno fino agli anni Sessanta del secolo scorso.

[42] Nella descrizione del villino della Rivista «La Casa», si legge:«…Si è avuto cura soltanto di non dimenticare la tradizione paesana…», in *Guida Ufficiale,* cit., villino n. 62; Cfr. VALERIANI, cit., p. 309.

[43] Cfr. Mario LABÒ, *Gusto dell'Ottocento nelle esposizioni*, in "Costruzioni - Casabella", 159-160, 1941, p. 29.

[44] In condizioni analoghe per uso dei suoli, ampiezza dei tracciati viari, imponente presenza di aree verdi, ecc., verrà edificato il quartiere E.U.R. in occasione dell'Esposizione Universale, mai inaugurata, nel 1942.

FIG. 1. MAPPA DESCRITTIVA DELL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI BELLE ARTI A VALLE GIULIA E DELL'ESPOSIZIONE REGIONALE ED ETNOGRAFICA A PIAZZA D'ARMI, IN *PIANTA E GUIDA GENERALE DELLE ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI – REGIONALI, ETNOGRAFICA ED INTERNAZIONALE DI ARTE ANTICA E RETROSPETTIVA*, ROMA 1911. (VEDI TAVOLA 3)

Fig. 2. Situazione della zona d'espansione oltre il Tevere e nei Prati di Castello nel 1900.

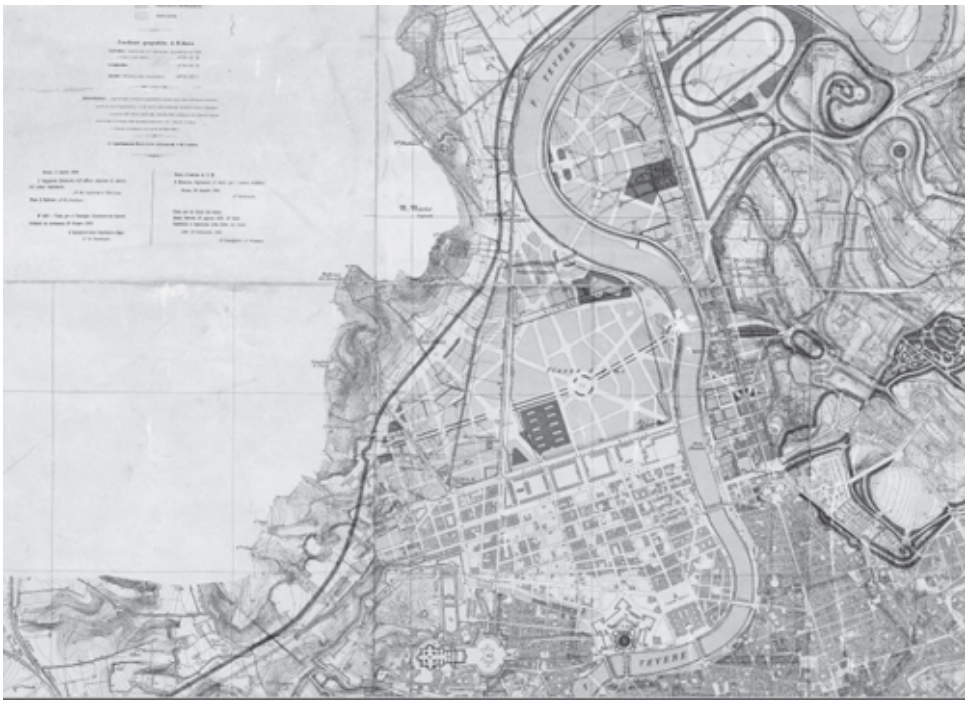


Fig. 3. *Piano Regolatore di Roma 1909*. Sindaco di Roma: Ernesto Nathan.

Fig. 4. *Piano Regolatore di Roma 1931*. Governatore di Roma: Francesco Boncompagni Ludovisi.

Fig. 5. *Piano Particolareggiato d'esecuzione della zona compresa fra il viale delle Milizie, il viale Angelico e il Lungo Tevere*, in "Piano Regolatore di Roma 1931".

Fig. 6. *Piano regolatore del 1909*.

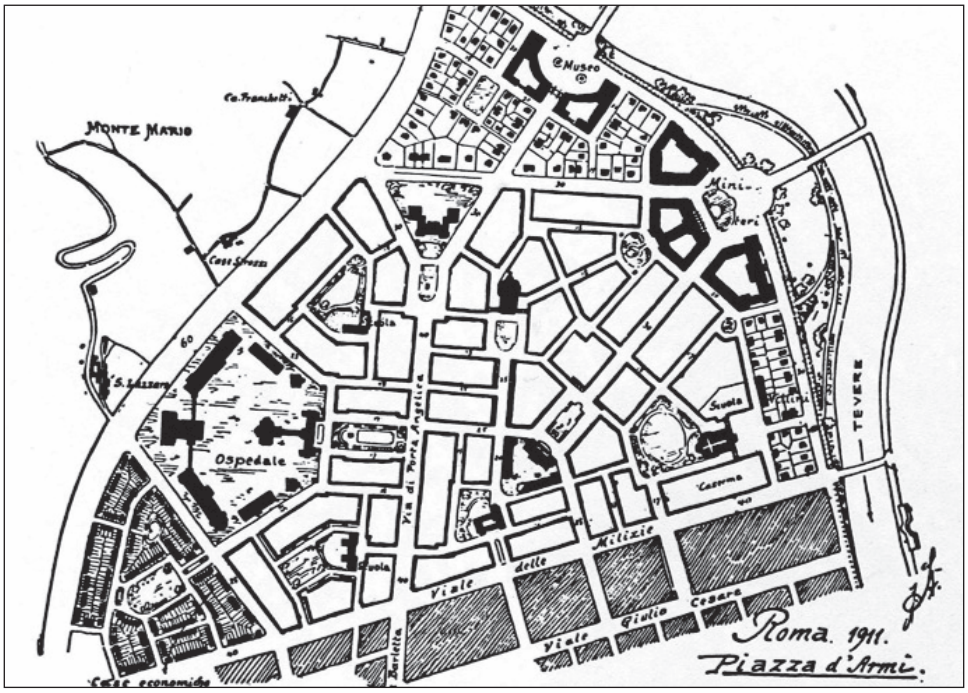


Fig. 7 e 8. Proposte di Josef Stüebben e dell'Associazione Cultori di Storia ed Arte.

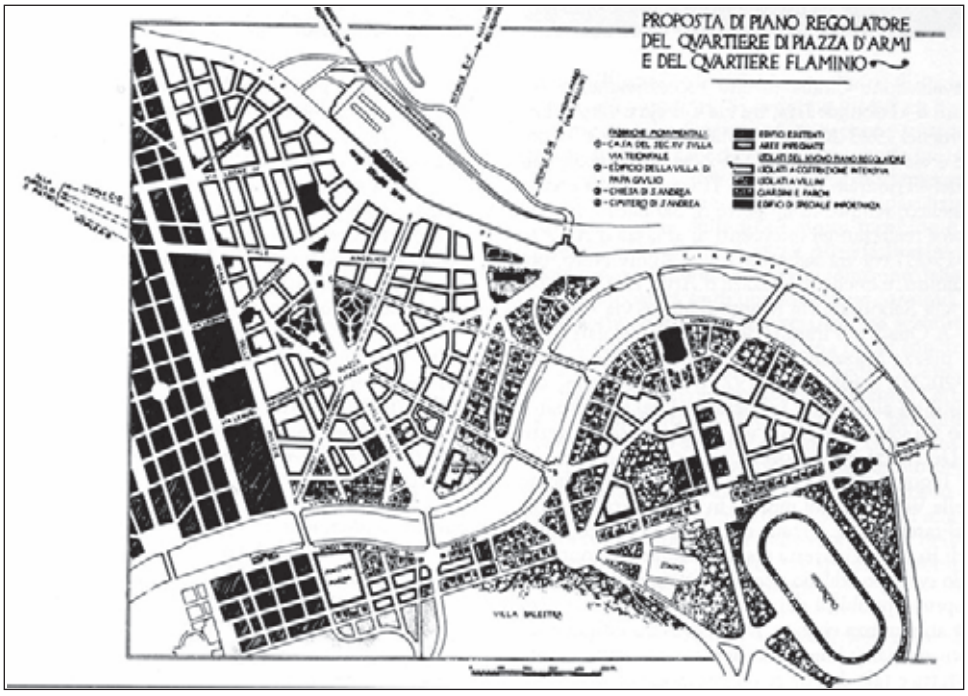


Fig. 9. *Zona del Vaticano e dei quartieri Prati, Flaminio, Della Vittoria e Tor di Quinto*. Roma edita dall'Istituto Geografico Vescaglia, con le nuove ripartizioni urbane e periferiche, particolare del foglio 3. In Amato Pietro FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1962.

DA VILLA GIULIA A VILLA LUBIN A VILLA TRE MADONNE: UN LUOGO ROMANO E INTERNAZIONALE DEDICATO ALL'AGRICOLTURA

Carla Benocci
Sovrintendenza del Comune di Roma

Abstract:
Villa Giulia, sui Monti Parioli, valorizza dal XVI secolo la vocazione agricola del territorio romano di pertinenza, sviluppata anche dalle ville successive, come Villa Borghese. Dal 1906 un casale rustico di quest'ultima, con i terreni circostanti, è scelto come sede dell'International Institute of Agriculture (I.I.A, predecessore della F.A.O.). Pompeo Passerini prepara il primo progetto di ristrutturazione dell'immobile per l'I.I.A., denominato d'allora in poi Villa Lubin, dal nome del suo principale finanziatore, l'americano David Lubin, con il significativo supporto finanziario anche del re d'Italia Vittorio Emanuele III.
L'Istituto si propone di coordinare e sostenere le attività connesse con l'agricoltura dei paesi membri, divenendo la principale organizzazione internazionale del settore. Le autorità capitoline approvano un secondo progetto per Villa Lubin, predisposto da Passerini e da Adolfo Cozza, autore anche delle pitture principali, ispirate al modello rinascimentale della Villa Farnesina e rappresentanti *l'Agricoltura antica e moderna*, interpretate secondo principi filosofici e politici. Le altre pitture della villa mostrano soggetti e simboli legati all'agricoltura, di Lemmo Rossi Scotti.
La vocazione internazionale dell'I.I.A. prepara l'Esposizione Internazionale del 1911, sulla stessa area, e la costruzione della Villa Tre Madonne, sede dell'Ambasciata del Belgio.

From Villa Giulia to Villa Lubin and Villa Tre Madonne: a Roman and international site dedicated to agriculture

Villa Giulia, on Monti Parioli, ever since the 16th century has made use of its natural almost agricultural vocation, further developed through other Roman parks, or "villas", like Villa Borghese. In 1906, a country house located in the latter, with its surrounding land, became the headquarters of the International Institute of Agriculture (I.I.A, which then became F.A.O.). Pompeo Passerini prepared the first renovation project for the I.I.A., thenceforth known as Villa Lubin, with the significant financial support of David Lubin and King Vittorio Emanuele III.

The Institute's aim was to coordinate and to support the agricultural activities of all participating countries, thereby becoming the main international organisation in the sector. The local authorities then approved a second project for Villa Lubin, created by Passerini and Adolfo Cozza, who was also the author of paintings that were inspired by the renaissance model used in Villa Farnesina and attempted to represent both ancient and modern agriculture (including its philosophical and political inferences).
Other paintings of Villa Lubin show shapes and symbols linked to agriculture, by Lemmo Rossi Scotti. I.I.A.'s international vocation drives the preparation of the 1911 International Exposition, held on the same area, including the construction of Villa Tre Madonne, where the Embassy of Belgium is housed.

Villa Giulia, Villa Lubin, Villa Tre Madonne, International Institute of Agriculture, Pompeo Passerini, Adolfo Cozza

«Della agricoltura non dirò in longo, piantandosi per tutto de gli alberi, e di tutte le sorti; ma dirò che ve ne sono piantati trentasei milia, e di poi spalliere grandissime, e di tutte le sorti. E per la villa ad ogni tanti passi vi sono luoghi da riposare e far tavole a l'ombra, o loggie di verdure o di muro comodissime…Vi è un dilettevole boschetto da ucelare a tordi, che per tutto si camina sotto la verdura: aciò non impedischa l'ucelare il sole»[1]: così Bartolomeo Ammannati presenta il contesto ambientale di Villa Giulia nella celebre lettera del 2 maggio 1555 a Marco Mantova Benavides, in realtà atto autocelebrativo piuttosto che descrizione puntuale del luogo. Tuttavia, il papa Giulio III (1550-1555) realizza poco fuori della Porta del Popolo e fino a Ponte Milvio una grandiosa tenuta, dove dà vita ad un mondo ideale, a contatto con la natura, programma non riuscito nell'ecumene cattolica.
Da buon toscano, il papa qualifica questa sontuosa dimora con caratteri decisamente produttivi, dove sono messe a coltura piantumazioni funzionali ad esigenze estetiche e a reddito. Infatti, sono posti a dimora sulle colline dei Monti Parioli i filari di pregiati vitigni, che garantiscono un ottimo vino, di cui il papa è un fine intenditore e che serve anche per pagare le maestranze al lavoro nella villa, beninteso con notevoli differenze a seconda della qualità dell'opera (il pagamento per gli operai è in vino "acquato" e per i maggiori artisti, oltre al denaro contante, anche in vino invecchiato e prodotto con viti provenienti da Montepulciano). Gli alberi da frutto sono distribuiti con cura nell'area posta tra il porticciolo sul fiume e la Via Flaminia

[1] Per le vicende di Villa Giulia e soprattutto degli aspetti produttivi di quest'ultima cfr. Carla Benocci, *Villa Tre Madonne. L'Ambasciata del Belgio presso la Santa Sede e l'eredità spirituale di Giulio III, papa toscano*, Roma 2010: si rimanda a questo volume per le fonti citate nel testo e per la bibliografia precedente; Ead., *La pergola d'uva e il vino. Le vigne degli Sforza Cesarini a Roma e nel Lazio*, Vetralla 2014.

ed in altri settori intorno al Casino, comprendendo anche agrumi pregiati, con ottimi risultati grazie al terreno fertile e all'abbondanza delle acque; non mancano coltivazioni agricole estensive, come quella a grano, ed una larga parte è ricoperta di boschi, utili per l'uccellagione e per la raccolta di legna, senza dimenticare l'amore del papa per il paesaggio della sua cittadina d'adozione, Montepulciano, dalla quale ammira il Monte Amiata, luogo da cui importa gli abeti bianchi per riprodurre a Roma un contesto ambientale che richiami le terre familiari; fa venire altresì dal luogo toscano le piante di castagno e di marroni, sempre perché utile e dilettevole devono concorrere a garantire una buona qualità di vita, lontana dagli affari di governo, come osserva lo stesso Ammannati descrivendo il nucleo centrale di sculture che ornano il luogo dove sgorga l'Acqua Vergine: «et chiamasi quest'acqua vergine, perché correndo col fiume Hercole, non si mescola con lei»; *otia* e *negotia*, vita contemplativa e affari di Curia non possono mescolarsi.

La bellezza di queste coltivazioni è richiamata scherzosamente nelle pitture del Casino Nobile della villa, nel cui portico semicircolare d'ingresso, che introduce nel primo cortile, è dipinto un pergolato d'uva, alternato a pergole di gelsomini e di rose, riproducendo le strutture lignee esterne degli orti e dei giardini, dove uva e rose convivono, per la salute dei preziosi grappoli, le cui malattie sono anticipate dalle rose a capo dei filari. Dai pergolati si affacciano satirelli e puttini, intenti a giocare, come in una rinato Paradiso terrestre. [Fig. 1]

Il territorio ambiziosamente coltivato da Giulio III riceve una configurazione che ne segna la vocazione per secoli, qualificandosi come manifesto politico e filosofico destinato ad un lungo futuro: se la Chiesa di Roma è universale, la villa del papa insegna ai successori il modo di risiedere in un luogo di delizie, che è in grado di offrire, se ben coltivato, risorse adeguate e vedute della città decisamente superbe. Sui territori della villa sorgono nei secoli successivi numerose dimore nobiliari, tra le quali la più estesa è la Villa Borghese, anch'essa di marca toscana ed ugualmente organizzata con criteri di bellezza e produzione agricola.

Dopo secoli e in coincidenza con il passaggio alla proprietà pubblica di quest'ultima villa (con legge del 26 dicembre 1901 n. 519 e acquisizione da parte del Comune di Roma con atto dell'11 luglio 1903), un sito già appartenente al territorio della villa pontificia è ritenuto particolarmente adatto ad ospitare la sede di un ambizioso progetto destinato ad affrontare il problema internazionale dell'alimentazione attraverso l'agricoltura, promosso dall'americano David Lubin. Quest'ultimo personaggio ottiene la piena partecipazione al progetto del re d'Italia Vittorio Emanuele III e la scelta di entrambi del luogo dove erigere la sede del nuovo istituto cade su un sito di Villa Borghese, dove già esiste un casale storico. La vocazione universale di questo territorio delineata da papa Giulio III si trasforma in tal modo in una dimensione internazionale legata ad una importante istituzione, che apre la strada alla qualificazione di tutto il comprensorio come spazio particolarmente idoneo ad ospi-

tare eventi e organismi di valenza internazionale: si pongono così le premesse per la successiva Esposizione Internazionale del 1911 proprio nell'area in esame[2].
Il cammino è però piuttosto complesso e si apre un tempestoso dibattito pubblico per la scelta della sede dell'Istituto Internazionale d'Agricoltura (d'ora in poi denominato I.I.A.), voluto da Lubin e dal re.
La Commissione Reale per l'Istituto suddetto, appositamente istituita con D.R. 28 gennaio 1906 n. 28 e presieduta dal senatore Eugenio Faina, presenta il 30 marzo 1906 una proposta di convenzione all'Amministrazione Comunale per la costruzione della sede dell'Istituto a Villa Borghese, proposta che l'Ufficio tecnico Comunale modifica, sottoponendola alla Giunta comunale il 18 aprile 1906; quest'ultima introduce alcune varianti, restituendola al Presidente dell'Istituto il 5 maggio 1906. Quest'ultimo nel frattempo commissiona con lettera del 12 aprile 1906 agli architetti Pompeo Passerini e Luca Beltrami l'incarico di redigere il progetto della sede dell'istituto e curarne la direzione dei lavori. In realtà, il senatore Faina aveva incaricato Adolfo Cozza di predisporre il progetto ma quest'ultimo aveva preferito dedicarsi alle opere decorative e rimanere dietro le quinte per la progettazione architettonica, indicando come esecutore materiale del progetto edilizio il Passerini[3].
Quest'ultimo e Beltrami accettano, ma, come afferma Faina, «l'architetto senatore Beltrami, il ricostruttore del palazzo sforzesco,… dopo qualche esitanza rinunciò».
Nel maggio 1906, quindi, il Faina fa stampare il primo progetto relativo alla costruzione del palazzo sede dell'Istituto, firmato dal Passerini. [Fig. 3]
Questa proposta suscita moltissime obiezioni, soprattutto da parte degli organi comunali, che esprimono forti perplessità sulla demolizione della vaccheria, l'edificio preesistente della Villa Borghese, sulla nuova costruzione nel parco della villa, sulla clausola prevista negli atti di passaggio della villa al Comune, che stabilisce la cessione allo Stato di edifici destinati a collezioni artistiche e storiche, estesa in modo illegittimo a questa costruzione con una diversa destinazione d'uso, e così via; non minori sono le polemiche suscitate nell'opinione pubblica italiana ed internazionale, ampiamente ricostruite. A seguito di questo dibattito, il 19 giugno 1906 è stabilita una seconda convenzione tra il Presidente del Consiglio Giovanni Giolitti e Angelo Maiorana, Ministro del Tesoro, per lo Stato, Enrico Cruciani Alibrandi sindaco di Roma ed il conte Eugenio Faina per l'Istituto stesso, secondo cui «per la costruzione del palazzo dell'Istituto Internazionale di Agricoltura è assegnata nella Villa Umberto I un'area di mq 7500 contornata da ciglione naturale e precisamente sull'al-

[2] Sulla Villa Lubin e la figura di David Lubin cfr. Angela CIPRIANI, Memmo CAPORILLI, Valentino VALENTINO, *Villa Lubin*, Roma 1981-1987.

[3] Sull'opera architettonica di Passerini e Cozza per Villa Lubin cfr. Carla BENOCCI, *I progetti di ingegneria e di architettura: i nuovi acquedotti, il porto di Roma, l'anfiteatro di Parigi, il nuovo museo romano annesso a Villa Giulia, la collaborazione con Pompeo Passerini per Villa Lubin a Roma*, in Pietro TAMBURINI, Carla BENOCCI, Lucos COZZA LUZI, *Adolfo Cozza (1848-1910)*, Orvieto 2002, pp. 149-175.

tipiano a nord del viale d'ingresso alla villa da Porta del Popolo, con accesso libero dal cancello presso Villa Ruffo, in modo che, ferme restando le disposizioni dell'art. 8 della convenzione 1° luglio 1903 per quanto riguarda l'uso a pubblico passeggio degli spazi non occupati dall'edificio, possa l'area assegnata all'Istituto rimanere separata e distinta dalla villa nei giorni ed ore in cui questa è chiusa al pubblico». E' predisposto quindi un secondo progetto, a firma dello stesso Passerini.
Il Presidente della Commissione Reale inizia con abilità e spregiudicatezza una singolare procedura di approvazione: inoltra il nuovo progetto da approvare contemporaneamente alla Commissione Edilizia e all'Ufficio V Direzione Lavori Pubblici comunale; quest'ultimo approva il progetto in data 10 ottobre 1906 «a condizione di arretrare l'edificio di 5 metri verso il muro di cinta», fatto sul quale esprimono una forte protesta lo stesso Passerini e il Ministro degli Affari Esteri con il Presidente Giolitti; il 13 ottobre dello stesso anno la Commissione Reale è autorizzata dall'Ispettorato Edilizio ad eseguire «sterri e scavi nella Villa Umberto I in quella parte che è divenuta proprietà dell'istituto stesso» ed il 22 ottobre è consegnata l'area per l'inizio dei lavori. Contemporaneamente, la Commissione Edilizia, sempre il 10 ottobre, sospende l'esame del progetto osservando che «si progettano nuovi viali e scalee, i quali richiedono la trasformazione di una gran parte della zona a sinistra del viale che dall'ingresso principale conduce alla fontana del Fiocco. Rileva inoltre che per tale trasformazione, che verrebbe compiuta sopra una zona non compresa in quella ceduta alla Commissione Reale, la villa da quel lato verrebbe a perdere il suo attuale carattere». Stabilisce quindi che, essendo la villa «un'opera di interesse artistico e storico», ai sensi del titolo III del Regolamento Edilizio il progetto deve essere sottoposto all'esame del Ministero della Pubblica Istruzione «supremo tutore del patrimonio artistico nazionale».
La Giunta comunale, però, con deliberazione n. 2 del 17 ottobre 1906 non ritiene di attendere il parere del Ministero della Pubblica Istruzione, stabilendo «di respingere il progetto dell'architetto cav. Pompeo Passerini nella parte che si riferisce alla costruzione di nuovi viali e scalee, intendendo di consentire all'Istituto di Agricoltura la costruzione del palazzo nei limiti dell'area consegnata» ed invitando la Commissione Edilizia a riesaminare il progetto, indicando «se il medesimo si uniformi alle prescrizioni del Regolamento Edilizio»: la Commissione si riunisce il 20 ottobre ma sceglie di astenersi dall'esame del progetto. Nel frattempo, il Ministero della Pubblica Istruzione è stato investito del problema da istituti e associazioni, come la Società Reale di Napoli, l'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, l'Associazione Artistica Internazionale presieduta da Giulio Monteverde: ma il Ministro risponde che la decisione è stata presa prima della sua assunzione alla carica.
Il palazzo dell'I.I.A. è ormai un fatto compiuto. I lavori edilizi si concludono entro il 1908 e quelli decorativi proseguono almeno fino al 1910, con alcune sistemazioni successive. Il 17 settembre 1912 è stipulato un contratto tra l'Assessore comunale

Alessandro Grifi e Raffaele Cappelli, Presidente dell'I.I.A., per la «esecuzione dei lavori occorrenti per dare aspetto regolare e decoroso, mediante forniture di piante ed opportune piantagioni di arbusti», alla zona che circonda il palazzo dell'Istituto Internazionale di Agricoltura a Villa Umberto I per la somma fissa di £ 2895 (art. 1), pagata dall'Istituto, che fornisce anche £ 1500 annue al Comune per le spese di manutenzione (art. 4) (comprendenti anche "le piante situate nelle nicchie dell'atrio, delle verande e della terrazza"), e «ciò allo scopo di evitare nell'interno della villa la presenza di un personale estraneo a quello comunale».
Questa complessa vicenda costituisce un quadro chiaro di riferimento per valutare le diverse componenti che concorrono all'elaborazione del primo e del secondo progetto del Passerini. Lo stesso Faina presenta il primo progetto magnificandone la qualità, come è ovvio, sostenendo anche «il giudizio favorevole della Giunta», ma introducendo un elemento ambiguo che indica l'intento dei progettisti, individuati nell'ingegnere Passerini «col concorso del chiarissimo senatore Luca Beltrami da noi instantemente richiesto e da lui generosamente concesso»: «la palazzina semplice, elegante e bene intonata allo stile della villa, non può dirsi neppure una nuova costruzione, giacché essa sostituirà il casamento rustico oggi addetto a uso di vaccheria, la quale sarà trasferita in luogo egualmente comodo, ma più recondito». I disegni riprodotti a stampa relativi al progetto [Fig. 3] mostrano, oltre alla pianta di Villa Borghese con l'ubicazione della vaccheria, anche quest'ultimo immobile insieme alle piante ed ai prospetti del nuovo edificio, indicato come corpo quadrangolare analogo a quello preesistente, ma regolarizzato e dotato di due avancorpi e di una scala antistante. E' ovvio che si tratta di un artificio, poiché la vaccheria deve essere demolita e il nuovo edificio ha caratteri ben diversi: ma il manufatto preesistente costituisce comunque un vincolo volumetrico e dimensionale per i progettisti Passerini e Beltrami, chiamati dal Faina a definire un progetto che possa essere inteso come sviluppo dell'esistente e non come sostanziale innovazione. Il progetto del nuovo edificio ha un modello d'ispirazione chiaramente cinquecentesco, di vago sapore peruzziano, dove però si introduce nello spazio destinato alla grande sala centrale un elemento nuovo, "il parlamentino" dell'I.I.A. Si tratta, quindi, di un complesso eclettico, frutto della collaborazione tra Passerini e Beltrami. Il secondo progetto approvato, invece, presenta alcune innovazioni: non esiste più il vincolo del manufatto preesistente ma non è abbandonato in generale il progetto già proposto bensì rielaborato in alcune varianti, di cui l'elemento più importante è la modifica introdotta nelle piante del pianterreno e soprattutto del primo piano, creando un diverso ambiente dove inserire il "parlamentino" [Fig. 2], semplificazione della magniloquente proposta precedente e più affine allo schema cinquecentesco della Farnesina, ispirato alle architetture classiche. Effettivamente, nelle opere architettoniche di Passerini non si riscontrano analogie con questo progetto, mancando della sobrietà, eleganza e coerenza architettonica di questa elaborazione. Adolfo Cozza,

che ritiene questa villa una sua "creatura", riproduce le prospettive del "parlamentino" [Fig. 4], facendo emergere l'intento progettuale innovativo rispetto alla prima proposta attraverso il soffitto a cassettoni imitanti lacunari, le proporzioni, l'uso di lesene e finiture classicheggianti e soprattutto l'equilibrio dell'insieme. Cozza collabora con Passerini con reciproca stima nelle opere per il monumento a Vittorio Emanuele II ed è molto probabile che sia stato lo stesso Cozza ad ispirare questo nuovo progetto, indicandone i tratti salienti, ispirati all'ambiente raffaellesco da lui molto amato. La capacità interpretativa da lui offerta della nuova sala, il nucleo centrale sul quale è organizzato l'edificio, oggetto anche di diverse elaborazioni, induce a ritenere che il nuovo progetto sia in realtà di Cozza anziché di Passerini, anche tenendo presente che il primo porta a compimento la decorazione principale fino alla morte e dà prova di aver acquisito il linguaggio architettonico e decorativo del Cinquecento romano interpretandolo con misura e coerenza. Il risultato è decisamente apprezzabile e sottolineato dallo stesso Passerini: l'ispirazione è derivata anche dal casino del Vasanzio (di Villa Borghese) «pur liberamente svolgendosi secondo il gusto d'oggi», in modo da avere «la stessa indole dignitosa, discreta e signorile, tanto meno superba, quanto più raccolta. Nulla che contrastasse allo spirito classico suggerito dalla natura del luogo ma anche nulla di forzato per dare praticità a forme ideate in altri tempi e per altri scopi».

Allo stesso ambito stilistico si ispirano altri due edifici realizzati da Passerini sempre per l'I.I.A., la "stamperia", approvata nel 1915 dall'Amministrazione Comunale con alcune condizioni, e la biblioteca, anch'essa approvata nel 1923, esempi di rielaborazioni di casini rustici cinquecenteschi, armonizzati con l'edificio principale. Al Cozza di devono le pitture ad encausto dell'ambiente più importante, il "parlamentino", raffiguranti *l'Agricoltura nel mondo antico e nel mondo moderno*, collocate su pareti opposte, completate dall'artista per quanto riguarda il primo soggetto, mentre per il secondo egli realizza solo la scena centrale perché, volendola osservare a distanza, è caduto dal ponteggio, morendo nel 1910, fine romanticissima e molto celebrata. Nel suo archivio si conserva una fotografia del *Parnaso* di Raffaello in Vaticano insieme ai disegni per le pitture della Villa Lubin, come è denominata la sede dell'I.I.A. (ora Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro): questa celebre pittura è liberamente rielaborata da Cozza nella raffigurazione dell'*Agricoltura antica*, pur senza citazioni dirette delle singole figure, tranne forse l'immagine femminile seduta a sinistra, parzialmente e specularmente riproposta nell'analoga figura femminile seduta a sinistra del gruppo centrale dell'*Agricoltura.* [Fig. 5] Le pitture rappresentano per lui una sfida e una sintesi della sua maturità artistica in campo pittorico. Come attesta Raniero Mengarelli nei *Discorsi e cenni commemorativi in onore di Adolfo Cozza* (Orvieto 1911), Cozza presenta «un bozzetto di creta di prospettiva architettonica a bassissimo rilievo, ravvivata come accessorio da qualche figura a colori». Come documentano i disegni già citati [Fig. 4], egli parte dallo

studio dell'architettura, dove riecheggia le grandi aule imperiali rielaborate in un linguaggio rinascimentale; nel primo disegno, relativo all'*Agricoltura moderna*, lo spazio rettangolare della parete minore della sala, presente anche sul lato opposto, rappresenta in entrambi i casi il piano prospettico verso cui tende l'ambiente nelle due direzioni di lettura, sia con le due pareti provviste di arcate e pilastri sia per quanto riguarda il soffitto a ricchi cassettoni. La parte centrale assume così un valore prevalentemente architettonico, chiave di lettura dell'intero spazio. Nel secondo disegno questa parete è articolata con una pittura che completa ed esalta la prospettiva della sala: è tratteggiato un emiciclo, costituito da un portico con pilastri decorati da cariatidi, al centro del quale è uno spazio rettangolare, con figure appena accennate a sinistra. Si tratta del bozzetto dell'*Agricoltura antica*, dove la composizione è costituita da un portico, più semplice, con un corpo centrale rettangolare recante la carta geografica del mondo antico, davanti al quale sono disposti eminenti personaggi legati all'agricoltura.

Cozza pone grande attenzione all'uso del colore, purtroppo oggi difficilmente apprezzabile per le pesanti ridipinture, e agli elementi iconografici dei personaggi, secondo una base storica a lui offerta dal professore Italo Giglioli, che individua il significato politico dell'esaltazione dell'agricoltura come attività internazionale, sia nel mondo antico che in quello moderno, «nella quale cogli scritti georgici l'un paese giova all'altro anche quando maggiore è l'inimicizia fra i due paesi»[4].

Una sintesi delle due pitture è riportata nei *Discorsi* del 1911 già ricordati, destinati a celebrare il defunto Cozza: «il primo quadro nel suo insieme raffigura la storia dell'agricoltura antica fino alla decadenza della civiltà greca e romana. Il Cozza ebbe assai da lottare per svolgere e portare a termine tale quadro, trasformando un primo abbozzo di poche figure allegoriche in un quadro raffigurante la gloria georgica degli antichi. Senza trascurare gli accenni alle agricolture primitive, cioè l'agricoltura de' Cinesi, degli Egizi e l'arrivo in Europa dell'arte georgica colle invasioni ariane, il Cozza sviluppò nel primo quadro la storia dell'agricoltura greca, assira e principalmente romana, con accenno all'agricoltura punica nella figura di Magone. Omero, che è la sorgente della civiltà ellenica e che pur cantando di guerre raffigura nello scudo di Achille le opere principali dell'Agricoltura, è nel centro del quadro e in atto appunto di spiegare quanto sta sullo scudo di Achille ed è attorniato dai maggiori Savi, naturalisti, georgici e geometri della Grecia e delle sue colonie. Più presso ad Omero sta Esiodo, il primo tra i poeti greci. In piedi, ascoltando Omero e guardando verso di lui, sta Teofrasto, l'eloquente padre della botanica. Attorno a Teofrasto stanno altri greci, fra i quali Teocrito e Mosco, che cantarono in Sicilia la vita campestre. Ciro mostra a Lisandro gli alberelli da lui coltivati. Dall'altra parte

[4] Sulle pitture di Cozza cfr. Carla Benocci, *Il disegno come strumento di conoscenza e le pitture di Villa Lubin*, in Pietro Tamburini, Carla Benocci, Lucos Cozza Luzi, *Adolfo Cozza (1848-1910)*, Orvieto 2002, pp. 177-194.

di Omero, avvicinandosi al gruppo romano, sono i filosofi e matematici della Grecia e della Magna Grecia, fra i quali primeggiano Pitagora, Archita ed Euclide.
Si passa poi all'assieme delle figure romane che rappresentano Varrone, Columella, Plinio e Palladio, fra le quali si differenzia il cartaginese Magone. Virgilio resta come figura a parte che guarda lontano verso Omero. Dietro ai maggiori georgici, sacrificante, si vede un fratello arvale che rappresenta le più antiche tradizioni dell'agricoltura etrusca e latina.
Il calendario georgico-religioso fornito dalla collezione Farnese di Napoli è raffigurato ai piedi dei georgici latini. Il Cozza pensava anche di riprodurre nel quadro un frammento della legge che forzava i pastori a cedere agli aratori.
Il secondo quadro è incompiuto [Fig. 6], ma alcune figure sono quasi finite e quelle soltanto abbozzate già hanno vita a carattere. Questo quadro doveva rappresentare il rifiorire arabo e medioevale dell'agricoltura dal suo sorgere fino ai nuovi sviluppi. Le figure sono diciassette tra le quali: Leonardo da Vinci, Colombo, Vespucci, Marco Polo, Galileo, Linneo etc. Nel concetto del Cozza «agli scienziati avrebbero dovuto unirsi gli uomini che promossero ed amarono l'agricoltura fino a Washington e a Garibaldi».
Il giudizio dei contemporanei è molto buono, sottolineando le complesse fonti d'ispirazione, mentre la critica più recente ne ha messo in luce l'appartenenza alla corrente idealistica ottocentesca con componenti proprie dello scientismo degli inizi del Novecento, riconducibile ad esempio al linguaggio pervaso di romanità di Cesare Maccari e di Giuseppe Sciuti e alla Roma bizantina di Giuseppe Cellini. Occorre sottolineare tuttavia l'interpretazione classicistica, politica e filosofica dell'agricoltura data da Cozza del valore, coerentemente con l'ispirazione rinascimentale dell'edificio, anziché immaginarla come scenario campestre, dove si esalta il lavoro umano o la dimensione rasserenante della natura. La matrice di questa particolare interpretazione deriva al Cozza da una precedente esposizione: egli sperimenta con analoghi intenti ma con risultati più semplici il tema dell'agricoltura nei materiali esposti a Milano nella mostra retrospettiva di agraria realizzata nell'ambito della Grande Esposizione internazionale organizzata nel 1906 da Felice Bernabei[5].
Purtroppo le pitture attuali di Villa Lubin sono difficilmente valutabili per essere state pesantemente ridipinte e completate; l'*Agricoltura antica* è stata coperta negli anni Trenta del Novecento da una tela di Giuseppe Rivaroli del 1932 [Fig. 7], raffigurante l'esaltazione dell'agricoltura in forme allegoriche, tela poi sostituta da arazzi, successivamente rimossi, riportando in luce la pittura di Cozza, poi ridipinta.
Anche Lemmo Rossi Scotti nel 1908 circa ha contribuito alla raffigurazione dell'agricoltura in forme simboliche, rappresentandola come immagine femminile seguita dalle Nazioni, esprimendo in modo molto suggestivo lo spirito politico

[5] Felice Barnabei, *Le memorie di un archeologo*, a cura di Margherita Barnabei e Filippo Delpino Roma 1991.

dell'I.I.A. Analoghe raffigurazioni simboliche, legate soprattutto al tema mitologico dell'agricoltura ripresa in forme moderne, si ritrovano in altre composizioni contemporanee alla villa romana, come l'immagine dell'Agricoltura di Alfredo Tansini, del 1901 circa, dipinta nel palazzo Galli di Piacenza, quando l'immobile era sede del Consorzio Agrario Cooperativo[6]. [Fig. 8]

Il successo dell'Istituto Italiano di Agricoltura richiede ben presto un ampliamento, per ospitare i risultati del censimento internazionale dell'agricoltura promosso dall'Istituto. Il complesso vicino che sembra maggiormente adatto allo scopo è la vigna Cartoni[7], anch'essa parte del territorio della Villa Giulia. I proprietari sono i Cartoni, un'antica famiglia toscana di imprenditori, mercanti di campagna e "marmorari", già ben inserita a Roma dalla metà del XVII secolo, attivi per la Fabbrica di San Pietro e ben presto anche abbienti proprietari terrieri, oltre che molto operosi nella produzione di apparati effimeri, nel commercio antiquario e nelle imprese teatrali e musicali: Pietro è infatti l'impresario di Gioacchino Rossini al teatro Argentina.

La vigna sui Monti Parioli rimane sempre la dimora più amata, sia come residenza in un luogo splendido sia come proprietà produttiva: quando Antonio Cartoni ritorna vivo dalla tempestosa spedizione in Africa come "graniere" del papa, cioè come responsabile dell'approvvigionamento di grano per lo Stato Pontificio, fa innalzare una colonna di ringraziamento davanti alla Madonna dell'Arco Oscuro, al confine della sua vigna, il 7 dicembre 1862.

Ben presto il fascino dei Monti Parioli e di valle Giulia e le pregevoli architetture cinquecentesche rendono questo luogo idoneo per i nuovi progetti ambiziosi di Roma Capitale e dello Stato italiano: il Casino Nobile di Villa Giulia e i territori limitrofi sono destinati a divenire sede di una parte del Museo Archeologico Nazionale, con Regio Decreto del 7 febbraio 1889, cui seguono splendidi progetti, come quello predisposto da Adolfo Cozza nel 1890, che prevede la fondazione nella villa della "Galleria delle Arti Moderne", con laboratori e annessi istituti che richiederebbero però la messa a disposizione di alcuni manufatti della vigna Cartoni. Il progetto rimane inattuato ma dopo l'inizio dei lavori per la Villa Lubin il principale sostenitore politico italiano dell'iniziativa, Eugenio Faina, riferisce nella seduta della Commissione Reale per l'I.I.A. del 30 novembre 1907 che in una visita al «Palazzo in costruzione a Villa Borghese [ha osservato che] i locali di questo potrebbero divenire insufficienti il giorno in cui l'Istituto prendesse lo sviluppo che tutti vivamente auguriamo». I terreni ed i manufatti della vigna Cartoni, distanti solo 300 metri dall'I.I.A, sono decisamente idonei all'ampliamento di quest'ultimo istituto ed è stipulato un compromesso con i Cartoni per le vendita di due lotti della vigna di quest'ultima famiglia, in modo da dare attuazione all'idea, suggerita «dallo

[6] Emilio Leone (a cura di), *Palazzo Galli a Piacenza*, Piacenza 2007, p. 73.

[7] Cfr. Benocci, *Villa Tre Madonne,* cit.

Stato e dal Comune di Roma, di riunire, a mezzo di un parco, il Museo di Papa Giulio col Museo di Villa Borghese».
Nel frattempo, però, fin dal 1907 il Comune di Roma ha sollecitato lo sgombero dei propri locali del palazzo dell'Esposizione di Via Nazionale dai materiali della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il luogo dell'I.I.A. e della vigna Cartoni sono ritenuti particolarmente adeguati alla risoluzione di tutti i problemi presentati: il 26 marzo 1908 il sindaco Ernesto Nathan invia al Presidente del Consiglio Giolitti una prima bozza di compromesso relativo all'acquisto di una parte della vigna Cartoni limitrofa alla Villa Borghese, per «avere disponibile una località che sia veramente adatta alla costruzione del Palazzo per l'Esposizione permanente d'arte moderna, di assicurare un'area all'Istituto Internazionale d'Agricoltura e di iniziare la costruzione di un nuovo quartiere artistico nella immediata vicinanza della villa Umberto». I Cartoni accettano la vendita di gran parte delle loro proprietà e con atto del 21 luglio 1908 vendono manufatti e terreni all'I.I.A., al Demanio statale e al Comune di Roma, ottenendo cospicui vantaggi economici.
Il luogo assume così un valore italiano e internazionale sempre più rilevante. In effetti, fin dal 15 gennaio 1908 i sindaci di Roma e Torino, Nathan e Frola, avevano sollecitato con una lettera il Presidente Giolitti a sostenere con due grandi Esposizioni Internazionali la celebrazione dei primi cinquant'anni dell'unità d'Italia; si era costituito nel 1909 il «Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma» e fino al 1911 prosegue con ritmo incalzante l'organizzazione della grande mostra romana, destinata a mettere a confronto i risultati artistici e produttivi dei principali Stati esteri con quelli del giovane Stato italiano[8]. Il cuore di questo evento è appunto l'area dell'ex vigna Cartoni, dove sono allestiti i padiglioni dell'Esposizione Internazionale del 1911, collegata con altre installazioni nel quartiere Prati oltre il Tevere. Questa suggestiva vocazione dei luoghi è esaltata negli anni successivi con la costruzione della Galleria Nazionale di Arte Moderna, su progetto di Cesare Bazzani, delle sedi delle varie Accademie straniere e della Facoltà di Architettura. Il Piano Regolatore del 1909 prevede nell'area la costruzione del nuovo elegante quartiere Parioli. La pianta di Roma del 1911 dell'Istituto Geografico De Agostini mostra una sintesi di questi grandi progetti e la pianta del 1924 dell'Istituto Geografico Militare [Fig. 9] raffigura in modo attendibile sia l'orografia dei luoghi sia le innovazioni introdotte a seguito dei complessi avvenimenti novecenteschi.
La vocazione naturalistica e produttiva del luogo dà ancora altri frutti, sempre di portata internazionale, complice la fama del sito esaltata e diffusa dall'Esposizione Internazionale del 1911. Il principe di Bassiano, Roffredo Caetani (1871-1961), giovane compositore esponente di una delle principali famiglie aristocratiche romane, vive a Parigi insieme alla moglie americana Marguerite Chapin, sposata a

[8] Gianna Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, catalogo della mostra, Roma 1980.

Londra nel 1911, coppia unita nella comune passione per la musica, la pittura e la letteratura; egli intende ritornare a Roma «per la riconosciuta necessità assoluta che ha il sig. principe di formarsi una propria dimora (costretto, come è attualmente, di viver all'Estero per mancanza di una sua abitazione)», anche se possiede in realtà il magnifico Palazzo Caetani alle Botteghe Oscure, ritenuto evidentemente espressione dell'*ancient régime* e quindi non apprezzato, come si afferma nel passo citato del compromesso con l'affittuario che ha sede in un edificio della vigna Cartoni passato all'I.I.A. Il principe sceglie quest'area ed affitta il 15 luglio 1918 un terreno già Cartoni con manufatti rustici, già però affittati sempre dello stesso Istituto proprietario ad Antonio Moretti.

Con una determinazione esemplare, il principe attende molti anni per poter entrare in possesso del bene, che acquista il 18 dicembre 1924 ed ottiene a disposizione libero nel 1926. Nello stesso anno presenta alle autorità capitoline un progetto di ristrutturazione degli immobili preesistenti con ampliamento, predisposto da Alfredo Giannelli ma sottoscritto da Pietro Aschieri, architetto iscritto all'Albo capitolino, progetto che aggiunge al casale preesistente nuovi corpi di fabbrica con logge e portici, provvisti di eleganti finiture *déco* [Fig. 10], approvato ma non realizzato. Nel 1929 il principe fa preparare da Carlo Broggi un altro progetto per l'approvazione municipale, dove è aumentata la superficie coperta disponibile; questo secondo progetto è approvato e compiuto, con il completamento del giardino limitrofo, sotto la direzione di Renato Setacci. Si tratta di una residenza raffinata, che trova il suo punto di forza nell'area prestigiosa in cui è collocata [Fig. 11], con vedute magnifiche di Monte Mario (e della Villa Madama), nonché del giardino-frutteto, rievocazione dell'antica tradizione della Villa Giulia. Il fascino della natura coltivata e del contesto cittadino internazionale rappresenta un elemento di notevole suggestione anche per l'ambiente europeo: purtroppo il principe non gode a lungo del suo gioiello e lo vende al nobile inglese Robert George Wilmot Berkley il 9 maggio 1934. Questo proprietario porta all'interno, nelle pitture, la bellezza del giardino, ad esempio nello splendido soffitto ligneo a cassettoni con la raffigurazione delle fioriture e piante coltivate all'esterno [Fig. 12]. Il proprietario finale del bene, nelle tumultuose vicende europee novecentesche, è ancora una volta di ambito internazionale: nel 1946 la villa, ormai denominata Tre Madonne, è acquistata nel 1956 dallo Stato del Belgio, per destinarla a residenza dell'Ambasciatore presso la Santa Sede. Anche nei recenti restauri condotti da quest'ultimo Stato, la vocazione del luogo è stata ulteriormente valorizzata, duratura memoria di una lungimirante scelta pontificia.

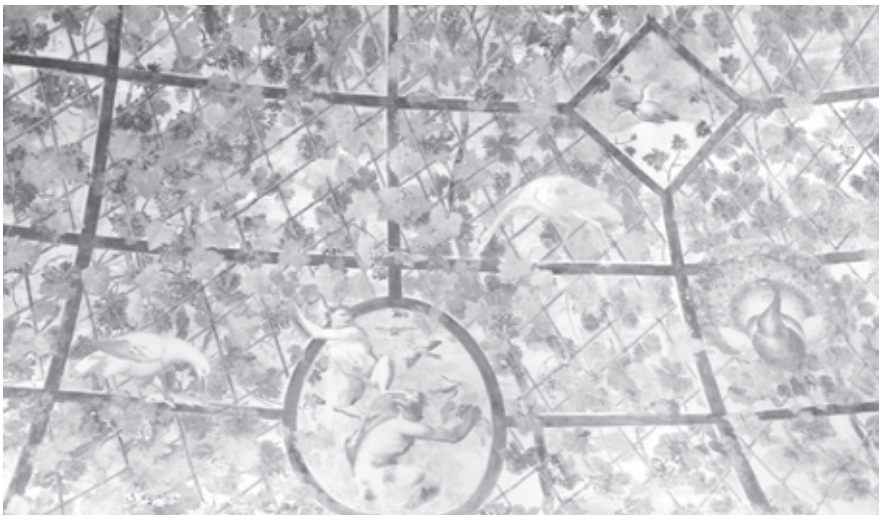


Fig. 1. Attr. Pietro Venale, *Scherzi di satiri nel pergolato d'uva, con uccelli*, metà sec. XVI, portico di Villa Giulia (fotografia di Davide Ghaleb).

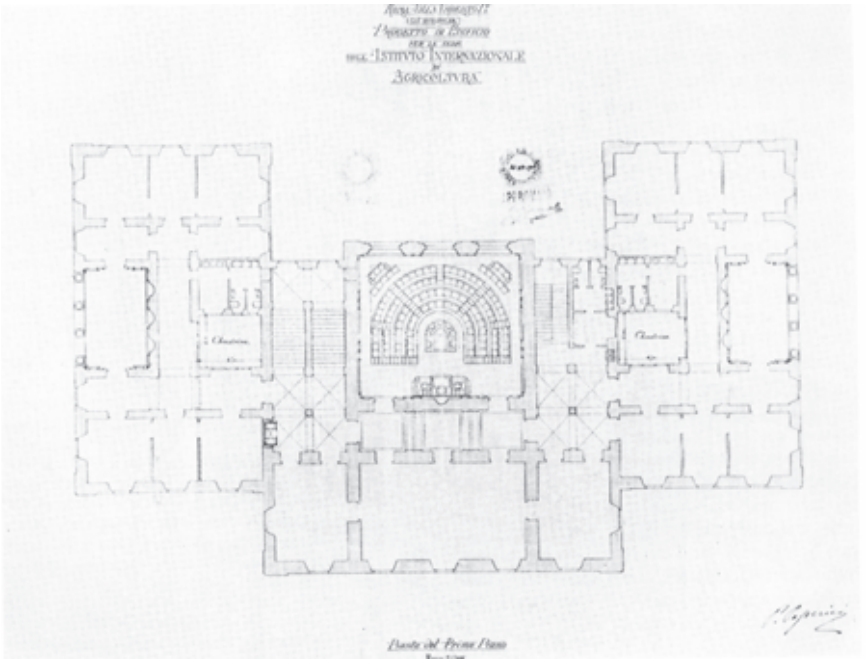


Fig. 3. Pompeo Passerini e Adolfo Cozza, *"Roma – Villa Umberto I (già Borghese), Progetto di edificio per la sede dell'Istituto Internazionale di Agricoltura", pianta del primo piano di Villa Lubin*, secondo progetto approvato e realizzato, 1906, Roma, Archivio Storico Capitolino (da Carla Benocci, *I progetti di ingegneria*, cit., p. 173).

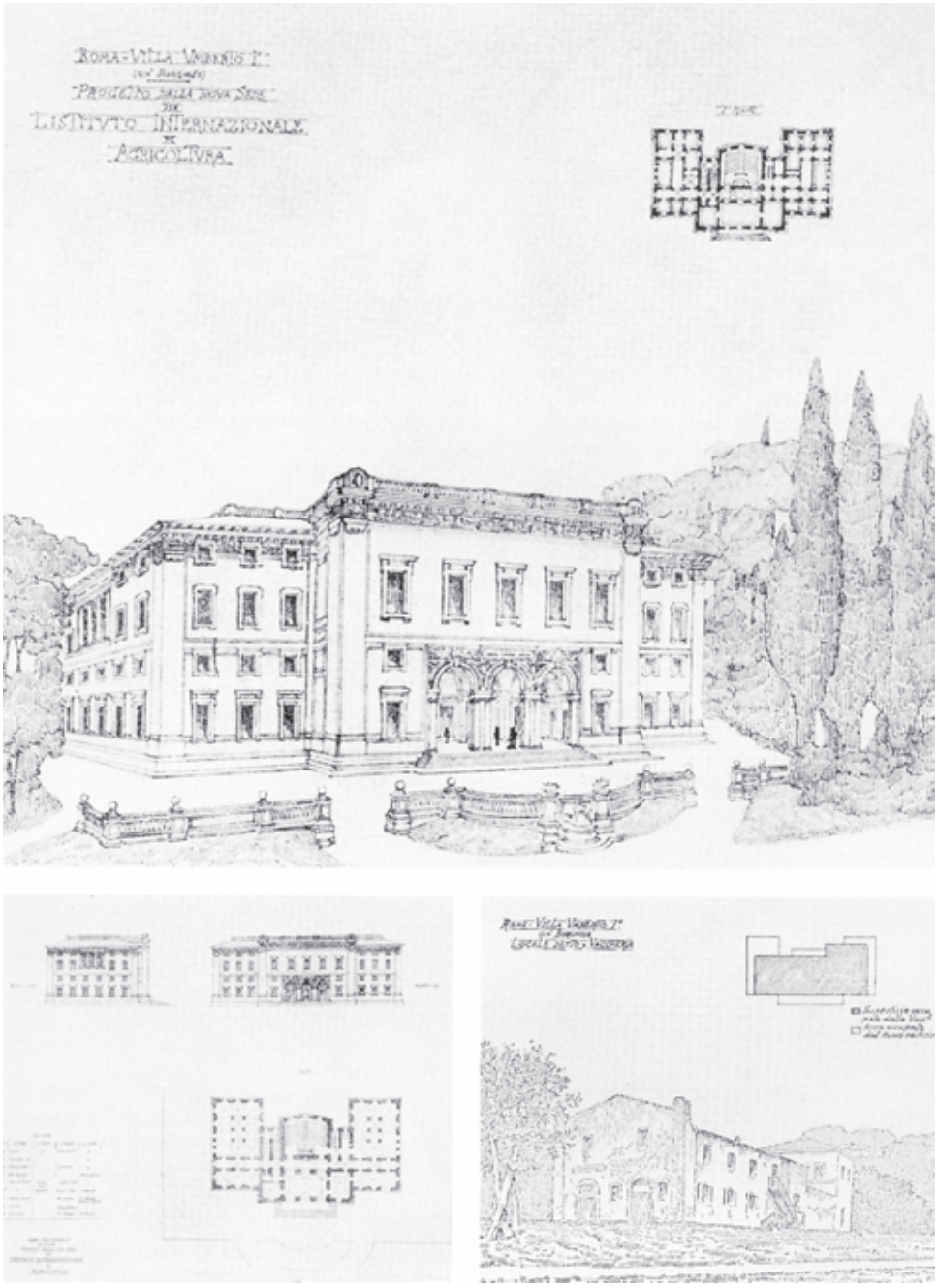


Fig. 3. Pompeo Passerini, "*Roma – Villa Umberto I (già Borghese), Progetto della nova sede per l'Istituto Internazionale di Agricoltura", Villa Lubin*, 1906, primo progetto non realizzato, Roma, Archivio Storico Capitolino (da Carla Benocci, *I progetti di ingegneria*, cit., p. 169).

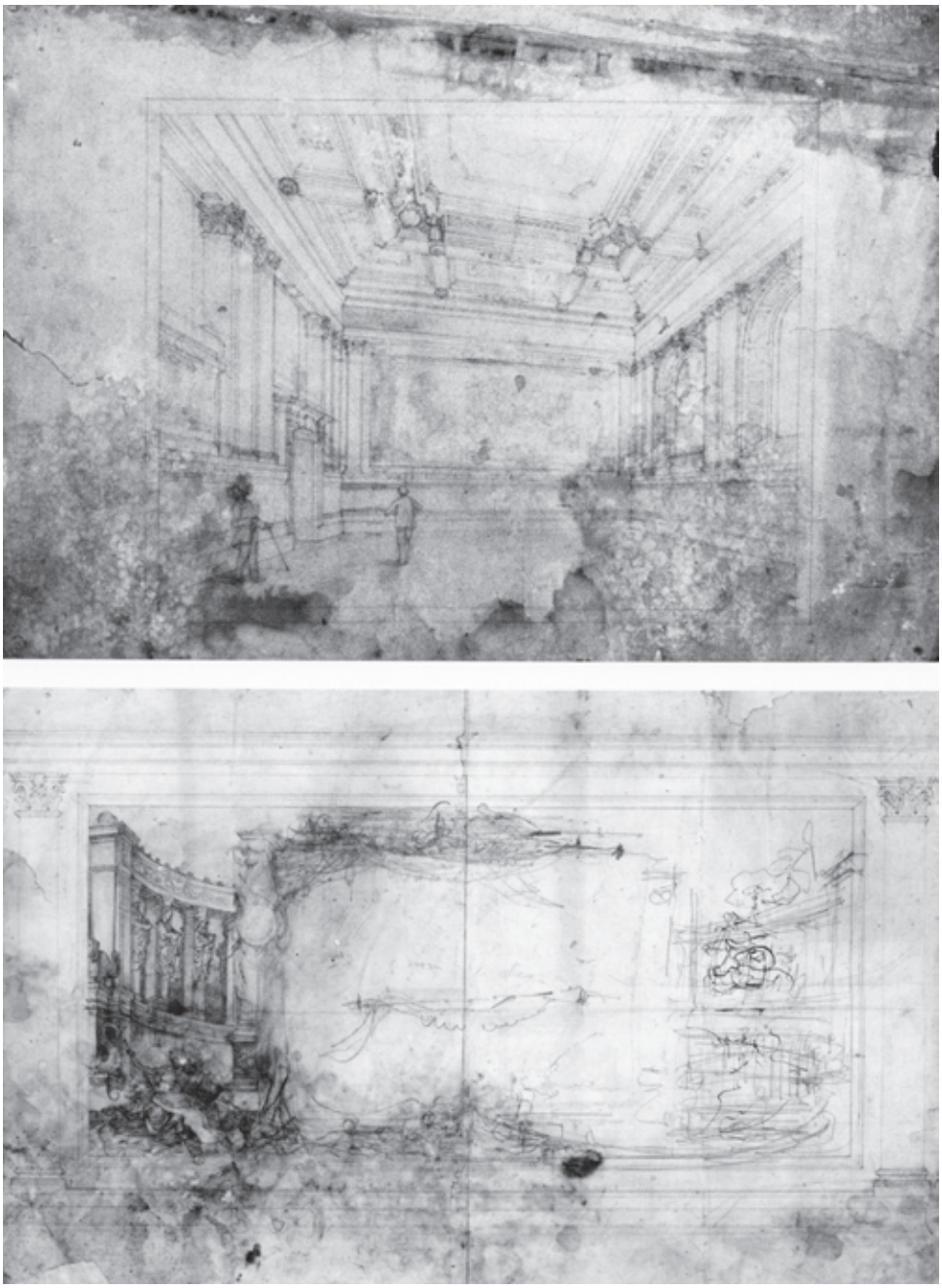


Fig. 4. Adolfo Cozza, *Disegni per le pitture raffiguranti l'Agricoltura moderna (in alto) e dell'Agricoltura antica (in basso)*, progetti per la sala del Parlamentino di Villa Lubin, 1906-1908, penna e matita, Terni, Archivio di Stato, Sezione di Orvieto, Archivio Cozza (da Carla Benocci, *Il disegno come strumento di conoscenza*, cit., p. 186).

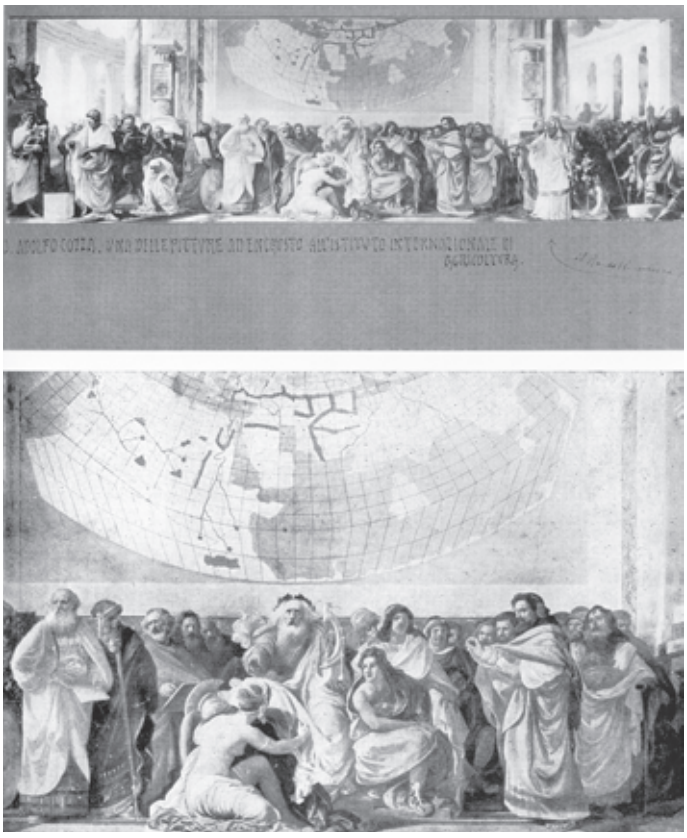


Fig. 5. Adolfo Cozza, *L'Agricoltura antica*, generale e particolare, Villa Lubin, 1911, (da Carla Benocci, *Il disegno come strumento di conoscenza*, cit., p. 187).

Fig. 6. Adolfo Cozza, *L'Agricoltura moderna*, particolare, Villa Lubin, 1911, (da Carla Benocci, *Il disegno come strumento di conoscenza*, cit., p. 192).

Fig. 7. Giuseppe Rivaroli, *Esaltazione dell'Agricoltura*, 1932, olio su tela, originariamente collocato nella sala del Parlamentino di Villa Lubin, e Lemmo Rossi Scotti, *Cerere seguita dal corteggio delle Nazioni*, affresco nella parte centrale del soffitto della sala del Consiglio, c. 1908, Villa Lubin (da Angela CIPRIANI, Memmo CAPORILLI, Valentino VALENTINO, *Villa Lubin*, cit., tav. I).

Fig. 8. Alfredo Tansini (1872-1918), *Allegoria dell'Agricoltura*, c. 1901, Consorzio Agrario Cooperativo, Palazzo Galli, Piacenza (da Emilio LEONE, *Palazzo Galli*, cit., p. 73).

Fig. 9. *Pianta di Roma dell'Istituto Geografico Militare*, particolare con l'area di Villa Lubin, 1924.

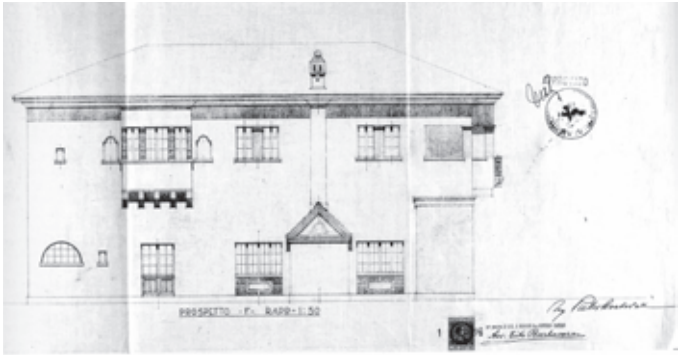


Fig. 10. Alfredo Giannelli progettista, Pietro Aschieri firmatario dei disegni, "*Valle Giulia, Proprietà S. E. il Principe di Bassiano. Prospetto F Rapp. 1:50*", 1926, Roma, Archivio Storico Capitolino, Ispettorato Edilizio, 24561/1926 (da Carla Benocci, *Villa Tre Madonne*, cit.).

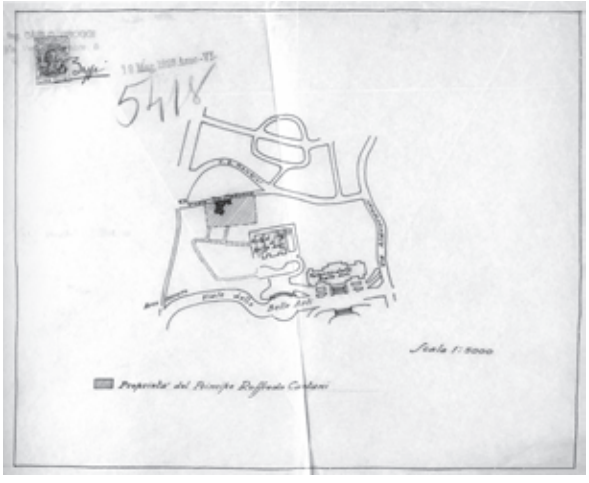


Fig. 11. Carlo Broggi, *Pianta dell'area della Villa Tre Madonne con l'Accademia di Belle Arti e il Palazzo di Belle Arti*, 1928, Roma, Archivio Storico Capitolino, Ispettorato Edilizio, 299/1929 (da Carla Benocci, *Villa Tre Madonne*, cit.).

Fig. 12. *Soffitto ligneo a cassettoni dipinti con fiori e motivi vegetali, Villa Tre Madonne* (da Carla BENOCCI, *Villa Tre Madonne*, cit.)

DIETRO LE QUINTE DELL'E 42.
IL CONCORSO PER IL MOSAICO DEL PALAZZO DEI CONGRESSI

Elisabetta Cristallini
Università degli Studi della Tuscia

TAVOLA 4

Abstract:
Il saggio fa luce sulle intricate vicende che accompagnarono il concorso per il mosaico del Salone dei ricevimenti del Palazzo dei Congressi all'Eur. Queste sono il termometro di quanto avvenne all'E 42 in analoghe situazioni: i concorsi, quando si svolsero, furono predefiniti dall'inizio, e l'arte fu sempre asservita all'architettura (per gli schemi compositivi e le tecniche esecutive) e all'ideologia politica (per i temi da trattare e le fonti iconografiche da utilizzare).
Nel caso preso in esame ha giocato un ruolo centrale Giovanni Guerrini, pittore, mosaicista, architetto, sindacalista. La sua azione andò di concerto con quella dell'architetto progettista, Adalberto Libera, in opposizione a Cipriano Efisio Oppo e a Gino Severini, membri della giuria del concorso, che tentarono di difendere la qualità dell'arte.

Behind the scenes of the E 42. The contest for the mosaic of Palazzo dei Congressi
The paper will attempt to clarify the complex events that accompanied the competition for the mosaic created in the Reception Hall of the Palazzo dei Congressi *in Eur, Rome. These events are comparable to other events which occurred during the preparation of the E 42. Competitions, when they were actually held, were agreed in advance, and art was always subordinate to architecture (for composition drafts and execution) and to political ideology (for the subjects matter and the iconographic sources).*
This paper focuses on Giovanni Guerrini (painter, mosaic artist, architect, and trade unionist) who played a crucial role in supporting the work of the architect Adalberto Libera, in opposition to Cipriano Efisio Oppo and Gino Severini, members of the competition jury, who tried to defend the quality of art.

Lungi dal rievocare le vicende dell'Esposizione Universale di Roma, ampiamente studiate a partire dalla seconda metà degli anni '80, questo saggio intende far luce su episodi meno conosciuti che riguardano l'edificio principale dell'E 42: il Palazzo dei Congressi[1].

Uno dei principali poli simbolici, assieme al Palazzo della Civiltà, del vasto programma architettonico, urbanistico, espositivo dell'E42, il Palazzo si rivela essere il fallimento della stagione dei concorsi che avrebbe garantito popolarità, comunicabilità e un'ampia partecipazione corale a quel programma che, come tutta la "politica culturale fascista", è stato il risultato di un «lavoro di adattamento, di compromesso, e anche di convenienze non dichiarate»[2].

Quel grande "giubileo laico" si proponeva come un evento di massa con alcuni episodi anche di alto livello. Queste furono, per esempio, molte delle architetture, non altrettanto si può dire dell'arte, alla quale era affidato il compito di farsi racconto visivo dei tratti salienti del nuovo stato fascista o di riferirsi alle sue antiche radici romane e italiane in un processo di estetizzazione strumentale della cultura.

Nelle vicende che accompagnano la decorazione del Palazzo dei Congressi si rivela la «democratica finzione dei concorsi» di cui parla Pagano. «Potrà forse sembrare impossibile a qualcuno che, proprio attraverso il procedimento dei concorsi, si siano portati agli onori della ribalta tante inutili colonne e tanti archi posticci», scriveva nel famoso articolo *Occasioni perdute*[3]. «Io stesso, se non fossi stato giudice a uno dei concorsi, non saprei credere alla decadenza del gusto, alla povertà di fantasia, alla incapacità di giudizio architettonico di tante persone "autorevoli". Era così concorde il giudizio della maggioranza sui progetti pur vistosamente affidati al compromesso, che ogni lotta per salvare i migliori pareva rasentare l'assurdo di una fissazione paranoica...». E poco dopo rispondendo a Severini scriveva: «Anch'io, come te, sono arrivato alla conclusione che val solo il proprio lavoro senza speranza di laudi ufficiali o di glorie accademiche». E concludeva: «Peccato davvero che oggi l'architettura di stato sia in mano dei neoclassici da strapazzo che domandano ai pittori sovraporte e pitture da sipario. Fai bene a disinteressartene e ti stimo ancora di più»[4].

[1] Il primo studio fondamentale sull'E 42 è stato realizzato da un gruppo di storici dell'arte e architetti dell'Università di Roma "La Sapienza" che per primi hanno potuto vagliare la cospicua documentazione, fino ad allora inedita, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato. I risultati della ricerca sono stati resi visibili da una mostra e da due volumi / catalogo: *E 42. Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia, 1987. L'ultimo lavoro in ordine di tempo è quello di V. Vidotto (a cura di), *Esposizione Universale di Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 2015.

[2] E. Garroni, P. Montani, *L'Esposizione Universale del 1942 e la "Città dell'arte",* in T. Gregory, A. Tartaro (a cura di), *cit.,* vol. I, p. 31.

[3] G. Pagano, *Occasioni perdute*, in «Costuzioni-Casabella», n. 158, febbraio 1941, p. 7.

[4] Lettera di Pagano a Severini del 23 agosto 1942, rivenuta da A. Greco nell'Archivio R. Severini e pubblicata in E. Cristallini, A. Greco, S. Lux, G. Muratore (a cura di), *Palazzo dei Congressi. Vicende e documenti inediti*, Editalia, Roma, 1991, pp. 78-79.

Due i registi ufficiali del Palazzo dei Congressi: Cipriano Efisio Oppo, vicecommissario generale dell'Ente Esposizione Universale di Roma a cui spettava la scelta e la guida degli artisti; Adalberto Libera, l'architetto che nel 1938 aveva vinto il concorso di secondo grado dopo aver rielaborato la prima versione del progetto, a cui spettava l'inserimento del piano delle decorazioni. I due erano in rapporto già dalla Mostra della Rivoluzione fascista (1932) dove Oppo, come direttore artistico di quell'esposizione di propaganda, aveva scelto una linea antiaccademica invitando grandi artisti italiani, da Sironi a Prampolini. Libera, con De Renzi, era stato l'autore della facciata posticcia dove su un cubo rosso pompeiano, aperto al centro da un grande arcone a tutto sesto, erano appoggiati dei grandi fasci littori stilizzati in metallo bullonato, mentre su una lunga dinamica pensilina correva la scritta della mostra con un *lettering* derivato dall'avanguardia. Anche questa volta, per l'E 42, pur utilizzando un linguaggio razionalista, riusciva a mettere insieme il moderno con riferimenti al passato perché, come è stato notato, la cifra di quell'architettura «sembra consistere proprio in questa sua calibrata sospensione»[5]: dai diversi materiali impiegati che vanno dal cemento armato al marmo, al sistema di coperture, curva con richiami ad Aalto per il Salone dei Congressi, a crociera ma metallica per quello dei Ricevimenti, dalle tecnologie all'avanguardia al servizio delle complesse funzioni dell'edificio al grande cruccio di Libera: l'uso insistito delle colonne, senza capitello, per l'atrio anteriore. «Colonne fatte in un certo modo dorico, molto contenuto, colonne fatte da razionalista, diciamo», si giustificherà alcuni anni più tardi, perché all'Eur, ammetteva, «ancora si vede il cimitero delle nostre sconfitte, ognuno ha perso come poteva…»[6].

Le architetture del Palazzo sarebbero dovute essere visivamente completate dall'arte: un gruppo scultoreo sospeso a sbalzo in facciata (una quadriga in marmo bianco lucido), l'affresco e il mosaico per le pareti di fondo rispettivamente per l'atrio dei ricevimenti e per quello dei congressi, i mosaici a fondo oro per la parte superiore delle quattro pareti della Sala dei ricevimenti, luogo simbolico più significativo di tutto l'E 42 perché deputato all'incontro tra popoli e culture. Di tutto questo articolato progetto, l'unica opera realizzata, e anche questa solo in parte, è quella di Achille Funi per l'atrio anteriore.

Ma l'intricata vicenda del mosaico della Salone dei ricevimenti, che si protrae per quattro anni e si conclude solo con la realizzazione di alcuni bozzetti di artisti di modesta qualità, senza però i mosaici previsti, avvalora le amare tesi avanzate da Pagano. Secondo Libera, quella grande decorazione (3200 metri quadri di mosaico) doveva comunque avere una funzione meramente ancillare della sua architettura, ovvero potenziare la solidità del "quadrangolare anello" costituito dall'insieme delle quattro pareti e offrire «con una realtà materiale e psicologica, un valore di limite

[5] G. Muratore, *Il Palazzo e le sue architetture*, in G. Muratore, S. Lux (a cura di), *Il Palazzo dei Congressi*, Editalia, Roma, 1990, p. 95.

[6] A. Libera, *La mia esperienza da architetto*, in «La Casa», n. 6, s. d. (1959), p. 173.

assoluto e insuperabile»[7], tant'è che nel dopoguerra chiederà di sostituirla con una semplice tinteggiatura. Non può stupire quindi se la giuria del concorso deciderà, alla fine di un travagliato percorso, di affidare i lavori all'eterogeneo e quanto mai insolito gruppo di artisti formato da Achille Capizzano, Franco Gentilini, Giovanni Guerrini, Giorgio Quaroni, tutti più o meno legati al mondo dell'architettura.
Per la realizzazione di queste decorazioni, Oppo avrebbe voluto muoversi in autonomia, destreggiandosi tra i concorsi previsti e le chiamate dirette, per mantenere un alto profilo qualitativo e contrastare le spinte populiste del Sindacato nazionale fascista belle arti, con il quale comunque è da subito indotto a fare compromessi. D'altra parte il bando di concorso (10 dicembre 1939) aveva proprio come prima clausola quella dell'iscrizione al sindacato, presieduto dal potente e autoritario Antonio Maraini, direttore anche della Biennale di Venezia, che Oppo già in passato aveva tentato di mettere in ombra con l'istituzione della Quadriennale romana (1931). E' necessario che Oppo chieda quindi al sindacato elenchi di "buoni artisti", che gli vengono forniti accompagnati dalle specializzazioni tecniche come voleva la nuova Italia corporativa. Ma la macchina concorsuale, sia per la quadriga prevista sul prospetto che per il mosaico del Salone dei ricevimenti, si risolverà in un fallimento[8]. Bandito un secondo concorso per i mosaici del Salone, Oppo tenterà una partita individuale: scavalcherà i sindacati temendo l'assenza dei "grandi", quindi per "salvare l'arte" contatterà direttamente artisti come Pirandello e Casorati. Tutto questo mostrando in apparenza l'imparzialità di una giuria composta da due architetti (Libera e il soprintendente all'architettura dell'E 42 Marcello Piacentini), il rappresentante del ministero dell'Educazione Nazionale (Severini), il rappresentante del sindacato (Amato), due rappresentanti della R. Accademia d'Italia (Carena e Ferrazzi), un pittore (Vagnetti). In realtà i componenti sono tutti a catena legati tra loro e tutti a Oppo[9]. Particolare e significativo il caso di Severini, grande artista indipendente, esperto di mosaico, che si vede relegato, suo malgrado, a far parte della giuria invece di poter partecipare al concorso per il mosaico, tecnica sulla quale da anni si andava cimentando dal punto di vista pratico e teorico[10], ma che, come si vedrà, tenterà con Oppo di cambiare le sorti dell'esito del concorso. Era compito della giuria non solo assegnare o meno premi in denaro, ma anche far modificare, qualora fosse necessario, i bozzetti i cui temi (banali) erano stati suggeriti dall'Isti-

[7] ID., *I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti all'Esposizione Universale*, in «Civiltà», n. 5, aprile 1941, p. 11.

[8] La commissione per il concorso della quadriga non assegnerà vincitori (1940). L'anno seguente verrà affidato l'incarico direttamente a Francesco Messina (cfr. S. LUX, *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di)*, E 42 Utopia e scenario del regime, cit*., vol.II, pp. 329-331).

[9] Cfr. E. CRISTALLINI, *Il concorso per il mosaico*, in G. Muratore, S. Lux (a cura di), *op. cit.*, p. 151 e segg.

[10] Cfr. A. GRECO*, L'azione parallela. Arte e artisti all'E 42*, in V. Vidotto (a cura di), *op. cit.*, p.75 e segg.

tuto di Studi Romani che aveva appena organizzato una mostra e un convegno sulla Roma imperiale. Un tema per ognuna delle quattro pareti (*Le origini di Roma*, *L'impero*, *Rinascenza e universalità della Chiesa*, *La Roma di Mussolini*) in mosaico con tessere dorate che con il loro tenue scintillio avrebbero suggerito un effetto di spazio dilatato ma indefinito e di alleggerimento del peso della grande volta soprastante con effetti simili a S. Sofia a Costantinopoli. Un valore dello spazio e della luce bizantini all'interno di una struttura cubica che, secondo Libera, avrebbe potuto contenere il Pantheon. Insomma il Palazzo avrebbe dovuto includere sia riferimenti alla Roma antica che alla seconda Roma in funzione di sintesi percettiva e ideologica della terza Roma, quella fascista[11]. Laddove venivano meno sia la plasticità del vuoto spaziale dell'uno che il caldo trascendentalismo dell'altro: il Salone per Libera era retoricamente concepito come "il tempio, il sacrario dell'idea di Roma", proprio come recitava il bando di concorso.

Al concorso di primo grado quarantatré erano stati i partecipanti: non si può parlare di un indirizzo prevalente né tantomeno di uno stile, quanto piuttosto di un eclettico riferimento ai possibili indirizzi dell'arte italiana dagli inizi del '900 in poi, mortificato dalle iconografie, vero campionario di citazioni di un passato desueto in codice didattico/celebrativo/propagandistico, tant'è che la commissione dopo varie riunioni deciderà di selezionare cinque partecipanti per poi, infine, non assegnare il primo premio (luglio 1940).

Contro ogni evidenza storica (l'Italia era ormai entrata in guerra) Oppo, deluso dall'andamento del concorso, si appresta a indirne un secondo, questa volta, come si è detto, unicamente a inviti e convoca per chiamata diretta, oltre ai cinque che erano stati già selezionati, Achille Funi, Massimo Campigli, Felice Casorati, Giorgio De Chirico, Alberto Salietti, Aldo Salvadori e Fausto Pirandello, l'unico romano, tentando di coinvolgere i grandi artisti italiani, come avevano fatto Ponti e Sironi per la V Triennale del 1933, inaugurando la grande stagione della pittura murale.

La presenza di Campigli e De Chirico, *italiens de Paris* invitati su consiglio di Severini, avrebbe garantito il respiro internazionale della competizione. Anzi la presenza di De Chirico avrebbe dato una risonanza oltreoceano all'E 42, perché a quella data era l'artista italiano più conosciuto in America, mentre in Italia la sua presenza nelle esposizioni nazionali veniva spesso contestata. Degli artisti invitati solo due si defilano, Campigli e Funi che esprimono la loro preferenza per altre decorazioni; mentre De Chirico addirittura non risponde[12]. Dalla sua posizione di artista indipen-

[11] Anche la quadriga del prospetto esterno è un riferimento all'antichità: era usuale trovarle come ornamento simbolico dei sacrari e dei mausolei (da quello di Alicarnasso a Bodrum a quello di Adriano a Roma).

[12] Cfr. E. Cristallini, *De Chirico e l'invito disatteso per l'E42. Un itinerario attraverso carte edite e inedite*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», n. 11/12, 2013, Maretti Editore, San Marino, 2014, pp. 212-227.

dente e scettico nei confronti di raggruppamenti e imprese nate sotto etichette di nazionalità, mediterraneità, romanità, De Chirico da sempre aveva scelto oculatamente le circostanze in cui intervenire. D'altra parte la sua pittura cerebrale e colta era quanto di più lontano potesse esserci dall'indirizzo prevalente nelle decorazioni per l'E 42. Solo Pirandello tra i "grandi" convocati da Oppo accetta. Ma i suoi bozzetti, così poco retorici nel presentare con una materia pittorica calda e sfatta corpi deformati in ambienti desolati, sono bocciati dalla giuria che preferisce l'eterogeneo gruppo formato da Capizzano, Gentilini, Guerrini, Quaroni. L'azione di contrasto avviata da Severini nei confronti di artisti di scarsa qualità a cui affidare la realizzazione del mosaico è palese dalla lettura della corrispondenza intercorsa tra Gentilini, Quaroni e Guerrini un mese prima della pubblicazione del bando del secondo concorso, laddove i primi due irritati e preoccupati chiedono a Guerrini un'azione comune per ostacolare Severini che non essendo riuscito ad avere la commessa per lui, spingeva perché fosse affidata ai suoi amici "parigini" (definiti da Quaroni "gli avanzi di Parigi"), cercando «l'appoggio di qualche pezzo grosso», il consiglio di Libera e ottenere il sostegno di Piacentini per combattere l'indecisionismo di Oppo (agosto 1940).[13]

Alla fine il gruppo riesce ad aggiudicarsi il lavoro. Le motivazioni addotte chiariscono il peso determinante che ha avuto nella decisione finale l'architetto, o meglio gli architetti perché tra gli artisti vincitori ce n'è uno: Giovanni Guerrini che è pittore e architetto (iscritto dal 1933 all'albo degli architetti dell'Emilia Romagna). Questa scelta conferma la linea dominante uscita dal Convegno Volta del 1936 dedicato ai *Rapporti tra l'architettura e le arti decorative*, sostenuta dai dibattiti sulle riviste d'architettura di quegl'anni, ribadita con la legge del 2 per cento. Nella relazione finale si specifica infatti che il progetto decorativo ha tenuto in massimo conto le «esigenze dell'architettura dell'edificio» creando con un colore dominante dorato «un'atmosfera» e che il suo carattere «artigiano» è proprio quello dell'opera ornamentale la cui funzione è «sempre subordinata all'architettura». Dietro al gruppo non c'è solo la mente e la mano di Libera, ma, come si è accennato, anche altre relazioni e intrecci di amicizie che legano gli artisti tra loro e alla giuria con tali modalità da far supporre che fin dal suo costituirsi fosse già predestinato a vincere.

L'unico vero pittore è Franco Gentilini, apprezzato dallo stesso Oppo che lo aveva già invitato alle sue Quadriennali e poi espressamente al primo concorso per il mosaico, secondo quella tattica di scavalcamento dei sindacati di cui si è parlato. Gentilini aveva appena eseguito un affresco con una *Nascita di Roma* per la Biennale di Venezia del 1938 (tema che tratterà anche nel bozzetto per il mosaico) che Oppo aveva giudicato «tra i migliori»[14].

[13] Lettere reperite da C. F. Carli nell'Archivio Guerrini e pubblicate in C. F. Carli, G. Mercurio, L. Prisco, *E 42-EUR. Segno e sogno del '900*, DataArs Edizioni, Roma, 2005.

[14] C. E. Oppo, *Si inaugura la XXI Biennale di Venezia*, «La Tribuna», 1 giugno 1938. Gentilini per l'E 42 realizza anche un grande dipinto murale con una *Scena allegorica* nel Ristorante ufficiale (1940).

E' nella sua Faenza che deve aver conosciuto l'altro componente del gruppo, Giovanni Guerrini, lì presente sin da giovanissimo. Provenienti entrambi dal circolo baccariniano, nel corso degli anni Guerrini assume ruoli via via più autorevoli: alla metà degli anni '20 viene nominato direttore artistico dell'ENAPI (Ente nazionale per l'artigianato), segretario regionale del Sindacato di Belle arti dell'Emilia Romagna e poi membro del direttorio nazionale del sindacato artisti (fino al '33 Oppo era stato Segretario del Sindacato nazionale), commissario generale per l'Italia alla New York World's Fair del '39 (anche qui in tandem con Oppo che era vice commissario)[15]. Pittore e mosaicista, diventa attivissimo anche nel campo delle arti applicate e dell'architettura, tant'è che proprio per l'E 42 vince (in *team* con La Padula e Romano), il concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana, il moderno Colosseo quadrato, segno principale dell'E 42, idealmente connesso dal punto di vista scenografico e urbanistico proprio al Palazzo dei Congressi[16]. Guerrini, che faceva anche parte del Comitato organizzativo delle Quadriennali, è la figura cardine del gruppo, legato com'è a praticamente tutti i membri della giuria e in particolare a Oppo e a Libera con il quale aveva lavorato nel 1932 al progetto di allestimento della prima grande mostra del regime: quella della Rivoluzione fascista (dove Oppo era il curatore artistico). Il sodalizio tra i due si rinnova nel 1937 quando curano (con Mario De Renzi) la Mostra delle Colonie estive e dell'assistenza all'infanzia al Circo Massimo. Per l'importanza di questa esposizione di propaganda, incentrata sul tema odioso della "sanità della stirpe", vengono chiamati a formare l'ufficio tecnico gli stessi autori "fidati" della Mostra della Rivoluzione fascista[17]. Sebbene Guerrini in quella mostra venga ancora nominato come pittore, è già nota la sua attività architettonica per alcune Case del fascio[18]. Nella successiva Mostra Autarchica del minerale italiano al Circo Massimo (novembre 1938), Guerrini appare come architetto (mentre curatore della parte decorativa era Oppo). D'altra parte la stima di Guerrini per l'architetto trentino si evince anche dai padiglioni espositivi effimeri che realizza per questa occasione, dove parla un linguaggio razionalista[19].

[15] Alla New York World's Fair, Guerrini progetta per il Padiglione Italia anche il Salone di rappresentanza, la sezione arte e artigianato, la mostra sull'E 42.

[16] Per l'E 42 Guerrini indossa tutte le vesti della sua poliedrica formazione: architetto (progetta anche l'edificio della Mostra dell'artigianato con Fagnoni e Gamberini), pittore (autore anche dei mosaici con motivi marini per le fontane del Palazzo degli Uffici, dove la fascia centrale è di Severini e quella sul lato sinistro di Giulio Rosso); allestitore nel comitato esecutivo della Mostra delle arti decorative antiche e contemporanee che si sarebbe dovuta tenere in uno degli edifici della piazza Imperiale.

[17] Guerrini lavora con De Renzi e Libera al Padiglione Assistenza all'infanzia e a quello delle Colonie del P.N.F.

[18] Suoi i progetti, non realizzati, per le case del fascio di Fratta, Forlì, Ravenna (1932-35).

[19] Guerrini faceva parte dell'ufficio tecnico architettura a fianco di De Renzi, Paniconi e Pediconi. In *team* con La Padula realizza il Padiglione dell'Arte, del talco e della grafite, delle ricerche e delle invenzioni. Sono suoi anche il Padiglione dei combustibili (con Montuori), acque minerali (con Peressutti) e la Mostra della bonifica integrale (con Quaroni, Bucci, Fariello, Muratori, Nicolini, Santini).

Appartengono a un *milieu* contiguo all'architettura gli altri due ultimi membri del gruppo vincitore del mosaico: Quaroni e Capizzano. Il primo, assai vicino a Piacentini e fratello di Ludovico (che con Guerrini aveva lavorato alla Mostra della Bonifica integrale alla citata Mostra del Minerale)[20], si era già cimentato nella decorazione murale proprio alla Mostra delle Colonie estive, sia al pian terreno del Padiglione introduttivo di Ettore Rossi che per l'atrio del Padiglione dei Congressi (autori Libera, Guerrini, De Renzi). Non va peraltro sottaciuto il fatto che il prospetto di questo Padiglione, collocato all'estremità del grande viale centrale, presenti delle affinità con il prospetto posteriore proprio del Palazzo dei Congressi dell'Eur. Anche Capizzano, interno allo studio di Luigi Moretti, e autore con Severini e Rosso dei mosaici pavimentali del piazzale dell'Impero al Foro Italico, aveva partecipato con delle decorazioni alla Mostra delle Colonie estive[21].
Insomma le esposizioni al Circo Massimo, pur trattandosi di capannoni e padiglioni effimeri, fungono da palestra per la ricerca architettonica di quegl'anni e quindi anche per i successivi interventi all'E 42. E' in particolare in quella delle Colonie estive che si conoscono, si confrontano, collaborano quegli artisti e architetti che poi si ritrovano vincitori del concorso per l'esecuzione del grande mosaico destinato al Salone dei ricevimenti. Per la sua realizzazione l'interferenza di Libera sia per il tema che per lo schema è testimoniata da una serie di disegni, appunti, schizzi che precede la consegna dei bozzetti e da relazioni manoscritte dagli artisti ritrovate presso l'Archivio Libera[22]. Libera è preoccupato di definire nel dettaglio la decorazione che avrebbe dovuto essere adeguata a esaltare l'architettura dell'edificio nella sua pianta centrale e nella copertura a crociera, creando quell'atmosfera liturgica, propria dei templi e delle basiliche, come anche quel sentimento di soggezione funzionale all'esaltazione dell'idea di Roma. Il tutto attraverso il fondo oro dei mosaici (reso "freddo" dall'inserimento di tessere grigie), la bidimensionalità e immobilità delle figurazioni, rigide e paratattiche, la loro connotazione atemporale al fine di evocare una sospesa e grandiosa atmosfera "metafisica" (assai lontana da quella enigmatica e sconsolante di De Chirico).

[20] Ludovico Quaroni partecipa con Fariello e Muratori a due concorsi per l'E42: per il Palazzo dei Congressi vince il secondo premio ex aequo; per il progetto della piazza Imperiale vince ex aequo con Moretti. Invece Giorgio Quaroni per l'E 42 realizza un affresco con la *Fondazione di Roma* nella sala principale del primo piano del Palazzo degli Uffici (1939-40). Cfr. GRECO, *Giorgio Quaroni*, in Calvesi, Guidoni, Lux (a cura di)*, op. cit.,* pp. 316-318.

[21] Capizzano al Foro Italico lavora anche nella Palestra del Duce: è autore di due particolari decorativi per il piano del tavolinetto ribaltabile e le copri cerniere. Per le decorazioni al Foro cfr. S. SANTUCCIO (a cura di), *Le case e il foro. L'architettura dell'ONB*, Alinea Editrice, Firenze, 2005.

[22] Risale al 1938 un Promemoria di Libera per le principali opere d'arte. La sezione longitudinale del Palazzo dei Congressi con la prima idea di decorazione del salone centrale e della facciata è pubblicata su «Civiltà», n. 2, giugno 1941. Altri materiali sono conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, fondo Esposizione Universale di Roma 1942 (cfr. LUX, *op. cit.*, p. 327 e segg.).

Stipulato il contratto per la traduzione dei bozzetti nei cartoni (settembre 1941), i lavori procedono con varie interruzioni perché Oppo vi rintraccia la sovrabbondanza di citazioni tratte dal passato («non è difficile scoprire le fonti a chiunque abbia un poco di pratica con la storia dell'arte», scrive avvilito e indispettito), un accentuato orientamento verso il «bizantino», una esagerata e mortificante compromissione con i fatti della politica (se la prende in particolare con *La Roma di Mussolini* di Guerrini)[23].

Lo scontro è evidente: da un lato Libera e Guerrini (figura trainante del gruppo dei pittori, come si è detto) che volevano infondere un'aura sacra, mistico-bizantina (ma in codice raffreddato), all'architettura "romana" del Salone; dall'altra Oppo, con Severini in una prima fase, che tentava (vanamente) di difendere l'arte cercando di destreggiarsi denunciando la banalità di quelle decorazioni.

Se ormai a guerra inoltrata si continuava a proseguire nelle fasi costruttive degli edifici, nel piano delle decorazioni, nella realizzazione della Città dell'arte (con le sue varie mostre da quella dell'arte antica al cinema), dopo il settembre 1943, con l'armistizio e lo sbarco delle truppe alleate, l'Ente EUR decide di sospenderei lavori per l'E 42. Tuttavia le peripezie che accompagnarono il concorso per il mosaico del Palazzo dei Congressi sono il termometro di quanto avvenne all'E 42 in molte altre analoghe situazioni: non solo i concorsi, quando si svolsero, furono predefiniti dall'inizio, ma l'arte fu sempre asservita all'architettura (per gli schemi compositivi e le tecniche esecutive) e all'ideologia politica (per i temi da trattare e le fonti iconografiche da utilizzare). Nel nostro caso, come si è visto, ha giocato un ruolo centrale Giovanni Guerrini, pittore mosaicista architetto sindacalista, che ritroveremo ancora una volta nel dopoguerra all'Eur con un ruolo di primo piano per l'allestimento della mostra di rilancio del nuovo quartiere: l'EA53[24].

[23] Cfr. lettera di Oppo a Capizzano, Gentilini, Guerrini, Quaroni del 24 febbraio 1942, in Cristallini, Greco, Lux, Muratore (a cura di), *op. cit.*, p. 73.

[24] La mostra EA53 (Esposizione internazionale dell'agricoltura) organizzata nel 1953 dalla Federazione italiana dei consorzi agrari occupa molti degli edifici completati o in via di completamento dell'Eur. Guerrini cura in particolare il settore *Bonifiche* al Palazzo della Civiltà e la *Mostra degli istituti e scuole tecniche agrarie*.

Fig. 1. A. Libera, Palazzo dei Congressi, plastico (da «Architettura», fascicolo speciale, dicembre 1938).

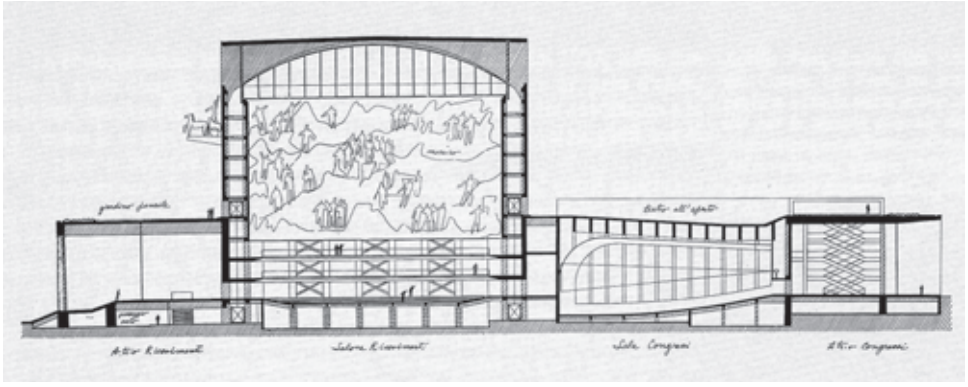


Fig. 2. A. Libera, Palazzo dei Congressi, sezione longitudinale con decorazione prevista (da «Civiltà», n. 2, giugno 1941).

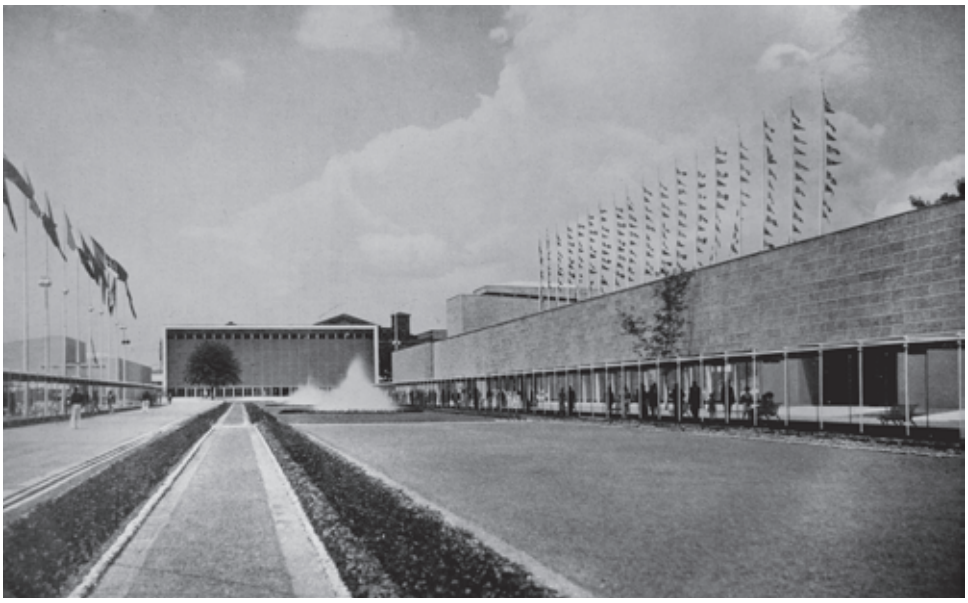


Fig. 3. A. Libera, M. De Renzi, G. Guerrini, Mostra delle Colonie estive e dell'assistenza all'infanzia, sul fondo il Padiglione dei Congressi, Circo Massimo, Roma, 1937 (da «Architettura», giugno 1937).

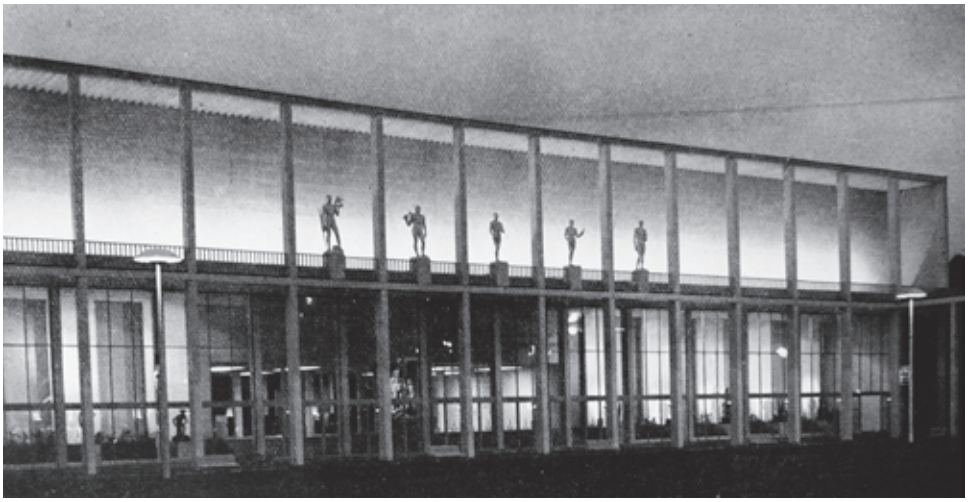


Fig. 4. Mostra autarchica del minerale italiano, Circo Massimo, Roma, 1938-39 (da «Architettura», aprile 1939).

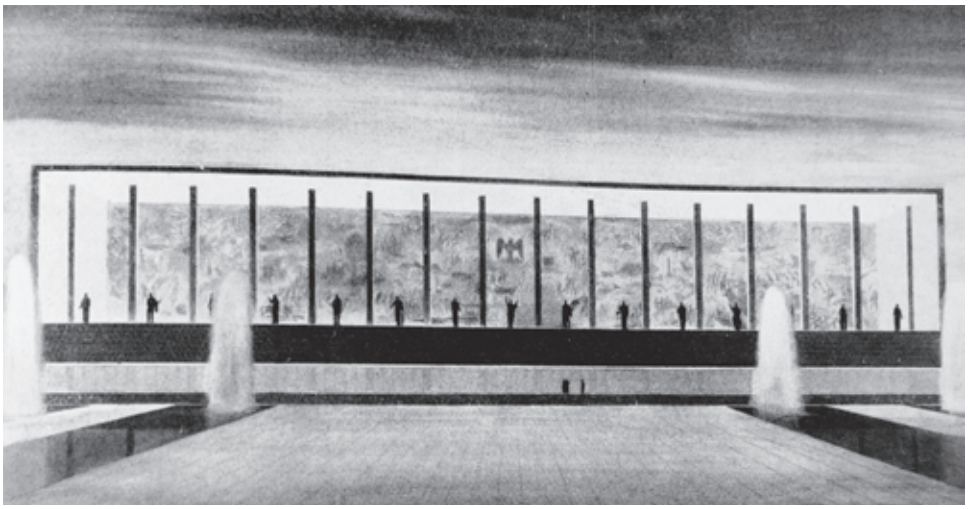


Fig. 5. A. Libera, Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, progetto per il primo concorso, 1938 («Architettura», fascicolo speciale, dicembre 1938).

Fig. 6. Da sinistra: Gentilini, Quaroni, Guerrini, Capizzano, 1940.

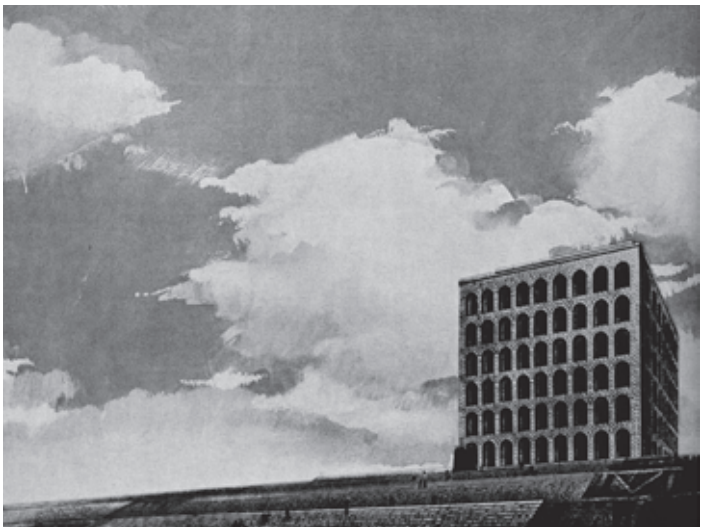


Fig. 7. G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano, Palazzo della Civiltà, prospettiva (da «Illustrazione Italiana», n. 51, dicembre 1938).

Fig. 8. G. Guerrini, *Enea approda alle foci del Tevere*, bozzetto per il mosaico di una fontana del Palazzo degli Uffici, 1939.

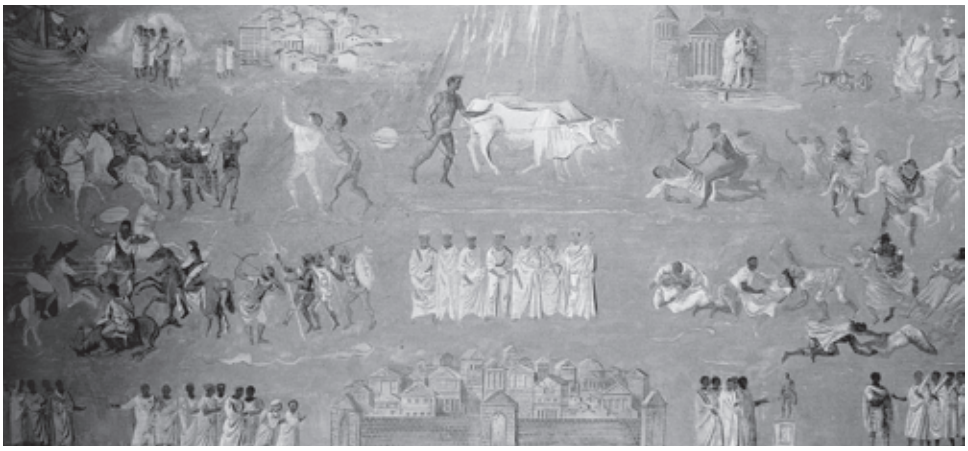


Fig. 9. F. Gentilini, *I primordi di Roma*, bozzetto per il secondo concorso per il mosaico del Salone dei ricevimenti, tempera su tavola, 1941-42.

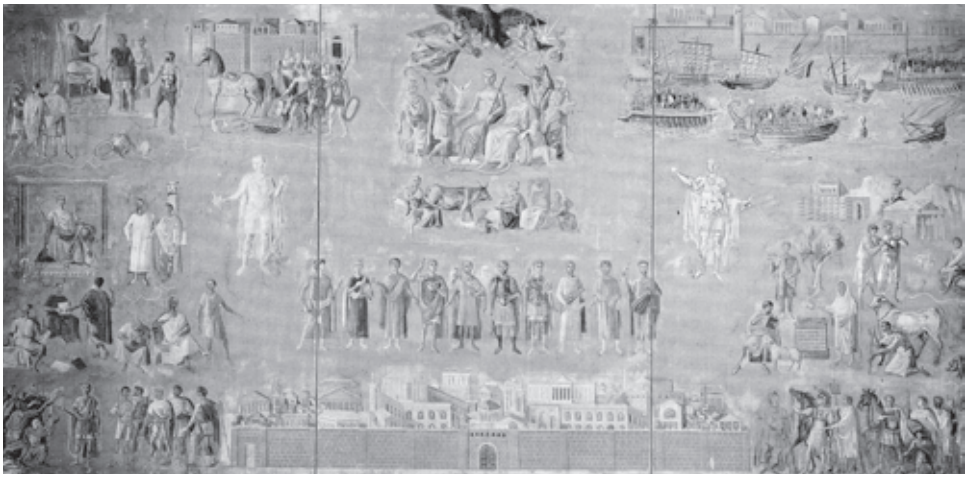


Fig. 10. A. Capizzano, *L'impero romano*, bozzetto per il secondo concorso per il mosaico del Salone dei ricevimenti , tempera su tavola, 1941-42.

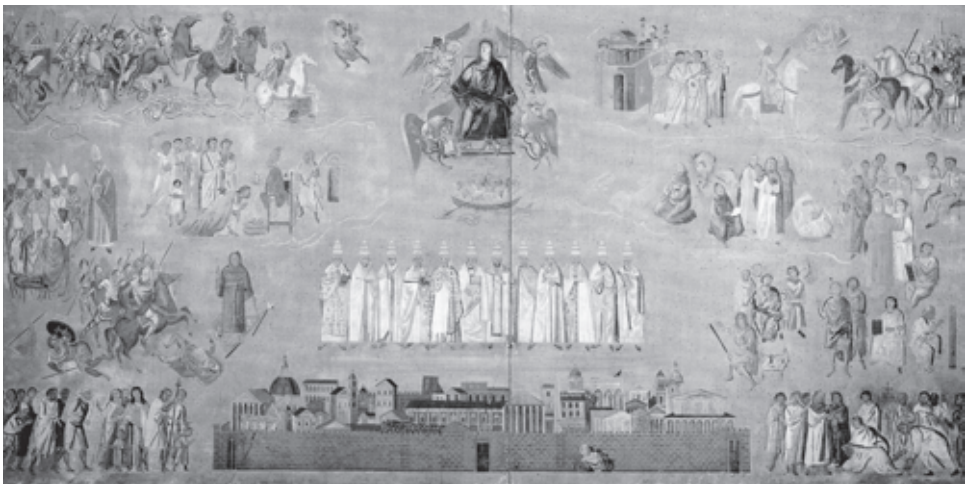


Fig. 11. G. Quaroni, *Rinascenza e universalità della Chiesa*, bozzetto per il secondo concorso per il mosaico del Salone dei ricevimenti, tempera su tavola, 1941-42.

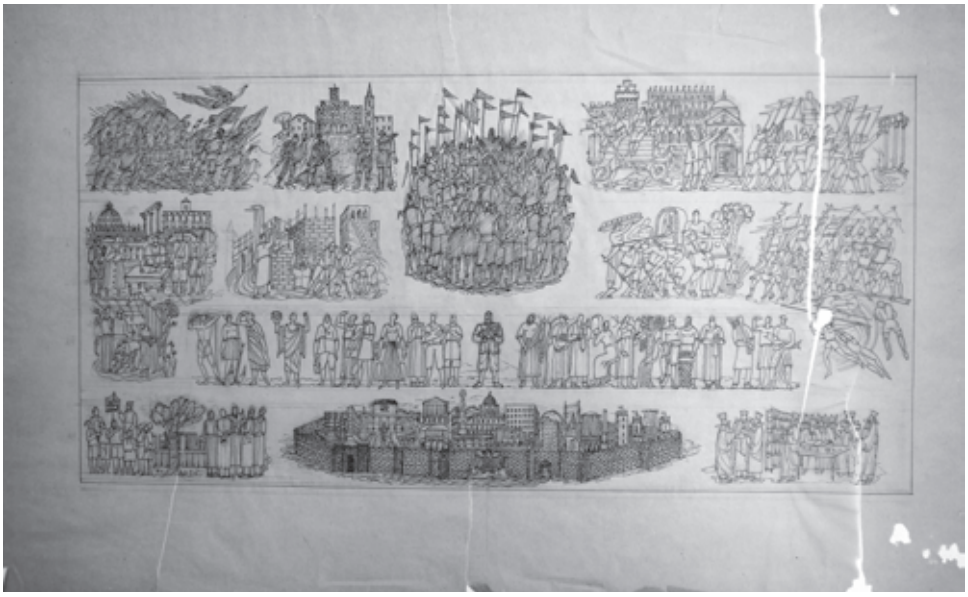


Fig. 12. G. Guerrini, *La Roma di Mussolini*, studio per il mosaico del Salone dei ricevimenti, china su carta, 1940.

Fig. 13. G. Guerrini, L'architetto e committenti, particolare del bozzetto per il primo concorso per il mosaico del Salone dei ricevimenti, tempera su tavola, 1940.

FIG. 14. G. GUERRINI, *LA ROMA DI MUSSOLINI*, PARTICOLARE DEL CARTONE PREPARATORIO PER IL MOSAICO DEL SALONE DEI RICEVIMENTI, MATITA E TEMPERA SU CARTA DA SPOLVERO, 1942. (VEDI TAVOLA 4)

Fig. 15. Il Palazzo dei Congressi nel dopoguerra (foto Istituto Luce).

Fig. 16. Il Palazzo dei Congressi durante la mostra EA53, 1953.

Fig. 17. G. Guerrini, Allestimento della sala I settore *Bonifiche*, Mostra EA53, Palazzo della Civiltà, Roma, 1953.

EUR 1953. LA MOSTRA DELL'AGRICOLTURA

Antonella Greco
Università degli Studi di Roma La Sapienza

TAVOLA 5

Abstract:
L'Esposizione internazionale dell'agricoltura che si apre nel luglio del 1953 nello spazio dell'ex Esposizione Universale di Roma, è una tappa essenziale nel recupero degli edifici esistenti, già costruiti in epoca fascista, e nel progetto di formazione di un quartiere parco modello. Nel comitato dell'esposizione convergono gli esponenti più importanti del nuovo parlamento repubblicano e nella preparazione della mostra sono coinvolti ministeri ed enti pubblici. Ricompare anche Marcello Piacentini, già primeggiante architetto del regime fascista e autore del piano per l'Esposizione universale, che firmerà anche il piano regolatore della futura città parco, oltre che il Palazzo dello Sport per le Olimpiadi di Roma del 1960. L'esposizione permette anche di ridecorare l'atrio principale del Palazzo dei Congressi con le nuove pitture cubo futuriste di Gino Severini, così come di coivolgere giovani architetti romani, come Cesare Ligini, nella realizzazione di padiglioni temporanei.

Eur 1953. The exhibition of agriculture
The International Exhibition of Agriculture, which opened in July 1953 in the area that hosted the previous Universal Exposition in Rome (E.42) was an essential step in the recovery of existing buildings, constructed during the Fascist era, and in the creation of a neighbourhood park model. In the exposition committee, the most important supporters of the new Republican parliament came together and in the preparation of the exhibition, ministries and public bodies were actively involved. Marcello Piacentini, former prime architect of the fascist regime and author of the plan for the unrealized Universal Exposition, also reappeared, signing the regulatory plan for the future garden city, as well as for the Palazzo dello Sport *for the Olympic Games in 1960 in Rome. The exhibition also allowed for the redecoration of the main lobby of the Congress Building using new cubist forms by the famous painter Gino Severini, as well as the involvement of young Roman architects, like Cesare Ligini, in the design of some temporary pavilions.*

Prologo

Il 19 luglio del 1952, su carta intestata *Esposizione dell'agricoltura Roma 1953*, l'on. Giuseppe Medici scrive a Giulio Andreotti, all'epoca sottosegretario del settimo governo De Gasperi con delega dello spettacolo. Scopo della lettera ufficiale (ma numerosi dovevano essere stati fino a quel momento i contatti informali) è quello di presentare al governo, come presidente del consiglio promotore, la futura Esposizione i*nternazionale* dell'agricoltura – denominazione conferita dall'apposito Bureau international des Foires et des Expositions – che avrebbe dovuto aprirsi il 27 giugno dell'anno successivo nell'area dell' ex E.42 a Roma. «Non si tratta», sottolinea il Presidente, di una «fiera destinata a promuovere i commerci[1]» né di «trarre lo spunto da un ambiente maestoso come quello dell'E.U.R., per dar vita a una manifestazione *superficialmente vistosa in contrasto con i propositi di serietà tecnica e di dignità politica che sono alla base del nostro programma*[2]»; lo scopo che s'intende raggiungere è documentare il progresso in Italia della «tecnica agricola» e prospettare «i nuovi sviluppi» che si attendono dall'agricoltura per il benessere del nostro paese. Infine si aggiunge – ed è lo spunto più interessante di tutto il documento - che l'esposizione «valorizzerà enormemente una zona destinata a diventare, domani, uno dei quartieri più belli della capitale». Sarà l'Esposizione dell'Agricoltura, apertasi in ritardo di un mese l'anno dopo, il 26 luglio del 1953, a fornire il pretesto per la rivalutazione del patrimonio dell'Esposizione universale ereditato dalla guerra.

Una città in rovina

Cos'era, infatti, l'E.U.R. nel primissimo dopoguerra? Una distesa di bianchi palazzi marmorei in mezzo ai pascoli, non finiti e vandalizzati. Un progetto interrotto, un atto mancato. Lo *Stato dei lavori*[3] all'ultimo giorno del 1942, album fotografico di lampante chiarezza, attesta che, dalla piazza delle Esedre, la costruzione degli edifici e delle piazze dell'Esposizione è quasi ferma, come la decorazione, per la coscrizione obbligatoria e la mancanza di mano d'opera. I cantieri ancora aperti sono in dismissione, la Piazza Imperiale è occupata dai materiali di costruzione, il maestoso teatro di Moretti è bloccato al vuoto delle fondamenta e gli edifici dei musei sono tutti da completare, specialmente all'interno. Al centro della piazza, di cui si legge solamente il disegno, la stele dedicata a Guglielmo Marconi, alta 44 metri, aspetterà gli altorilievi dello scultore Dazzi sino agli anni Cinquanta. In costruzione anche il Palazzo delle Corporazioni, e neppure iniziata la messa in opera della zona del lago,

[1] A.C.S., P.C.M. *Esposizione dell'agricoltura a Roma.*

[2] il corsivo è mio: con evidenza il senso di tutta la frase intende sottolineare il distacco tra la vuota retorica dell'oramai defunta Esposizione Universale del passato regime e la costumata serietà e modestia dell'Italia della ricostruzione. Il governo di cui si parla, retto da una coalizione DC PRI, resterà in carica dal 26 luglio del 1951 al 7 luglio del 1953.

[3] A.C.S. Fondo Eur.

presente nella pubblicazione dell'ente con le magniloquenti prospettive di Piacentini (l'arco in uscita dalla città e, al centro, l'Ara della pace che avrebbe dovuto firmare Arturo Martini[4]). Rimangono incompiuti l'edificio del Ministero dei lavori pubblici, il Museo della civiltà romana, la strada imperiale di raccordo con Roma.
Una testimonianza della megalomania suicida di un regime che continuava a costruire, in nome della fratellanza, un vuoto palcoscenico per un mondo spaccato e distrutto dalla più violenta di tutte le guerre. Altre e più strazianti saranno le vandalizzazioni dall'armistizio agli anni Cinquanta. Le strade tracciate e lasciate in balia della vegetazione e al pascolo delle pecore, le colonne e le statue marmoree in pezzi ai piedi degli edifici, gli interni occupati e distrutti dalle truppe prima, dagli sfollati poi. E' Luigi Squarzina il testimone, in quegli anni d'inesausto fervore politico[5], dei ruderi moderni della bianca città e dei suoi nuovi inconsueti abitanti, nel dramma intitolato all'Esposizione Universale. «Adesso» – scrive – «a venticinque mesi dalla liberazione di Roma, e a quindici dalla fine della guerra – l'esposizione sembra disabitata. Ma non lo è. Da tempo hanno battuto alle sue porte le pattuglie di un altro esercito: quello dei senza tetto...». Ai senza tetto, a questo coro che aveva il suo corrispettivo nella realtà, nell'accoglienza all'Eur dei profughi giuliani e dalmati, oltre che delle famiglie di sfollati, si suggerisce di trasferire l'incompiuto scenario del regime, trasformandolo nella *città dei baraccati*. Così, brechtianamente, Squarzina immagina una comunità eccentrica e corale, in uno spazio costruito "di marmo e di legno", due materiali anche simbolicamente incompatibili tra di loro: il marmo, che parla di monumenti, di potere e permanenza, il legno, di povertà e adattamento temporaneo. Dicono i "baraccati", protagonisti del dramma: «...decine di migliaia di persone a Roma vivono peggio di noi [...] e quassù, al sole, al vento del mare, decine di palazzi lasciati a metà invecchiano e si guastano»[6].
«Ci siamo dimenticati» – gli aveva fatto eco Flaiano nel '45 sul "Risorgimento Liberale"- delle grandi opere del fascismo, iniziate, lasciate a mezzo e che forse non saranno mai riprese. Ci dimentichiamo che fuori Porta S. Paolo c'è ancora l'Esposizione del '42 [...] ricca di monumenti incompiuti e assolutamente inutili».
Non si perdona, a questa ennesima città di fondazione, forse la più importante dell'intero ventennio[7], lo strettissimo rapporto che intercorre tra lo spazio fisico e i

[4] V. il mio, *L'azione parallela. Arte e artisti all'E.42,* in Vittorio VIDOTTO (a cura di), *Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60,* cat. mostra Roma 2015, pag. 73.

[5] V. Luigi SQUARZINA, *L'Esposizione Universale,*1945-48, in IDEM, *Teatro,* Bari 1959; v. anche Enrico GUIDONI, *La città ideale dei baraccati*, in Maurizio CALVESI, Enrico GUIDONI, Simonetta LUX, *Utopia e scenario del regime,* p. 71-73; il dattiloscritto originale del dramma di Squarzina è stato esposto nella mostra *Esposizione* cit., 2015, il dramma è stato rappresentato al teatro India di Roma nel giugno del 2015.

[6] *Ibid.*, pag.73.

[7] Una definizione entrata finalmente nella pubblicistica attuale. Cfr. Vieri QUILICI, *Eur. Una moderna città di fondazione*, De Luca editori d'arte, Roma 2015.

simboli della catastrofe. La stessa denominazione "E.42" diventa negli sfottò della pubblicistica coeva "E.40mai".
La *damnatio memoriae*, quella che porta a scialbare nel dopoguerra ad esempio l'affresco di Funi nell'atrio del Palazzo dei congressi, è ben narrata dalle foto anteriori al '52, quando il nuovo commissario rimetterà mano alla città. Una *damnatio* anche lessicale: bandito il termine e il concetto di esposizione (ma la stazione della metropolitana, inaugurata nel 1955, avrà ancora questa denominazione) l'Eur è pronto a trasformarsi in un quartiere modello nel verde. Verrà poi nel '53, l'anno della Mostra dell'agricoltura, la denominazione di Città parco.

Piacentini ancora

Sarà Virgilio Testa, incaricato nel 1951 dal ministro Campilli, a governare la conversione dello scenario monumentale del Regime in un quartiere modello, di cui dirigerà con mano sicura la pur ondivaga destinazione per quasi un trentennio. Non senza qualche inciampo o forse suggerimento non richiesto. Come se il presente dell'Italia repubblicana fosse indissolubilmente legato al passato in un'ambigua continuità, nei documenti di quegli anni s'insinuano di nuovo la carta intestata e la firma di Marcello Piacentini, più che mai sulla cresta dell'onda, riabilitato da un processo di epurazione che non sembra scalfirne né le cariche pubbliche né le sue prerogative[8] e al quale l'Anno Santo di Papa Pacelli ha dato nuova legittimazione con la conclusione del progetto di via della Conciliazione. In una lettera amichevole a Pietro Campilli, ministro democristiano amante dell'arte, il 31 agosto del 1950 Piacentini, dopo aver espresso tutto il suo entusiasmo perché l'E.42 è stato «messo nelle tue mani», asserisce, non solo di aver pensato molto all'Eur negli ultimi anni ed aver «approfondito il problema», ma allega anche una nuova ipotesi di piano come "quartiere delle Tre Fontane" e una relazione sulla destinazione futura della città che sente ancora, evidentemente, come sua. Di lì a poco, l'8 settembre, Piacentini continua a premere su Campilli perché gli riservi un ruolo preminente nel recupero dell'esistente e nella progettazione della nuova città («terminati i grossi lavori, ora non ho più da fare e potrei dedicarmi completamente al nostro grande sogno»[9]). Passata la bufera politica del dopoguerra, l'architetto romano getta sul tavolo la carta della sua insostituibilità: «...penso che è bene che tu sappia che io ho tutti i conteggi e specchi delle aree fabricate (sic) delle aree libere, delle aree strade e piazze, etc.; le cubature e costi dei fabbricati esistenti i costi per il completamento (se dovranno essere terminati secondo progetto) etc. etc...». Altri appunti, nello stesso momento sono inviati da Piacentini a

[8] Paolo NICOLOSO, *I conti con il fascismo: Marcello Piacentini, "memorie" e invenzioni del passato al processo di epurazione,* in «Rassegna di architettura e di Urbanistica», nn.130/131, pag. 82.

[9] A.C.S. carte Testa.

Virgilio Testa - che è in attesa dell'investitura ufficiale a commissario del nuovo Ente - i successivi 6, e 21 settembre, con una "memoria aggiornata". Presumiamo che Testa, urbanista con una chiara visione prospettica su futuro dell'Eur, accolga in parte - e forse per intuibili motivi - i suggerimenti di Piacentini. Gli attribuirà comunque interamente, quattro anni dopo e in vista delle Olimpiadi, la paternità del nuovo piano - erede dei due disegni inviati a Campilli nell'aprile e nel novembre del 1950 - continuando tuttavia a gestire saldamente nelle mani il proprio destino e quello della città in rapida formazione[10].

EA53

Nell'ideale percorso dall'Esposizione Universale in abbandono alla lussuosa "città parco", arricchita dalle nuove infrastrutture sportive (l'Eur degli anni Sessanta, delle immerlettate bambinaie del film di Antonioni, del *Fungo* e delle spider) l'esposizione internazionale dell'agricoltura è una tappa privilegiata. Benché il commissario sembri considerarla trascurabile nella sua *Relazione* sull'attività fino al 1955[11], la mostra si rivela, attraverso i documenti, un essenziale passaggio per la realizzazione del quartiere: e per una serie di motivi. Prima di tutto lo spostamento del significato simbolico dell'esposizione e di tutto il centro monumentale: non si tratta più di celebrare la continuità dell'Italia fascista con la progenie di Enea, ma di esporre più utili e domestiche macchine agricole, incunaboli del folklore italiano, prodotti alimentari, opere d'arte. La pacifica, laboriosa e modesta Italia di De Gasperi è in piena ricostruzione e la facciata del Palazzo dei Congressi è ornata non già dalla trionfale quadriga bronzea di Francesco Messina, prevista lì nel '42, ma da un quadro neocubista colorato e giocoso, di Gino Severini, una colossale natura morta con frutti e spighe.

Altro motivo, e forse più importante, il passaggio di consegne da parte dell'Ente, nel luglio del 1952, di tutti gli oneri per la realizzazione e la gestione della mostra a una società, l'O.G.E. (organizzazione gestione esposizioni) nella quale compaiono anche i nomi dei personaggi di altissima levatura che sono presenti nel comitato esecutivo della mostra. Quando, alla chiusura dell'EA53, la società rischierà di fallire senza un consistente apporto finanziario da parte dello stato, benché - si legge nei documenti - la mostra fosse realizzata ad opera d'arte, sarà lo stesso Testa a venire in soccorso dell'O.G.E. («...si noti che nel luglio del 1952 – quando, con la approvazione del ministro Campilli, l'E.U.R. stipulò il contratto con l'O.G.E. – gran parte del comprensorio espositivo dato in uso per la manifestazione era poco più di

[10] Copia del piano, relazioni e lettere di P. si trovano nelle carte Testa, come se il ministro volesse liberarsi del problema Piacentini oppure, al contrario, supportarne la candidatura per qualche ruolo o soluzione o incarico (e ciò avverrà già nel 1954, in vista delle Olimpiadi); cfr. V. Testa, *Un quartiere modello nella Roma moderna,* «Rassegna dei lavori pubblici» nn. 9-10, ottobre 1954, pag. 50.

[11] V. Testa, *Relazione sull'attività svolta dagli anni 1951 al 1955,* Garzanti, Roma 1955.

un prato, ove pascolavano le pecore, gli edifici abbisognavano di sostanziali completamenti, le strade non esistevano, i servizi mancavano del tutto[12]). Magistralmente l'Ente sembra aver realizzato un magnifico affare: «in tale contratto l'E.U.R. pretese che tutte le opere e gli impianti di qualsiasi specie eseguiti dall'O.G.E. dovessero restare di proprietà dell'E.U.R».

Non è forse questa la sede adatta a indagare un tale viluppo, politico finanziario: quali fossero ad esempio gli interessi e le persone dell'Ente Eur all'interno della società; sciogliendo l'acronimo O.G.E. sembra chiaro che la società, nata per gestire esposizioni, cui viene anche rinnovato l'incarico malgrado le traversie finanziarie, sia funzionale alla vocazione espositiva del quartiere, più che a quella abitativa, in una dialettica che si protrae, dagli appunti di Piacentini per Campilli e Virgilio Testa del 1950, per più di mezzo secolo.

La planimetria dell'EA53 prende in considerazione le parti agibili del centro monumentale, con incursioni verso la punta della freccia dell'antico piano: ne risulta un percorso lievemente asimmetrico con la formazione di viali delimitati dalle piante, passerelle per il pubblico, padiglioni temporanei, fontane. L'illuminazione notturna, con la saldatura dell'Eur alla città, tramite la via Cristoforo Colombo, rendeva l'Esposizione ancora più inconsueta e affascinante.

Un pieghevole pubblicato per l'occasione, con una copertina che intreccia simbolicamente il Palazzo della Civiltà dello sfondo con una vanga in primo piano, ne spiega il percorso in diciotto sezioni, corredandolo di fotografie che finalmente rendono giustizia agli edifici recuperati, anche se solo parzialmente. Liberati dalle occupazioni, in certa misura restaurati, come il salone delle Fontane al pianterreno del palazzo degli uffici, sede della mostra permanente dell'Eur e del nuovo plastico, nelle foto d'archivio gli edifici appaiono in buono stato, benché si sappia che gli interventi più consistenti, ad esempio nella copertura del Palazzo dei Congressi, siano portati a termine dopo la chiusura della mostra. Così il Palazzo della Civiltà e il ristorante, mentre una foto straordinaria fissa il momento in cui una gru solleva la testa del cavallo del gruppo dei Dioscuri, una delle colossali sculture vandalizzate e lasciate in frammenti ai piedi del palazzo.

Seguendo il dépliant, il Palazzo dei congressi, restituito alla sua destinazione, ospitava le mostre dei Tessili e quella del Folklore nella parte posteriore, oltre alla sede del Cinema (sezione della mostra presieduta, ovviamente, da Giulio Andreotti).

[12] *Ibid.*; interessanti e articolate le reazioni dei rappresentanti dei vari ministeri coinvolti: agricoltura, esteri, tesoro e presidenza del consiglio dei ministri, oltre la Coldiretti e altri enti. Mai si mette in dubbio la messa in opera perfetta dell'esposizione, che tuttavia non ebbe successo per l'assenza della metropolitana e per il costo intrinseco dei biglietti. I verbali delle riunioni che si succedono riportano le posizioni defilate dei protagonisti: chi si era fidato di Campilli o di Medici, senza chiedere ulteriori spiegazioni, chi non era mai stato d'accordo (Fanfani) chi non ne aveva mai saputo niente. E' necessario evitare la brutta figura con gli stranieri, anche in vista delle Olimpiadi di lì a poco tempo e alla fine l'O.G.E. venne salvata.

Produzione agricola, bonifiche, irrigazioni, trasformazione fondiaria, case rurali e credito agrario, occupavano il Palazzo della Civiltà del Lavoro, mentre nel Museo della Civiltà romana fu collocata in permanenza la Mostra della romanità che aveva raccolto i calchi delle opere greche e romane realizzati per l'esposizione dedicata nel 1937-38 al bimillenario di Augusto. Aperto in parte dal 1952, Il museo nella realtà fu inaugurato nel 1955, con l'ampliamento del grande plastico di Roma antica che l'archeologo Italo Gismondi aveva impostato dagli anni Trenta.

Padiglioni

Negli edifici della piazza dedicata a Marconi, erano inoltre allogati enologia ed olearia, casearia e conserviero, artigianato agricolo, meccanica agraria, concimi e anticrittogamici.

In fondo, nelle terre incognite dove sarà scavato il lago, erano previsti una fattoria modello, vivai, campi sperimentali. Assieme all'agricoltura, nell'A53 si parla anche di macchinari industriali e di petrolio. Uno dei padiglioni provvisori meno noti e più interessanti della mostra è quello della Esso Stanic, progettato da Cesare Ligini, architetto romano che, assieme a Silvano Ricci, firmerà poi il magnifico Velodromo per le corse a cronometro, recentemente distrutto[13]. Di una generazione più giovane dei maestri compromessi col fascismo (l'autocritica di Libera, il rammarico di Ridolfi), Ligini in quegli anni firma molti allestimenti: provvisori, come la mostra della ricostruzione nazionale al palazzo delle Esposizioni, 1950, o permanenti, come l'agenzia dell'Alitalia a Parigi in Rue de La Paix.

Moderno nell'impostazione, asimmetrico e leggero, il padiglione è composto di una pensilina metallica aggettante e leggermente flessa, con il logo della Esso, una piscina e due muri dipinti di contenimento. Organico nella direzione spaziale, progettato da Ligini come una tenda dalla spazialità complessa, ma bloccato a terra da un'argentea torre industriale, il padiglione sembra amplificare il senso della sua provvisorietà; all'esterno è ornato dalle pitture murali dei pittori Antonio Scordia e Achille Sdruscia, mentre all'interno, su tralicci metallici, sono impostate gigantografie del processo industriale.

E' ovvio che il linguaggio artistico e architettonico della città abbia subito per l'Esposizione un drastico cambiamento, anche se la presenza di Piacentini, all'EA53 nel comitato dell'arte, suggeriva una certa continuità. L'influenza di un moderno organico internazionale e del giovane design italiano è perfettamente leggibile nelle pur scarse foto dell'allestimento della mostra, come nella segnaletica, leggera e colorata, davanti al Palazzo dei congressi.

[13] Su Ligini, Valeria Lupo (a cura di), *Cesare Ligini architetto*, Prospettive, Roma 2015; sul velodromo e sui tentativi di salvataggio di questa opera unica nel panorama architettonico romano degli anni Cinquanta, v. Antonella Bonavita, Gaia Remiddi, *Il velodromo di Ligini*, Osservatorio sul moderno, Roma 2007, ripubblicato *Ligini* 2015 cit.

Artisti

In attesa di un risanamento che avverrà più tardi, l'edificio di Libera accoglie nell'atrio principale i grandi pannelli dipinti da Gino Severini che vive una seconda rinascita pittorica, in un felice recupero del cubo futurismo e dell'astrazione. In quasi 74 metri per più di 7 metri di altezza, vi si svolge una narrazione coloratissima, giocosa e bidimensionale che celebra in altrettanti pannelli accostati, Il lavoro agricolo/Le regioni/Primavera-Estate-Trebbiatura-Autunno-Inverno/Il credito agrario/Trattori agricoli.

Invitato probabilmente su suggerimento degli architetti amici e allestitori del Palazzo[14] Severini, dopo aver disegnato i bozzetti in scala, vi lavora *in situ,* come testimoniano una serie di foto, con la pittrice Stefania Lotti e Renzo Benvignati: in piedi sulle impalcature, in testa un cappello di carta di giornale, in un clima di festosa energia. Fu lo stesso Libera, del resto, in una lettera/relazione sul completamento del Palazzo dei Congressi inviata all'indomani della chiusura dell'EA53, a chiedere che i pannelli di Severini rimanessero nell'atrio, e che anzi se ne tentasse l'acquisto dalla Federazione dei Consorzi agrari che ne erano i proprietari[15].

Nello stesso spazio erano anche collocate due composizioni di Pietro Consagra e Nino Franchina, due assemblaggi di oggetti "rurali", quasi un prelievo neodada degli strumenti materiali della realtà contadina che vengono ricomposti come sculture astratte.

[14] Simonetta Lux*, Severini dall'E42 all'EA53,* in Giorgio Muratore, Simonetta Lux (a cura di), *Palazzo dei congressi,* Editalia, Roma 1990 pag.189 e segg. forse per intervento di Libera, interpellato da Testa già nel '51 per il restauro del Palazzo, e Monaco e Luccichenti con i quali aveva già collaborato.

[15] *Ibid.* pag.198, la lettera è del 23 novembre 1953.

Fig. 1. L'E.42 interrotta, Il palazzo delle forze armate (da. AAVV. *Utopia e scenario del regime*, Venezia 1987).

Fig. 2. L'E.42 interrotta, Il palazzo delle forze armate (da Virgilio Testa, *Relazione sull'attività svolta daglianni 1951-1955*, Roma 1955).

Fig. 3. Si rimonta il gruppo scultoreo dei Dioscuri ai piedi del Palazzo della Civiltà, 1952 (da Virgilio Testa, *Relazione sull'attività svolta dagli anni 1951-1955*, Roma 1955).

Fig. 4. Si allestisce il salone delle Fontane nel Palazzo degli uffici dopo il restauro, 1952 (A.C.S.).

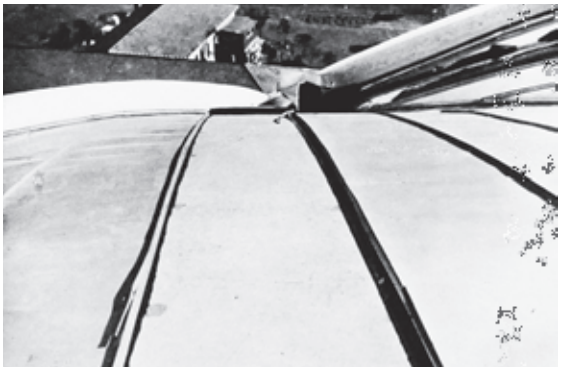


Fig. 5. Lavori alla copertura del Palazzo dei Congressi (da Virgilio Testa, *Relazione sull'attività svolta daglianni 1951-1955*, Roma 1955).

Fig. 6. Marcello Piacentini, Planimetria del nuovo quartiere delle 'Tre Fontane', aprile 1950 (A.C.S.).

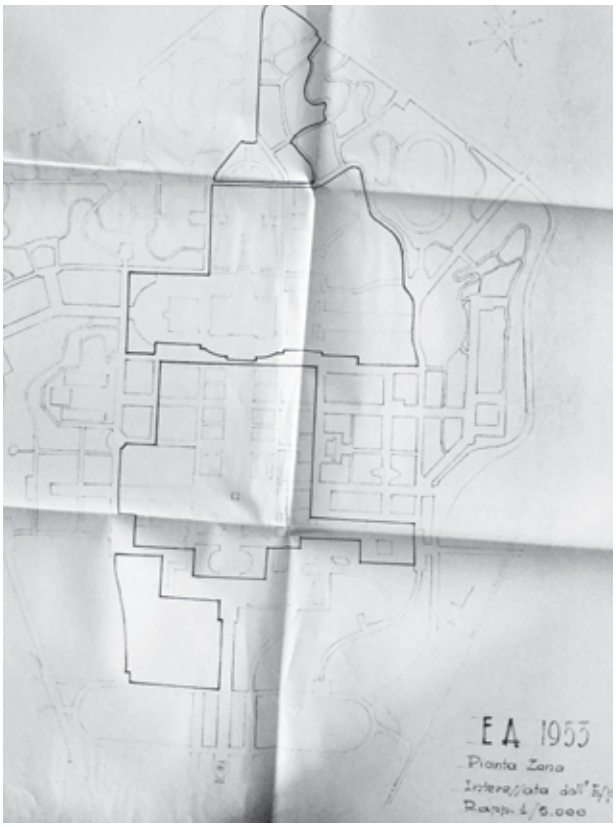


Fig. 7. Planimetria della zona dell'Esposizione dell'agricoltura (A.C.S.).

Fig. 8. Depliant pubblicitario della Esposizione internazionale dell'agricoltura (A.C.S.).

Fig. 9. La mostra dell'agricoltura e la via Cristoforo Colombo,1953 (da Virgilio Testa, *Relazione sull'attività svolta dagli anni 1951-1955*, Roma 1955).

Fig. 10. La mostra dell'agricoltura e la via Cristoforo Colombo visione notturna,1953 (da Virgilio Testa, *Relazione sull'attività svolta dagli anni 1951-1955*, Roma 1955).

Fig. 11. La zona illuminata della mostra dell'agricoltura, 1953 (da Virgilio Testa, *Relazione sull'attività svolta dagli anni 1951-1955*, Roma 1955).

Fig. 12. Cesare Ligini, Padiglione della Esso all'EA53 (A.C.S. Archivio Ligini).

Fig. 13. Cesare Ligini, Padiglione della Esso all'EA53 (A.C.S. Archivio Ligini).

Fig. 14. Il Palazzo dei Congressi durante l'EA53 con il dipinto di Gino Severini sulla Facciata (archivio R. Severini).

Fig. 15. Pittori al lavoro per l'EA53 sui pannelli di Gino Severini all'interno dell'atrio del Palazzo dei Congressi (archivio R. Severini).

Fig. 16. Gino Severini al lavoro sui pannelli per l'EA53 all'interno dell'atrio del Palazzo dei Congressi,1953 (archivio R. Severini).

Fig. 17. Gino Severini al lavoro sui pannelli per l'EA53 all'interno dell'atrio del Palazzo dei Congressi,1953 (archivio R. Severini).

FIG. 18. GINO SEVERINI, PANNELLO PER LA MOSTRA EA53 ALL'INTERNO DELL'ATRIO DEL PALAZZO DEI CONGRESSI (ARCHIVIO ROMANA SEVERINI). (VEDI TAVOLA 5)

Fig. 19. Notturno del palazzo dei congressi durante l'EA53 (da V. QUILICI, EUR. *Una moderna città di fondazione*, Roma 2015).

Fig. 20. Dettaglio del catalogo dell'E.A53.

MODELLI ARCHEOLOGICI PER IL PROGETTO NEL PAESAGGIO AGRICOLO PERIURBANO. DAGLI *ORTI HOLEARI* AGLI ORTI SOCIALI NEL QUINTO MUNICIPIO, ROMA

Alessandro Camiz
International Centre for Heritage Studies,
Faculty of Architecture, Design and Fine Arts, Girne American University

Abstract:
Durante la ricerca di Ateneo Federato[1] svolta sul territorio di Roma Est con la collaborazione delle associazioni culturali «Lavangaquadra (nova Arcadia)»[2] e Casale Garibaldi[3] è stato possibile individuare alcuni dati relativi agli scavi archeologici effettuati per la costruzione della linea C della metropolitana. Alcuni cittadini appartenenti alle associazioni attive sul territorio hanno segnalato un sito scavato per la realizzazione della nuova linea della metropolitana e immediatamente re-interrato, accanto a via dell'Acqua Bullicante. Abbiamo ritenuto di riconoscere in questo scavo una parte degli *orti holeari* che sono citati nelle fonti notarili medievali. Questi orti erano stati realizzati scavando delle lunghe fosse nel cappellaccio con una direzione, una misura e un passo costanti ed erano stati evidentemente progettati con un criterio organico, probabilmente in epoca romana. E' pertanto formulabile una interessante ipotesi di continuità d'uso del suolo agrario nel suburbio di Roma nel periodo medievale.
Tale modello è stato utilizzato per le realizzazione sperimentale di un orto didattico nel Casale Garibaldi, al quartiere Villa De Sanctis (già Casilino 23) e per il progetto di altri due orti sociali nel Municipio Roma 5, mettendo in stretta relazione di continuità l'archeologia e il progetto partecipato per il paesaggio agricolo periurbano sostenibile a Roma.

[1] Ateneo Federato A.DE.S.SSO, Sapienza Università di Roma, Ricerca 2008, *Riqualificazione architettonica e sociale del patrimonio di edilizia pubblica a Roma e Provincia*, responsabile prof. Giuseppe Strappa, v. anche Giuseppe Strappa. *Studi sulla periferia est di Roma*, Franco Angeli, Milano 2012, vedi anche Alessandro Camiz, *Progettare con i modelli e l'Agenda 21 locale nel paesaggio archeologico*, in «Architettura & Città», n. 4, 2009, pp. 88-91.

[2] Associazione Culturale Lavangaquadra (nova Arcadia), http://www.lavangaquadra.com.

[3] Associazione Culturale Casale Garibaldi, http://www.casalegaribadi.org.

Archaeological models for the peri-urban agricultural landscape design. From the *orti holeari* to the allotment gardens in the Fifth Municipality, Rome

During the research held on the territory East of Rome with the collaboration of the cultural associations «Lavangaquadra (nova Arcadia)» and Casale Garibaldi, it was possible to locate some data from the archaeological excavations done during the construction of the new subway line C. Some citizens belonging to grassroots associations pointed out an archaeological site excavated for the construction of the new subway line, and immediately re-buried, next to Via dell'Acqua Bullicante.

We could recognize in the site the orti holeari *mentioned in the medieval notarial sources. These allotments consist in long ditches dug in the local tufus with a direction, a measurement and a constant pace and were evidently designed with an organic criterion, probably in Roman times. It is possible therefore to hypothesize the continuous use of agricultural land in the suburbs of Rome from Roman times to the medieval period. Subsequently we used this model for the experimental design of a teaching garden in Casale Garibaldi park within the Roman district of Villa De Sanctis (former Casilino 23) and for the design of two other allotment gardens in the fifth municipality of Rome. This operation connected in a strong relationship of continuity, archaeology and grassroots design for the sustainable peri-urban agricultural landscape in Rome.*

Pingues hortos quae cura colendi ornaret, canerem[4]

Orti sociali di massa nel quinto municipio

Una pratica medievale di tipo comunitario, l'uso allodiale del territorio per le attività agricole, suggerisce al progetto contemporaneo alcune strategie in grado di dare un ampio spettro di risposte ai diversi problemi che i cittadini riconoscono come prioritari: sicurezza, rifiuti, carenza di servizi, carenza di spazi pubblici, decoro urbano, crisi economica e inquinamento[5]. La sistemazione di una area pubblica per la pratica dell'orto urbano, prevista dalle NTA del PRG di Roma vigente, consente, se correttamente gestita, di rispondere a ciascuna di queste domande dei cittadini in maniera trasparente e condivisa. Occorre trovare sperimentalmente le modalità per declinare nei territori romani una pratica ampiamente diffusa in nord Italia e in Europa, mediante bandi pubblici per l'assegnazione degli appezzamenti agli orticultori, secondo una griglia di punteggi in grado di rispondere alle diverse fasce di utenza. Il bando pubblico non è solamente uno strumento trasparente di gestione della cosa pubblica

[4] Publius Vergilius Maro, *Georgicon*, IV, vv. 118-119.

[5] Cfr. questionario a cura del gruppo di lavoro «territorio» del Circolo PD Pigneto Prenestino, Roma 2010, vedi anche Alessandro Camiz, *Hortus Conclusus. Orti sociali per la sicurezza dei territori metropolitani*, in «Hortus - Rivista on-line del Dipartimento Architettura e Progetto - "Sapienza" Università di Roma», 2012.

ma consente immediatamente di avere un'analisi della domanda in un determinato territorio, molto utile anche per la programmazione futura. Si propone un progetto pilota su 3 aree nel quinto municipio di Roma, per circa 300 appezzamenti, il cui costo di *startup* si aggira intorno ad alcune decine di migliaia di euro, ma che potrebbe – andando a regime – anche autofinanziarsi con le quote pagate dagli orticultori. Un regolamento articolato deciderebbe le modalità di assegnazione degli appezzamenti e le altre attività di servizio. Il quadro gestionale di una simile operazione non può che utilizzare l'Agroclub uno modello di impresa ampiamente sperimentato e di notevole interesse, anche per il rapporto sinergico tra pubblico e privato. Il Municipio regolerebbe gli aspetti istituzionali, giuridici, della operazione, mentre la gestione verrebbe affidata ad una piccola impresa agricola che gestirebbe i diversi servizi associati. Il presidio del territorio fornito dagli orticultori e dall'Agroclub diventa una forma di controllo e influisce sulla sicurezza percepita da parte degli abitanti, anche la manutenzione delle aree contribuirebbe ad incrementare il decoro di aree verdi (destinate a verde pubblico nel PRG ma molto spesso abbandonate e occupate abusivamente da altre attività). Il caso del quinto municipio costituisce pertanto una operazione pilota che, intervenendo nelle aree ex SDO, potrebbe facilmente estendersi ad altri municipi, proponendo pertanto una politica proattiva di livello metropolitano. Il fenomeno degli orti e dei giardini condivisi organizzati «dal basso» ha assunto negli ultimi anni una dimensione rilevante che possiamo definire *di massa*: si tratta di forme di riappropriazione della natura da parte dei cittadini che oltre a salvaguardare il territorio dai meccanismi speculativi, costituiscono un valido esempio di gestione collettiva dello spazio pubblico. Salvaguardia del territorio, stili di vita responsabili, riciclaggio dell'umido, decoro urbano, agricoltura biologica, gestione partecipata del verde e integrazione sociale sono solo alcune delle questioni alle quali tale fenomeno riesce a dare una risposta immediata e con un costo molto contenuto.

Alcuni esempi di orti e giardini in area romana

Gli *orti urbani e didattici della Garbatella* sono il più importante esempio romano di orticultura urbana: i residenti del quartiere e un gruppo di associazioni[6] si sono organizzati per realizzare una importante porzione di verde destinato a varie funzioni agricole e sociali nei pressi dell'edificio della Regione Lazio. Diversi ortisti hanno già ricevuto una parcella da coltivare e sono previsti ulteriori progetti, come il giardino dei frutti dimenticati, il giardino giapponese zen. Gli orti della Garbatella rappresentano pertanto a Roma l'esempio più significativo di salvaguardia del territorio dalla speculazione edilizia tramite la orticultura[7]. *Zappata romana* è un gruppo di architetti che da anni si è impegnato a Roma sul tema degli orti e dai

[6] Legambiente Garbatella, Action, Le casette, Casetta Rossa, Fieramente, Casale Garibaldi (Servizio Civile Internazionale), CSOA La Strada, Controchiave.

[7] http://sites.google.com/site/ortigarbati/.

giardini condivisi. Tra le altre iniziative, Zappata Romana ha realizzato una mappa interattiva degli orti e dei giardini condivisi a Roma[8], pubblicata su *google* e in continuo aggiornamento, dove si possono leggere i dati relativi ad oltre cento esperienze di verde gestito dai cittadini a Roma. Sono autori di una guida fondamentale per la realizzazione di un orto o giardino condiviso[9]. Nella primavera del 2012 hanno coordinato la realizzazione dell'*Hortus Urbis*, un progetto supportato da numerosi soggetti collettivi in area romana[10], che ha messo in atto sperimentalmente la rievocazione di un orto antico romano accanto al fiume Almone, nel centro visite del parco dell'Appia antica, dove periodicamente vengono organizzati eventi, momenti formativi e spettacoli all'aperto con larga partecipazione della cittadinanza e con il coinvolgimento dei bambini.

Temporaneamente a Castruccio è un progetto di riattivazione partecipata di uno spazio verde, il Giardino di Castruccio al Pigneto, realizzato dalle Associazioni Filoverde, Drim e Città delle Mamme. Nel Giardino di Via Castruccio Castracane, opera compensativa realizzata nel 2005. Il meccanismo di partecipazione, basato sull'individuazione di nuovi bisogni e aspettative rispetto allo spazio pubblico, messo in atto da un gruppo di giovani mamme del quartiere, riunite nell'associazione Città delle Mamme, è riuscito a trasformare il Giardino in un luogo accogliente per bambini e adulti, gestito «dal basso», dove ospitare laboratori e workshop, incentivare approcci di *learning-by-doing*, sviluppare la condivisione di idee ed esperienze, promuovere buone pratiche di sostenibilità e di cittadinanza attiva e ripensare il gioco come occasione di sviluppo.

Gli *orti comuni del Giardino della Biodiversità* sono stati realizzati a Blera (VT) da un gruppo di cittadini come spazio comune dove coltivare semi di varietà antiche autoctone, seguendo i principi dell'agricoltura biologica e la pratica del lavoro condiviso. I circa 2000 mq in località Le Molelle a 300 m. di distanza dal centro storico del paese, sono stati concessi, in parte dall'Università Agraria di Blera e, in parte, da privati cittadini. Possono partecipare alle attività dell'orto – previa iscrizione all'associazione Tempo Creativo[11] – tutti coloro che siano disposti a coltivare la terra secondo le regole condivise dal gruppo. Non sono previste assegnazioni di quote individuali di terra. Il progetto prevede la collaborazione con il Comune di Blera, i servizi sociali sono stati invitati a segnalare gli orti comuni alle persone con disagio

[8] Zappata Romana: Spazi verdi condivisi, studio UAP, http://www.zappataromana.net.

[9] Silvia Cioli, Andrea Mangoni, Luca D'Eusebio, *Come Fare un Orto o un Giardino Condiviso*, Terre Di Mezzo, Milano 2012, vedi anche Antonietta Fasano (a cura di), *Orto civico una guida per chi usufruisce di un piccolo orto*, Lavangaquadra, Roma 2011, titolo originale: *Allotments a plotholder's guide, Revised Edition, June 2007, Published by ARI for DCLG*.

[10] Cooperativa Coraggio, Giardinieri Sovversivi Romani, Eutorto, Orti Urbani Garbatella, Slow Food, Ies Abroad, Provincia di Roma, Municipio Roma XI, Istituto Tecnico Agrario Statale "Emilio Sereni", GustoLab Institute, IES Abroad, Studio Arturo.

[11] http://www.tempocreativo.it.

economico in modo da coinvolgerli nella operazione. Il progetto molto interessante mira anche alla salvaguardia del perimetro della rupe del centro storico e diventa pertanto un valido modello di integrazione tra salvaguardia ambientale, tutela urbana e partecipazione per tramite dell'agricoltura sociale.

Lavangaquadra (Nova Arcadia): dig for victory

Il Ministro dell'agricoltura del governo britannico, Sir Reginald Dorman-Smith, nel 1939 lanciò una formidabile campagna ideologica dal titolo «*dig for victory*» (scava per la vittoria) per la realizzazione di orti nel territorio britannico con il fine dichiarato di sconfiggere la barbarie nazista con l'agricoltura. Dall'emblema di quella campagna ideologica, rappresentante un piede che spinge nella terra una vanga di tipo inglese, è stato tratto il nome dell'associazione Lavangaquadra (nova Arcadia), un'organizzazione di volontariato senza scopo di lucro con le seguenti finalità: studio e realizzazione e di orti e/o giardini sociali condivisi con attenzione alle richieste degli associati e della cittadinanza, riqualificazione e valorizzazione di aree verdi abbandonate, promozione e di scambi culturali di collaborazione con altre associazioni e istituti, utilizzazione dei criteri di coltivazione biologica e naturale (esclusione degli OGM), favorendo e salvaguardando i semi, la biodiversità e il rispetto del paesaggio circostante. Le attività svolte fino ad oggi sono tese alla costruzione di una *community* di persone e associazioni interessate a poter coltivare un orto nel quinto Municipio del Comune di Roma. Attraverso *facebook*, con il gruppo «basta chiacchiere vogliamo gli orti sociali subito», si sono liberamente aggregati numerose cittadine e cittadini che a vario titolo hanno partecipato all'iniziativa: è stato creato il sito dell'associazione[12] con cinque liste di discussione, utilizzando software *open source*. Attraverso gli strumenti digitali questa *community* si è incontrata realmente intorno al progetto di partecipazione: tramite il sito e tramite questionari cartacei è stata raccolta, con il fine di rappresentarla in forma aggregata, la domanda di orti nel quinto Municipio. Fino ad ora sono state raccolte cento richieste dettagliate di cittadini per un piccolo orto. Questi aspiranti ortisti sono stati coinvolti nel progetto attraverso assemblee, cene, riunioni e soprattutto azioni sul territorio, quali la pulizia di aree verdi, la realizzazione di piccole aiuole e la distribuzione di piantine "(vivaio diffuso)".

L'orto didattico del Casale Garibaldi

Al Casale Garibaldi, giardino del Comune di Roma affidato all'Associazione Casale Garibaldi, come previsto nel progetto di partecipazione al bando, si è avviato un piccolo orto didattico, dove sono state fatte le sperimentazioni, in forma di laboratorio municipale dell'ecomuseo «ad duas lauros»[13] per la coltivazione di verdure comme-

[12] http://www.lavangaquadra.com.

[13] Gianluca SANTILLI, *Piano Particolareggiato Comprensorio Direzionale Orientale Casilino di cui alla delibera n.148/2002 del Consiglio Comunale di Roma. Revisione dell'assetto urbanistico e va-*

stibili in area metropolitana. Aggregando altri cittadini intorno al laboratorio dell'Orto Didattico, anche tramite le scuole del quartiere e i gruppi scout, sono stati avviati tre bancali di coltivazione in terreno contaminato con l'obiettivo di fare analizzare le verdure per verificare la presenza di piombo. E' stata avviata una stazione di compostaggio dell'umido di comprensorio. Ultimo esperimento è stato la realizzazione di aiuole sopraelevate (*raised bed*) riempite con terriccio biologico per la coltivazione di verdure commestibili.

L'inquinamento dei suoli da metalli pesanti

L'associazione Lavangaquadra con la partecipazione di cittadini ha prelevato alcuni campioni del terreno in tre distinte località del quinto municipio per verificare la presenza di metalli pesanti, nei tre i siti la presenza di piombo e zinco è risultata assolutamente rilevante e oltre i limiti di legge[14] [Tab. 1]. In presenza di suoli così inquinati Lavangaquadra ha cominciato sperimentare le tecnologie per bonificare, ovvero coltivare con terre non inquinate riportate da altri siti. All'interno del sito più inquinato, nel parco di Casal Garibaldi, il gruppo ha sperimentato una biotecnologia per la fitoestrazione del piombo dal terreno tramite una piantagione di Brassica Hirta (*Sinapis alba L.*) che assorbe una percentuale di piombo nel suolo dopo due anni.

Sito	**Piombo (Pb) mg/kg s.s.**	**Zinco (Zn) mg/kg s.s.**	**Mercurio (Hg) %**
Parco Sangalli, Roma	96	92	< 0,32
Via Pisoniano, Roma	138	89	< 0,32
Casale Garibaldi, Roma	223	249	0,62
Valori Ammessi, D.L. 152	100	150	0,32

Tabella 1. Inquinamento del suolo da metalli pesanti, tre siti nel quinto municipio di Roma, analisi chimiche a cura del Centro ricerche chimiche Montichiari, Brescia, 2012[15].

lorizzazione delle aree a verde pubblico. Realizzazione di un ecomuseo. Mozione n. 002/2011, Consiglio Municipale Roma 6, (ora Roma 5).

[14] Decreto legislativo 3 aprile 2006, n. 152, Norme in materia ambientale, allegato 5, tab. 1, *Concentrazioni soglia nel suolo e nel sottosuolo per siti ad uso Verde pubblico, privato e residenziale*.

[15] Alessandro Camiz, *Orti sociali, esperienze e prospettive nell'area romana*, in «Urbanistica Informazioni», a. XXXXI, n. 255, Maggio-Giugno 2014, pp. 51-53, vedi anche Chiara Piselli, Giuseppe Scarpa, *Scatta l'allarme per gli orti urbani. "Troppo piombo e zinco nella terra",* in «La Repubblica», 19/8/2012, Roma.

Modelli archeologici per il progetto contemporaneo

Durante il cantiere di scavo per la linea C nei pressi di via dell'Acqua Bullicante sono venute alla luce delle fosse longitudinali scavate nel cappellaccio, per una estensione rilevante. Abbiamo ipotizzato che tale rinvenimento archeologico possa essere messo in relazione con la notizia medievale di *orti holeari* nello stesso sito. Ritroviamo due descrizioni del luogo nel *Tabularium Sanctae Mariae Novae* quando l'11 novembre del 1065, sotto il pontificato di Gregorio VII, Giovanni «de Paparone» e il figlio Pietro cedono alla Abbazia di S. Maria Nova, alcuni terreni fuori di porta San Paolo in cambio di cinque orti a uliveto vicino all'Acqua Bullicante, e cinque libbre di denari:

accipimus a vobis quinque ortos holearios, quos positos foris portam Maiorem ad Aquam Vullicantem cum pertinentiis heorum per chartula commuta[16]

E ancora il luogo è citato il 9 marzo del 1075 quando Giovanni «de Paparone» cede alla sorella «Tita nobilissima femina» la porzione di un mulino e cinque orti:

idest, ut dictum est, omnino tibi refuto totam terram sementaricia culta vel inculta, quanta cumque fuit Romani de Melio ad salone cum silva et pantano e cum portione de sedium aquimoli. Refuto etiam tibi universam terram cultam vel incultam quantacumque fuit predicti Romani nostri consanguinei, que dicitur de sancta Helena, et totam terram que abuit ipse prephatus Romanus iuxta Forma de Basari, cum piscina sua et cum omnibus que ibi abuit, et quinque hortus in Tabernuli cum longura terre que est inter pratum mei Iohannis et vinea que fuerunt Uuidonis Iohannis de Episcopo. Ad hec refuto tibi duos petios terre il Loreto quibus via dividit hic et inde, sicut fuit prescripti[17].

Da questo documento si evince anche la presenza di un mulino nel contesto di un sistema idraulico forse ancora funzionante, e le diverse colture impiegate nella zona, prato, orti, bosco, pantano, vigneto. Dall'analisi delle frammentarie descrizioni del territorio sembra profilarsi nell'età di mezzo un territorio in parte agricolo e in parte incolto, con presenza di zone impaludate, in prossimità dell'acquedotto, segnato da diverse partizioni agrarie, e si riconoscono le diverse colture utilizzate, nell'ambito di una apparente suddivisione anche in piccole proprietà o almeno o in piccole zone date in uso a diversi piccoli proprietari. Tale assetto sembra scomparire in seguito per lasciare di nuovo il posto alle grandi proprietà. Il Cingolani 1692, riporta un assetto territoriale basato sul latifondo: si tratta di una suddivisione in tenute e pediche, territori rurali di estensione notevole, secondo una suddivisione produttiva agricola correlabile con una fase di ristrutturazione generale della proprietà terriera nel suburbio. Saranno questi tracciati di suddivisione proprietaria a determinare al-

[16] Pietro FEDELE, *Tabularium S. Mariae Novae ab anno 982 usque ad annum 1200*, «Archivio della Società romana di Storia patria», XXII, 1900, pp. 222-224.

[17] Pietro FEDELE, *Tabularium S. Mariae Novae ab anno 982 usque ad annum 1200*, «Archivio della Società romana di Storia patria», XXV, 1902, pp. 227-228.

cuni degli assetti fondamentali del futuro insediamento urbano moderno. Si confronti ad esempio la dimensione dell'isolato impiegato per la lottizzazione di centocelle e la dimensione del lotto agricolo lungo la via casilina, una misura conforme la cui dimensione è correlabile con il lato dello iugero (240 pedes, 71 m. e i suoi sotto multipli). Le carte del XIX secolo, come il Catasto gregoriano descrivono una divisione del grande latifondo in lotti pertinenti a casali rurali. Tra XVIII e XIX secolo quindi muta sostanzialmente l'assetto proprietario di questo territorio secondo un processo di incasalamento. La divisione dei coltivi mantiene come capisaldi i tracciati stradali e i fossi e ad essi si attesta per la suddivisione come se questi fossero percorsi matrice. Tale processo di incasalamento avviene solamente entro determinati confini che sembrano corrispondere a quelli del primitivo *fundus*, ovvero di quei terreni agricoli che sono ad esempio registrati con un certa precisione come coltivati già dal Cingolani (1692) e indicati simbolicamente come coltivi anche da Eufrosino dalla Volpaia (1547). Il tessuto dei casali lungo il vicolo carbonari (oggi via labico) ad esempio, sembra determinarsi tra la fine del sec. XVII e il sec. XVIII, come avviene in molti altri casi del suburbio.

In base alla ricostruzione organica della sistemazione agricola del territorio in epoca antica e in base agli orti emersi durante gli scavi archeologici è stato possibile determinare un modello progettuale da adottare per specifici progetti di orti nel medesimo territorio. Tutti questi elementi sono stati progettati seguendo la rete iugerale e utilizzando come modello gli orti romani trovati nelle vicinanze. Questo caso mostra lo sviluppo di un orto didattico nel quartiere basato sul modello fornito dalle evidenze archeologiche di tecniche agricole romane. Il parco urbano, un luogo collettivo dove la natura è protetta dallo sviluppo industriale, detiene nella società di oggi un notevole valore simbolico e materiale. Si rifletta sul fatto che le tre grandi religioni monoteistiche promettono ai propri adepti come premio nell'aldilà un giardino. Sembra che il verde abbia un carattere archetipico e sovrannaturale, che si tratti di una premialità teologica[18]. Eppure nella metropoli contemporanea, nonostante le normative e gli standard urbanistici, il verde – divorato dalla rendita – è sempre meno e gli abitanti sono sempre di più, attratti da logiche globali di mercato. Le risorse del pianeta sono limitate, e giorno dopo giorno interi ecosistemi stanno lentamente scomparendo. La realizzazione di una rete di orti urbani, una delle esperienze più interessanti di socializzazione della terra, è utile anche per la lotta contro il riscaldamento globale con l'incremento della biomassa nelle aree metropolitane[19].

[18] Enrico Guidoni, *Il paesaggio locale. Nota sulla dimensione storico-antropologica dell'ambiente, in* «Rassegna di architettura e urbanistica», a. XVI, n. 47-48, 1980, pp. 97-106.

[19] Alessandro Camiz, *Redesigning suburban public spaces with the transect theory*, in *Abitare il nuovo/abitare di nuovo ai tempi della crisi*, Atti delle Giornate Internazionali di Studio "Abitare il Futuro" 2° Ed., (Napoli,12-13 dicembre 2012), Clean, Napoli 2012, pp. 111-121.

Prospettive future: lo stato attuale del dibattito

La *community* degli orti e dei giardini condivisi a Roma attende da tempo la definizione di un Regolamento comunale sugli orti, capace di regolamentare un fenomeno così diffuso e che fino ad ora si è basato soprattutto sul meccanismo di adozione delle aree verdi da parte di associazioni. La *community* degli orti e dei giardini condivisi ha messo recentemente in discussione una bozza di Linee-guida su orti e giardini condivisi, e in questi giorni si stanno accogliendo le proposte di modifica da parte di singoli cittadini e di gruppi organizzati. Infine è stata proposta una legge regionale sugli orti sociali, sul modello inglese[20], che preveda l'obbligo per gli enti locali di destinare una quota di territorio per abitante per gli orti sociali, in aggiunta agli standard urbanistici, in modo da salvaguardare una estesa parte del suolo regionale dai meccanismi speculativi.

[20] Si veda come esempio la legge inglese, *Small Holdings and Allotments Act,* August 1st 1908, 8 Edw. 7. Ch. 36.

Fig. 1. Lavangaquadra (nova Arcadia), poster presentato al Workshop *Educational experiences on Agricultural Landscape*. Buone pratiche di educazione al paesaggio agrario dalla scuola dell'infanzia, all'università, alla società civile ed esposto alla Summer School «Emilio Sereni», IV edizione, *Storia del paesaggio agrario Italiano, Il Novecento. Moduli di storia, didattica e cittadinanza attiva*, Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio "Emilio Sereni", Gattatico di Reggio Emilia, 28 agosto-2 settembre 2012. (A. Camiz, 2012).

Fig. 2. Eufrosino DELLA VOLPAIA, *La Campagna romana al tempo di Paolo III,* Roma 1547, particolare.

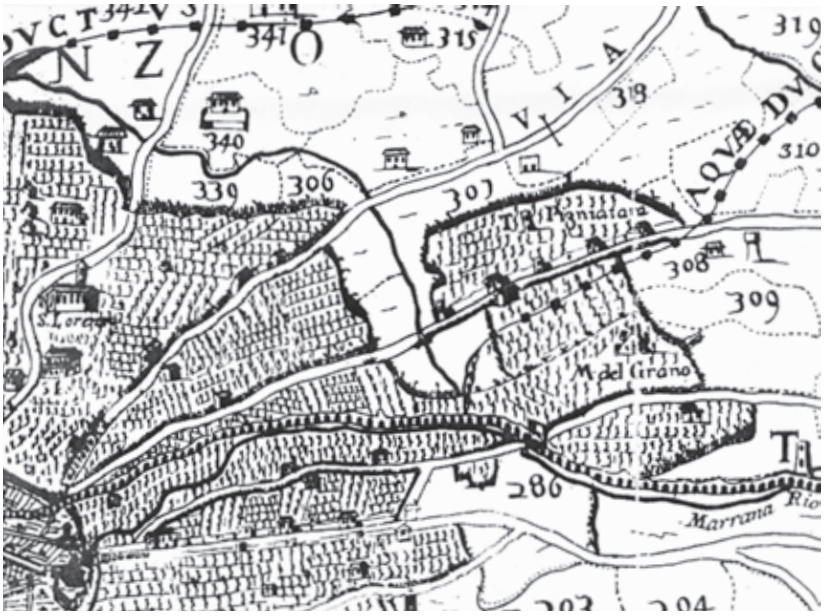


Fig. 3. Giovanni Battista CINGOLANI, *Topografia Geometrica dell'Agro Romano*, Matteo Gregorio De Rossi editore, Roma 1692, particolare.

Fig. 4. Tracce di antichi orti venute alla luce durante gli scavi per il cantiere della metropolitana, via Formia, Roma. (Foto A. Camiz, 2012).

Fig. 5. Tracciamento di aiuole sul modello degli antichi orti romani all'orto didattico del Casale Garibaldi, Roma. (Foto A. Camiz, 2012).

Fig. 6. Tracciamento di aiuole sul modello degli antichi orti romani all'orto didattico del Casale Garibaldi, Roma. (Foto A. Camiz, 2012).

Fig. 7. *Dig for victory*, 1942, Imperial War Museum, London.

Fig. 8. Il Casale Garibaldi, un residuo di campagna romana all'interno del Piano di zona n. 23 progettato da Ludovico Quaroni, detto Casilino 23, oggi quartiere Villa de Sanctis.

Fig. 9. I prodotti agricoli dell'orto didattico del Lavangaquadra al Casale Garibaldi (Foto A. Camiz, 2012).

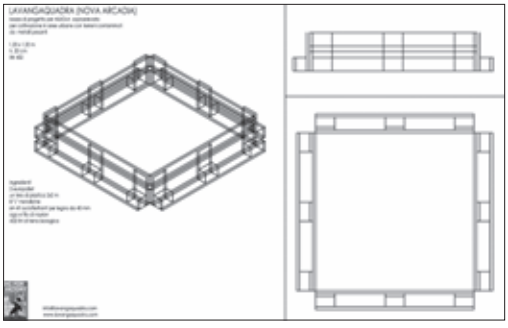


Fig.10. Progetto per un'aiuola *raised bed*, costruita utilizzando due euro-pallet riciclati, (A. Camiz Architetto-Lavangaquadra-nova Arcadia, 2012).

Fig. 11. Archivio di Stato di Roma, Presidenza delle strade, Catasto Alessandrino, 430/1, 1600, *Sviluppo delle strade Prenestina e Casilina fuori Porta Maggiore e fuori Porta S. Giovanni*, particolare.

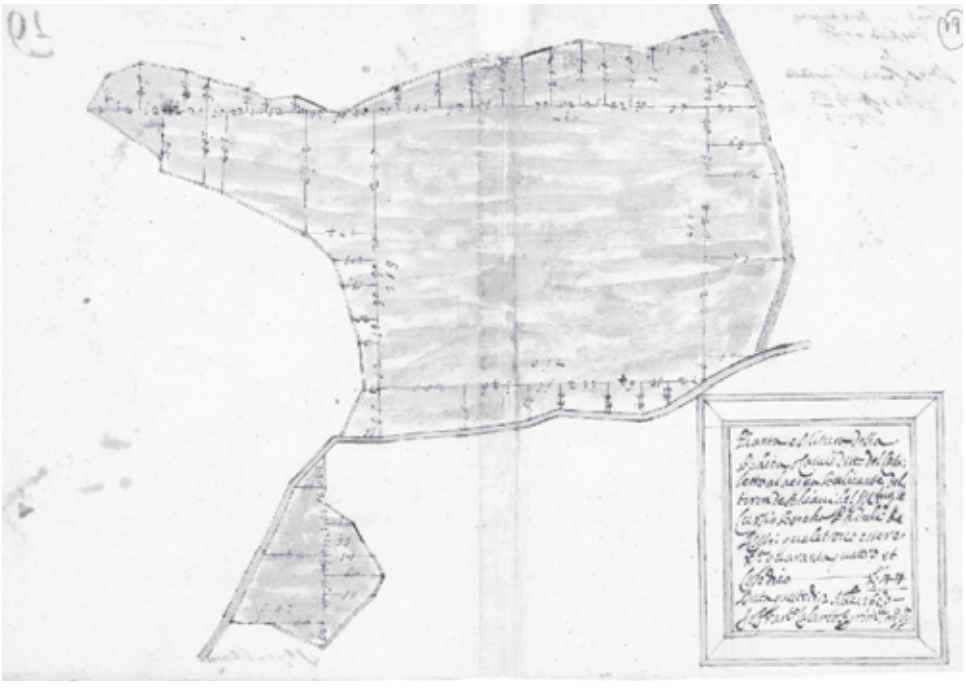


Fig. 12. Archivio di Stato di Roma, Presidenza delle strade, Catasto Alessandrino, 430/19, 2 aprile 1660, *Pedica o Casale detto del Casaletto all'Acqua Bullicante del Toron de' schiavi*.

Fig. 13. Archivio di Stato di Roma, *Catasto rustico della provincia di Roma*, versamento U.T.E., Mappe, nuova segnatura 428/a, foglio 3, sezione XLI, tenute: Acqua Bollicante vigne: Fuori Porta Maggiore, tra via Labicana (oggi Casilina) e via Prenestina, s.d.

Fig. 14. Istituto Geografico Militare, *Carta dell'Agro Romano*, foglio 38, scala 1:8000, 1904.

Fig. 15. Le aiuole realizzate sul modello degli antichi orti romani all'orto didattico del Casale Garibaldi, Roma (Foto A. Camiz, 2012).

TERRITORIO E INNOVAZIONE ALL'ESPOSIZIONE REGIONALE DI MACERATA 1905

Monica Prencipe
Storia della Città

Abstract:
L'intervento si propone di indagare le vicende che portarono all'organizzazione dell'Esposizione Regionale di Macerata del 1905. L'evento si inscrive nel quadro della spinta alla modernizzazione dei sistemi agrari del territorio marchigiano dall'Unità d'Italia ai primi anni del Novecento. A seguito della crisi economica dell'ultimo ventennio del XIX secolo, la città sceglie di rilanciare il suo ruolo con una manifestazione che aveva più volte tentato di organizzare negli anni precedenti. Una volta ottenuta l'approvazione per la mostra agraria, questa si trasforma in un evento molto più ambizioso, fino a comprendere una sezione industriale, una folkloristica ed una mostra d'arte antica e moderna. Si tratta della prima volta, nella storia marchigiana dopo l'Unità, in cui si sceglie di investire somme considerevoli per la realizzazione di padiglioni temporanei. L'area designata è quella del Foro Boario della città e il progetto definitivo è redatto dall'ingegner Ugo Cantalamessa, che prevede un'area espositiva per padiglioni inseriti nel verde e la riconversione di alcuni fabbricati esistenti. Inizia quindi a affermarsi la visione dell'evento come 'momento rappresentativo' e non più solo come possibilità commerciale. Per l'occasione si costituisce anche la rivista «L'Esposizione Marchigiana», germoglio della «Rivista Marchigiana Illustrata» che dal 1906 fino alla seconda guerra mondiale sarà protagonista del dibattito artistico e architettonico della regione. L'area dell'esposizione è oggi riconvertita a parco cittadino, e ne mantiene l'eco nella pista ellittica e nel disegno della rotonda (che sorge sull'area del Padiglione delle feste). L'esposizione tuttavia rappresenta anche una delle grandi occasioni mancate del territorio, la cui risonanza non è poi riuscita a produrre la sperata 'rinascita' economica ed intellettuale. Il presente contributo ripercorre l'intera vicenda attraverso la documentazione d'archivio e le fonti edite.

Territory and innovation at the Regional Exposition in Macerata in 1905
This essay focuses on the events that led to the 1905 Marche Regional Exposition in Macerata. After a tough economic crisis in the last twenty years of the XIX century, the city of Macerata chose to improve its role in the territory by holding a large event

(that it had previously tried to organize on many occasions without success). Once the city had gained approval for the agricultural exhibition, the commission transformed it into a much more ambitious event, including an industrial and folklore section, as well as an exhibition of modern and ancient art. It was the first time, in Marche history since the unification of Italy in 1861, that the commission of an exposition had decided to make an important investment in temporary constructions. The area chosen was the city's cattle market and the general project was made by engineer Ugo Cantalamessa, who planned a series of pavilions along a boulevard, surrounded by a green area, and the conversion of some existing buildings. The event thus became a 'representative moment' and not simply an economic opportunity. To mark the occasion, the magazine 'L'Esposizione Marchigiana' was founded, a by-product of 'Rivista Marchigiana Illustrata' that from 1906 to the Second World War would become a forum for artistic and architectural debate in the Marche region. The exposition area has since been converted into the biggest public park in the city, but still maintains elements of the original design in the oval track and the 'Rotonda' (placed where the Festival Pavilion was). The exposition, however, also represents a lost opportunity for the area, as it didn't lead, as had been hoped, to an economic or intellectual renaissance. This paper recalls the whole series of events through archive documentation and published sources.

L'organizzazione di Macerata 1905

Fin dal Medioevo la città di Macerata rappresenta uno dei più importanti centri urbani delle Marche. Dopo la fioritura economica dal XV al XVIII secolo, arrivò con l'occupazione napoleonica anche una lunga crisi che si protrasse fino all'Unità d'Italia. Grazie alla costante attività dell'Università (la cui fondazione risale al 1290), la città non smise mai di influire sulla cultura regionale, con un raggio d'azione ben più ampio della sua reale ingerenza politica ed economica. Macerata infatti non uscì dai confini delle mura rinascimentali prima del secondo dopoguerra[1].

L'evento del Novecento che per primo ruppe l'equilibrio cittadino fu l'Esposizione Regionale del 1905, decretando la «modernità» della vita fuori le mura, in accordo alle nuove necessità urbane di «areazione, luce, vastità»[2]. Su scala regionale, l'Esposizione del 1905 fu il primo evento espositivo maturo organizzato nelle Marche dopo l'Unità d'Italia, in grado di confrontarsi, con i suoi pregi e i suoi limiti, con gli eventi di scala nazionale. La lunga elaborazione della manifestazione servì alla cittadinanza

[1] Gli unici borghi storici fuori le mura erano quello di San Giuliano a nord est e di San Giovanni Battista a sud (oggi via Fratelli Cairoli). Il PRG del 1958 è di Luigi Piccinato.

[2] Raffaele Calzecchi, *Per l'Esposizione del 1891 in Macerata*, Stab. Tip. Ilari, Macerata 1890, p. 19. Il volume raccoglie gli articoli pubblicati dallo stesso autore sul «Vessillo delle Marche» tra il 1889 e il 1890. Una copia è conservata all'ASMC, busta 575.

per sviluppare una propria riflessione cosciente sul significato dell'evento e sulle potenzialità del territorio. Tale maturazione si concretizzò con il progressivo inserimento di nuovi padiglioni, non legati alla produzione né di manufatti né di materie prime, bensì destinati alla 'produzione della conoscenza' in senso più ampio. L'evento si caratterizzò per il passaggio dalla «mostra dei luoghi della produzione» all'«esposizione della cultura regionale», nel tentativo di riconfigurare il proprio ruolo nel nuovo contesto italiano. Questa riflessione cosciente sulla propria situazione non fu chiaramente una lettura oggettiva, ma – al contrario – si dimostrò strettamente legata alla visione dei promotori della manifestazione, importanti esponenti della produzione agricola (e della sua manifattura di derivazione). Era il caso dell'ingegner Gustavo Perozzi[3]: presidente dell'Esposizione di Macerata, ma anche Consigliere Provinciale, presidente della Commissione di Vigilanza della cattedra ambulante di Agricoltura, nonché costruttore del tronco ferroviario Pausula-Macerata.

Le esposizioni regionali, mettendo in competizione i centri più importanti, erano innanzitutto un modo per rilanciare il proprio ruolo nel territorio, soprattutto dopo l'ultimo ventennio dell'Ottocento, caratterizzato da una diffusa «agrarizzazione della struttura occupazionale»[4] a seguito di una profonda crisi economica. Dopo un primo evento del 1865 – cancellato a causa di un'epidemia di colera ad Ancona – ed un secondo tentativo nel 1888, Macerata ritentò l'impresa nel 1891: promotore era Raffaele Calzecchi[5], che attraverso una serie di articoli pubblicati sul «Vessillo delle Marche», intuì il ruolo cruciale del favore della comunità (e quindi dei contributi comunali e privati) per la riuscita dell'impresa.

Già nel 1889 il dibattito sulla localizzazione dell'Esposizione si focalizzò su due zone limitrofe al centro, ad ovest della città: il Campo di Marte[6] e il Foro Boario[7]. Il dibattito riprese a ottobre del 1902, quando un nuovo comitato firmò un primo programma provvisorio (per le sole Agricoltura, Zootecnica e Industria) corredato da una planimetria generale[8]. La localizzazione definitiva era ormai quella del Foro

[3] Ingegner Gustavo Perozzi (Montecassiano 1847 – ivi 1935). Per approfondimento vedi Brocco, *Dizionario bio-bibliografico dei maceratesi*, in Aldo Aversi, Dante Cecchi, Libero Paci, *Storia di Macerata*, Grafica Maceratese, Macerata 1993, p. 519. Legati all'agricoltura possiamo anche ricordare il cav. Giambattista Miliani, Presidente del Congresso Agrario di Osimo 1903, premiato per le sue cartiere all'Esposizione di Saint-Louis del 1884 e nel 1905 è anche responsabile della giuria organizzatrice.

[4] Ercole Sori, *Modificazione dell'assetto territoriale: aspetti demografico-economici*, in Sergio Anselmi (a cura di), *Economia e società: le Marche tra XV e XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 201-221.

[5] Raffaele Calzecchi (Pausula 1843 – Macerata 1921): ex-patriota, esponente di spicco dell'industria bacologica regionale e dal 1883 era Presidente della Camera di Commercio della città. Nel 1905, ottenne la carica di segretario della Sezione Industriale e quella di Presidente della Commissione per la mostra sul Risorgimento, vedi inoltre Brocco, *Dizionario bio-bibliografico dei maceratesi*, cit., p. 434.

[6] Area dell'attuale Campo sportivo della Vittoria, sull'asse dell'attuale via Trento, che collegava Ancona e Osimo con Macerata.

[7] Area a ridosso delle mura a sud-ovest della città.

[8] ASMC, busta 575.

Boario, e la superfice dell'esposizione quasi triplicata – da 18000 a 46000 mq – rispetto alle disquisizioni del 1890. Gli edifici destinati all'evento – dei semplici volumi rettangolari disposti lungo il confine dell'area[9] – erano tutti indicati come 'di nuova costruzione'. Si trattava della prima volta, nella storia regionale marchigiana, in cui si sceglieva di investire somme considerevoli per la realizzazione di padiglioni temporanei. Iniziava quindi ad affermarsi la visione dell'evento come 'momento rappresentativo' e non più solo come possibilità commerciale.
La struttura per padiglioni immersi nel verde, inaugurata a Vienna nel 1873, si era poi progressivamente affermata nelle esposizioni italiane di Milano e Torino di fine Ottocento, soppiantando l'idea del grande edificio unico sotto cui era ordinatamente catalogato l'intero sapere umano[10]. Negli eventi locali, pur rimanendo valida la classificazione per sezioni e sottosezioni, quella necessità di «areazione, luce, vastità» aveva portato alla decisa accettazione della struttura per padiglioni, inseriti in una vasta area destinata innanzitutto a luogo di svago. L'occasione definitiva arrivò nel 1903, al III Congresso Agrario Regionale, in cui venne stabilita la localizzazione del successivo a Macerata nel 1905.
A maggio del 1904[11], un primo Comitato (presenziato da Perozzi) decise per la generalità dell'Esposizione. Le sezioni concordate erano diventate cinque: Agraria, Industriale, Belle Arti, Didattica, Previdenza, Igiene. Seguì poi un ulteriore incremento: dapprima tramite la richiesta del professor Ludovico Zdekauer[12] per una mostra degli Archivi, poi, su proposta di Domenico Spadoni[13], di una sezione destinata al Risorgimento Italiano ed una Dialettale Folklorica (di scritti e poesie nei dialetti locali); infine venne approvata la sezione Sport. Era dunque evidente il ruolo sempre più centrale occupato delle sezioni dedicate alla cultura, alla storia, all'etnografia locale; in altre parole legate al 'progetto culturale' dell'evento più che alle sezioni produttive. In un contesto ancora quasi totalmente agricolo, l'esposizione aveva la pretesa di superare questo limite strutturale, esaltando quanto più possibile sia la produzione industriale e tecnica (in realtà molto limitata), sia riflettendo sulle

[9] Secondo la legenda della planimetria, un solo padiglione è destinato alla Mostra Industriale, due alla Mostra agricola, due alla Mostra Zootecnica, uno alla direzione amministrativa. Infine un ultimo capannone è destinato alle altre esposizioni minori.

[10] Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le Esposizioni Universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Allemandi, Torino 1999, p. 31.

[11] *La nostra esposizione*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 1, 15 dicembre 1904.

[12] Ludovico Zdekauer (Praga 1855 – Firenze 1924). Naturalizzato italiano nel 1893, insegnò storia del diritto italiano nell'università di Macerata fino al 1923. La sua figura è legata allo studio e alla catalogazione degli Archivi italiani.

[13] Domenico Spadoni (Macerata 1871 – ivi 1944). Nel 1890 fonda il prima settimanale socialista della provincia «La campana». Segretario dell'Università maceratese, dal 1915 al 1918 ricoprirà la carica di segretario del Ministero della Pubblica Istruzione. Vedi Brocco, *Dizionario bio-bibliografico dei maceratesi*, cit., pp. 340-345.

potenzialità del territorio marchigiano anche attraverso l'utilizzo della propria cultura, rivolgendosi contemporaneamente a quella alta e a quella popolare.
Con un'adunata del 31 dicembre 1904, fu infine approvato il progetto tecnico[14] dell'esposizione, patrocinata dal Ministro dell'Agricoltura Luigi Rava. L'esposizione si sarebbe tenuta dal 16 agosto al 22 settembre del 1905, prolungandosi poi fino al 26 novembre. Con l'aumento delle sezioni era lievitata anche la necessità di nuovi spazi coperti e di ingenti finanziamenti: dalle 55000 lire previste nel 1891 si arrivò allo stanziamento di 130000 lire nel 1905[15]. Il nuovo progetto infatti, firmato dai due tecnici comunali ingegneri Ugo Cantalamessa[16] e Federico Federiconi, l'aumento delle superfici occupate di quasi un quarto rispetto alla proposta del 1902.
Il progetto definitivo si basava sull'introduzione di diverse novità, primo fra tutti il disegno di un grande arco trionfale di ingresso a tre fornici, decorato con lesene binate[17]. Attraversato l'atrio, si percorreva l'attuale Viale Puccinotti[18], dove era posta la lunga 'Galleria delle macchine', fino all'ultimo padiglione dedicato allo Sport. Il viale si chiudeva sull'ingresso secondario, a ridosso della cosiddetta Porta San Domenico, costruita in stile medievale. L'area dell'ex Foro Boario, ora trasformato in giardino, era circondata da tre padiglioni e due tettoie che ne assecondavano l'andamento curvilineo[19]. In quest'area erano concentrati tutti gli espositori agricoli e zootecnici. I prospetti delle varie sezioni erano stati definiti da Cantalamessa secondo un disegno unitario, utilizzando una struttura modulare ripetuta, la cui decorazione variava in corrispondenza degli ingressi. Rispetto alle versioni pubblicate sulla rivista «L'Esposizione Marchigiana» nel maggio 1905, le foto delle realizzazioni appaltate alle ditte locali mostrano l'introduzione in facciata dei caratteri liberty e di delicate decorazioni curvilinee[20].
Tra il viale e il Foro Boario, a cerniera fra le due aree, fu introdotto il 'Padiglione delle feste'[21]: un edificio ottagonale destinato ad ospitare gli eventi e le cerimonie

[14] Nell'Esposizione Marchigiana si dà notizia dell'avvenuta approvazione nel numero di gennaio 1905. La planimetria definitiva è invece pubblicata nel n. 18 (16 agosto 1905), ad apertura dell'evento.

[15] I contributi provenivano dallo Stato, dalla Provincia e dal Comune. *Esposizione Regionale Marchigiana. Catalogo Ufficiale*, Unione Cattolica Tipografica, Macerata 1905, p. 4; i fondi comunali ammontano a 30000 lire, ACMC, busta 576, Delibera comunale del 14 ottobre 1904.

[16] Ugo Cantalamessa (originario di Ascoli Piceno), secondo l'Archivio Storico degli studenti dell'Università di Bologna (disponibile online http://www.archiviostorico.unibo.it/it/struttura-organizzativa/sezione-archivio-storico/fascicoli-degli-studenti/ugo-cantalamessa), frequentò il primo anno di ingegneria nel 1892-93. Fino al 1913 lavorò presso l'Ufficio Tecnico comunale di Ascoli e Macerata.

[17] Ilibon, *Dove si farà l'Esposizione. Gli edifici*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 9-10, 11 aprile 1905.

[18] La trasformazione a viale con la lunga file delle alberatura avviene in questa occasione, ACMC, busta 576.

[19] *La Topografia dell'Esposizione*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 18, 16 agosto 1905, p. 144.

[20] Il 1902 aveva infatti segnato, con l'Esposizione d'Arti decorative di Torino, l'inizio della diffusione del Liberty in Italia. Nelle pagine della rivista si parla di «soffio d'arte nuova» (n. 9-10).

[21] *Dove sorgerà l'esposizione,* in «L'Esposizione Marchigiana», n. 7, 1 marzo 1905.

ufficiali. La struttura in legno (alta 16 metri) aveva una cupola sorretta da otto capriate lignee inclinate; la fila di finestre circolari sul tamburo rimandavano alla tradizione fiorentina, mentre l'ampia veranda era sorretta al piano inferiore da una serie di archi moreschi, a cui si accedeva tramite due rampe laterali[22].
Per l'allestimento delle nuove sezioni, infine, si decise di inserire nel percorso anche la vicina Caserma di San Lorenzo e il Convitto Nazionale. La sfida, rispetto alla precedente versione del 1902, era dunque quella di trasformare un'area espositiva in una più complessa macchina destinata allo svago. Per raggiungere la caserma fu inserita una scala che tagliava le mura cittadine e permetteva la visita delle sezioni didattiche e del Risorgimento Italiano. Nel cortile laterale dell'edificio fu anche installata (da maestranze milanesi) una stazione radiotelegrafica di 40 metri, per volontà del Marchese Solari[23], già collaboratore di Marconi. Era la prima stazione italiana installata non sulla riva del mare, e solo nel 1906 ne venne installata una simile all'Esposizione di Milano[24].
Ai padiglioni erano infine affiancati gli stand privati delle ditte produttrici: alcuni – al limite dell'improvvisato, come dimostrato dalle immagini d'epoca – avevano una visione ancora lontana dalle nuove esigenze pubblicitarie; altri, come il chiosco Olivieri del liquore Anisina, suscitarono invece grandi apprezzamenti da parte del pubblico. La struttura in legno di pino, finemente decorata in noce, disegnava sul lato il profilo della bottiglia del liquore, mettendo in relazione la struttura architettonica con il prodotto della réclame. Il chiosco era ideato dal pittore e scenografo Gaetano Galassi di Fermo ed eseguito da maestranze milanesi[25].
Il Convitto Nazionale e la palestra furono destinate alla sezione di Belle Arti e, per aumentarne la superfice disponibile, si decise di chiudere la corte centrale con una copertura in «ferri e cristalli»[26]. La struttura, che rimase in loco fino agli anni trenta, derivava dalla rielaborazione degli schemi delle capriate Polonceau, con un effetto di grande trasparenza e leggerezza. L'allestimento della sezione di Belle Arti era curato dall'architetto Giuseppe Rossi, presidente della Società di cultori e amatori dell'Arte e dell'Antichità. La sezione rappresentava il punto focale conclusivo della manifestazione, e aveva il compito di «puntualizzare la ricerca contemporanea e

[22] In fase di realizzazione gli archi moreschi furono sostituiti da semplici archi a tutto sesto in legno.

[23] *Informazioni e proposte per l'Esposizione*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 14-15, 12 giugno 1905.

[24] Siriano Evangelisti, *La I Esposizione Regionale Marchigiana 1905: Storia e Filatelia*, in Id. (a cura di), *Esposizione regionale marchigiana 1905*, Unione filatelica numismatica maceratese, Macerata 1980, p. 7.

[25] *Industrie Marchigiane. Le fabbriche di liquori*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 23, 12 ott 1905. Dal catalogo si può infatti riscontrare che alcune sezioni erano di livello internazionale e nazionale, tra cui proprio quella 'industriale' dedicata a liquori, sciroppi e alcools (nazionale). Altra sezione internazionale era quella dedicata alla meccanica agraria.

[26] Tassara, *La mostra d'arte moderna*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 24, 25 ottobre 1905.

insieme esibire i capolavori pittorici del passato»[27]. La giuria, oltre allo stesso Rossi, era composta dall'architetto romano Cesare Bazzani e dal pittore ascolano Adolfo De Carolis, entrambi strettamente legati alla figura del marchigiano più noto dell'epoca, Giuseppe Sacconi, scomparso durante l'esposizione il 23 settembre del 1905. Entrambi sarebbero poi diventati protagonisti della scena regionale: Cesare Bazzani ritornerà più volte a Macerata nel ventennio fascista[28], mentre De Carolis non abbandonerà mai completamente i rapporti con la propria regione.
Una volta finita la manifestazione, tutti i padiglioni vennero definitivamente smontati. Al posto del padiglione dello Sport fu eretto tra il 1910 e il 1911, su progetto dello stesso Cantalamessa, l'Auto-Palace Perogio: segno della modernità e primo esempio maturo di liberty[29] in città, in cui l'ingegnere sperimentò le tecniche del cemento armato per i piani orizzontali e un prospetto (ancora in muratura) dal disegno essenziale dalle influenze secessioniste. L'adeguatezza dell'area espositiva a zona di svago portò subito l'amministrazione a proporre la riconversione a parco pubblico[30] che si costituì definitivamente nel 1924 come parco delle Rimembranze e giardino Diaz, su progetto dell'ufficio tecnico comunale[31]. Nel 1938 infine, in ricordo dell'edificio ottagonale del padiglione delle feste, si costruì una rotonda: un belvedere per i concerti della banda con due ampie rampe che conducevano al piano sottostante destinato a caffè[32].

Il risultato dell'esposizione e della sua rivista

L'intera manifestazione, sebbene visitata da un gran numero di persone fuori regione, non corrispose alle generali aspettative che si erano create sulla stampa locale[33]. Anche la mostra agraria non fu in grado, nel complesso, di esprimersi sul grado di innovazione del sistema produttivo della regione. Tra le eccezioni ricordiamo il cavalier Celso Tebaldi[34], che aveva pensato di introdurre a latere dei prodotti

[27] Anna Caterina Toni, *L'esposizione Regionale Marchigiana del 1905: analisi e prospettive della cultura artistica*, in Evangelisti (a cura di), *Esposizione*, cit., p. 12.

[28] Secondo l'Archivio di Stato di Terni, Fondo Cesare Bazzani (http://www.cflr.beniculturali.it/asterni/bazzani/index_fondo.htm) si possono contare ben 17 progetti dell'architetto per la città di Macerata, tutti successivi il 1922.

[29] Giulio Angelucci, *Il Liberty nelle marche: verso la modernizzazione*, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Adolfo De Carolis e il liberty nelle Marche*, Mazzotta, Milano 1999, p. 91.

[30] Le prime proposte dell'ufficio tecnico sono del gennaio 1911. ACMC, busta 576.

[31] Stefano D'Amico, *L'Esposizione regionale Marchigiana del 1905: antefatti e sviluppi urbanistici della città di Macerata*, in Marina Massa (a cura di), *Macerata 1905. L'Esposizione Regionale Marchigiana e l'"arte fotografica" di Tullio Bernardini*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2005, p. 33.

[32] *Ibid.*

[33] Domenico Spadoni, *Cronaca dell'esposizione*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 22, 30 settembre 1905.

[34] Celso Tebaldi era presidente della Sezione Agraria dell'Esposizione, della Cattedra Ambulante di Agricoltura di Macerata, del Consorzio Agrario di Macerata.

una mostra fotografica delle case coloniche e delle sistemazioni agrarie sulla sua proprietà[35]. La fotografia era infatti un mezzo semplice ed efficace per mostrare la 'modernità' in eventi temporanei come le esposizioni. Anche nel Padiglione industriale, la stampa dell'epoca riportava che l'ingegner Besenzanica metteva «in mostra fotografie di automotrici a vapore per la progettata linea di Porto S.Giorgio-Fermo-Amandola»[36], in riferimento ai lavori del tratto ferroviario di recente costruzione.
Tutte le aspettative, le ambizioni e le relative delusioni riservate all'evento furono prontamente registrate sulla rivista «L'Esposizione Marchigiana», voluta e diretta per lo scopo da Domenico Spadoni, a cui erano chiamati a partecipare non solo gli organizzatori, ma anche tutti gli intellettuali dell'area marchigiana. Lo Spadoni si era laureato nel 1893 con una tesi sulla mezzadria, ed era quindi diventato un noto storico delle vicende del risorgimento marchigiano. Insieme al fratello Giovanni, laureato a Roma in legge, rappresentavano il frangente (di stampo mazziniano e socialista), più avanzato della regione. Da qui il suo interesse a trasformare la manifestazione della sua città natale in un attrattore per una nuova classe moderna. Il primo numero del 15 dicembre 1904 si apriva con l'editoriale dal titolo «Risveglio», in cui l'appello alla cooperazione non era diretto solamente alle forze produttive locali, ma anche agli intellettuali e agli industriali 'emigrati' nelle regioni limitrofe. La rivista, che rientrava nelle iniziative private legate all'evento, non riuscì mai ad avere il relativo sussidio, mostrando fino all'ultimo numero del dicembre 1905 molte difficoltà nel portare avanti il progetto.
L'idea era quella di affiancare all'esposizione una rivista che raccogliesse non solo il consenso, ma anche le idee per una 'rinascita' culturale ed economica della regione. Oltre alla rubrica dedicata alla «Cronaca dell'Esposizione», molti altri erano i temi affrontati: agricoltura, industria, esempi di didattica avanzata, storia delle Marche e dei suoi patrioti, folklore, musica, ma anche guida delle città della regione, recensioni artistiche[37]. Si scelse anche di trattare questioni d'attualità quali il ruolo della donna e la riforma dello Statuto del Pio Sodalizio dei Piceni[38]. Fu anche istituita una rubrica dedicata ai marchigiani attivi non solo a Roma, ma anche in altre aree più lontane del mondo[39]. L'analisi delle tematiche metteva dunque in luce la natura

[35] *La mostra agraria*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 24, 25 ottobre 1905. Ricordiamo infatti che nel 1903, 1904 e 1907 la Cattedra di Agricoltura di Fermo aveva lanciato sulla sua rivista una serie di concorsi per la «casa rurale modello».

[36] *La mostra regionale. Padiglione IV*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 22, 30 settembre 1905.

[37] Sul monumento alla nazione di Sacconi (*Artisti marchigiani viventi. Giuseppe Sacconi*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 14-15, 12 giugno 1905).

[38] L'associazione storica aveva un ruolo fondamentale, in quanto forniva gran parte delle borse di studio per la città di Roma ai migliori talenti marchigiani. Lo stesso Giuseppe Sacconi e Adolfo De Carolis avevano usufruito di tale possibilità.

[39] Giovanni Spadoni, *I marchigiani a Roma*, in «L'Esposizione Marchigiana», n. 1; rubrica di Giulio Natali, *Di Matteo Ricci e d'altri viaggiatori marchigiani*, nn. 3-4-5-6; *I marchigiani all'estero*, n. 4; *I Marchigiani nell'Argentina*, n. 12-13; *I marchigiani a Trieste, Istria e Dalmazia*, n. 28.

eclettica degli interessi, in una visione totalmente paratattica delle questioni: così la poesia dialettale come la riflessione sulle eccellenze industriali della regione avevano lo stesso scopo, tutte facevano capo alla necessità superiore di cooperazione delle varie forze della regione.
L'importanza della rivista venne compresa da molti, portando alla decisione di continuare l'iniziativa trasferendola alla «Rivista Marchigiana Illustrata» (1906-1909), diretta da Roma dal fratello Giovanni. Il frontespizio era opera dello stesso De Carolis e tra i collaboratori si annoveravano molti degli architetti marchigiani presenti sulla scena romana dell'epoca, tra cui Guido Cirilli[40]. Le difficoltà economiche e le divergenze personali portarono poi alla rifondazione della rivista nel 1910 con il titolo – chiarificatore dei contrasti all'interno della regione – di «Picenum». Quest'ultimo tentativo, ebbe una vita molto più lunga, fino al 1922, anno di fondazione della più importante rivista di arte e architettura della regione: «Rassegna Marchigiana» (1922-34 e 1948-50).
Le molte difficoltà incontrate, erano dunque sintomo del ruolo cruciale che l'evento aveva per la popolazione locale, che, ad ogni dilazione, aveva risposto con un programma sempre più ampio ed articolato. Il caso di Macerata 1905 si configurò dunque come il primo fenomeno regionale complesso, dopo l'Unità d'Italia, che aveva cercato di riunire le migliori forze locali, con il preciso intento di ritrovare una posizione dominante all'interno dell'economia e della cultura nazionale. La stessa scelta di inserire le sezioni dedicate alla storia, all'arte[41] e al folklore locale, denunciavano la necessità di riflettere sul significato dell'identità nazionale, che non potevano dimenticare le peculiarità della propria regione. Solo nel 1911 infatti, con la Mostra Etnografica all'Esposizione di Roma, si sarebbe ampiamente riflettuto sulla necessità di salvaguardare le differenze locali, senza per questo rinunciare all'unità. Benché l'entusiasmo non mancasse, la sperata rinascita economica, di fatto, non arrivò fino al secondo dopoguerra, e a poco servirono i successivi incontri del 1911 a Roma (con il padiglione regionale disegnato da Guido Cirilli) e del 1914 in occasione della Mostra Marchigiana a Milano (prima rassegna della regione fuori dai suoi confini).

[40] *Indice*, «Rivista Marchigiana Illustrata», anno I, nn. 8-9, agosto-settembre 1906, p. 1.

[41] A proposito della risonanza dell'evento, riporto un documento del 2 maggio 1923, in cui la Frick Art Reference Library di New York richiede al direttore della Galleria Nazionale delle Marche il catalogo della mostra d'arte di Macerata 1905. Archivio Stato di Ancona, Fondo TUTELA, *busta 14, fasc. 8.*

Fig. 1. Cesare Filippucci, Pianta topografica della città di Macerata nel 1818. (da Massa, Macerata 1905, p. 16).

Fig. 2 - 3. Stand dell'esposizione regionale (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, 8.19., 8.20.).

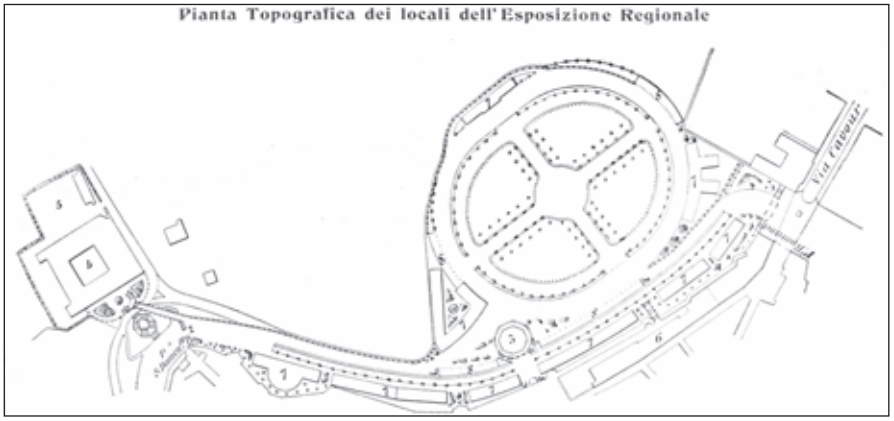


Fig. 4. Pianta Topografica dell'esposizione. (da «L'Esposizione Marchigiana», n. XVIII, 16 agosto 1905).

Fig. 5. Veduta generale dell'esposizione con a sinistra il padiglione delle feste (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Bernardini, 176.8.).

Fig. 6. Testata della rivista «L'Esposizione Marchigiana».

Fig. 7. Visita dei reali del 22 agosto 1905. Ingresso da Porta Romana (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Bernardini, 177.8.).

Fig. 8. Copertina della «Rivista Marchigiana Illustrata» disegnata da Adolfo de Carolis.

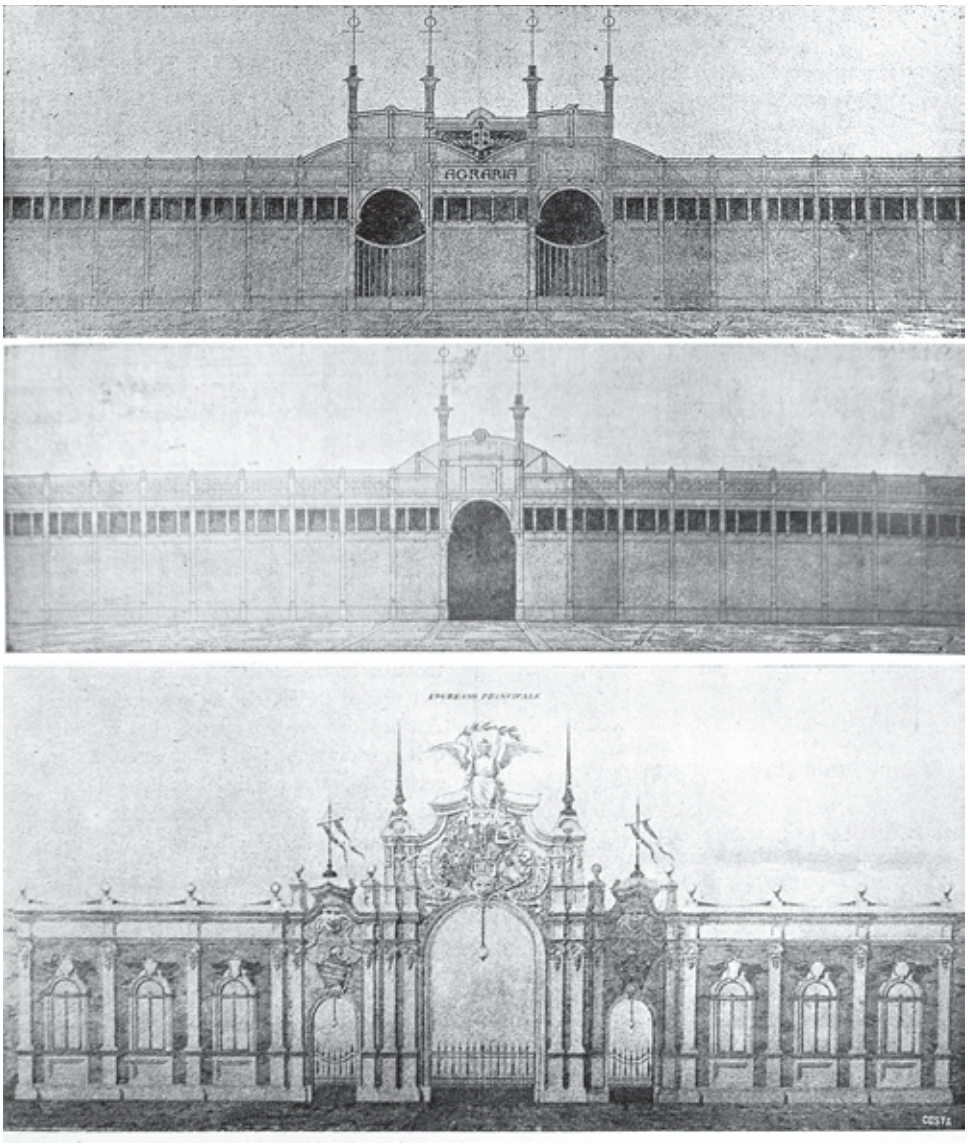


Fig. 9. Prospetti dei padiglioni dell'agricoltura (in alto), e dell'industria (in basso). Ingresso di Porta Romana. (da «L'Esposizione Marchigiana», n. XII, 5 maggio 1905).

Fig. 10. Rotonda dei Giardini Diaz, costruita sul sito del Padiglione delle feste (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Bernardini, FOT.A.8.9.).

Fig. 11. Costruzione del Padiglione delle feste (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, 304.72.).

Fig. 12. Auto-Palace Perogio, Macerata 1911. Progetto di Ugo Cantalamessa (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Balelli, 39.105.).

Fig. 13. Chiosco Olivieri di Porto San Giorgio, in provincia di Fermo (da «L'Esposizione Marchigiana», n. XXIII, 12 ottobre 1905).

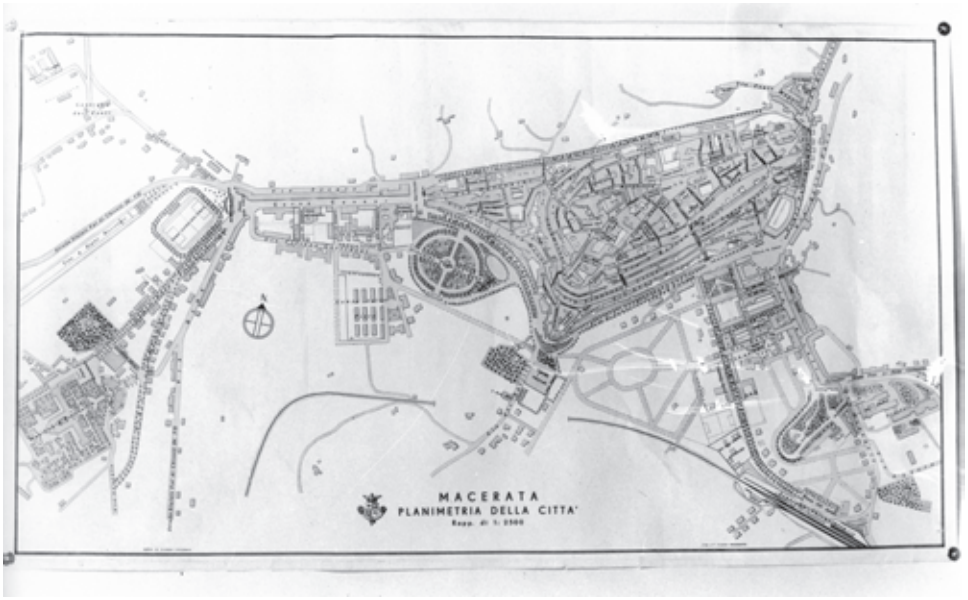


Fig. 14. Planimetria della città negli anni trenta (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, 293.61.).

Fig. 15. Interno del Convitto Nazionale (da Fototeca della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Bernardini, FOT.24.1.).

LA MOSTRA D'OLTREMARE

Fabio Mangone
Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract:
Concepita a fine anni Trenta, prima ancora che come Esposizione con cadenza rituale, come concretizzazione fisica di un'espansione coloniale che, illusoriamente, si immaginava durevole nel tempo, la Mostra delle Terre d'Oltremare a Napoli viene progettata come una sorta di città di fondazione, nell'ambito di una visione urbanistica segnata da molte analogie e da altrettante differenze rispetto a quella, coeva e parallela, dell'E42.
Esito di un piano che coniugava memorie storicistiche e concetti moderni, la Mostra d'Oltremare doveva essere il centro storico, protetto dal traffico ma permeabile, di un nuovo ampio quartiere fieristico e residenziale, nell'ambito di un programma drasticamente interrotto dalla guerra. Ricostruita dopo i danni della guerra, ridimensionata e orientata a nuove finalità, la Mostra si trova negli anni cinquanta conferma la sua vocazione di imprescindibile catalizzatore della crescita urbana, ma in un quadro molto differente, segnato da un diverso ruolo di pubblico e privato, e da una nuova domanda di alloggi. Sulla base di nuove ricerche e nuove acquisizioni, la relazione intende presentare il rapporto creatosi nei decenni tra la struttura espositiva e il suo importante intorno urbano.

The Overseas Exhibition
The Mostra d'Oltremare *(Overseas Exhibition) was conceived at the end of the Thirties, more as the physical manifestation of the Italian colonial expansion – fallaciously considered as a long-lasting experience at the time – rather than a regularly held exposition.*
The Mostra d'Oltremare *in Naples was planned as a sort of city settlement, according to an urban plan which shows similarities as well as differences with respect to the coeval plan of the E42, the exposition district in Rome.*
The result of a combination of historical memories and modern concepts, the Mostra d'Oltremare *was planned to become the historic centre of a new residential and exhibition district, separated from traffic but still permeable. The general plan was abruptly interrupted by the Second World War.*
Rebuilt due to war damages, re-dimensioned in size and program, in the Fifties

the Mostra *confirms its vocation as a catalyst for urban growth, but in very different conditions, characterized by different public and private roles, and by fresh demand for housing.*
Based on new research, this essay presents the relationship between the exposition venue and its urban surroundings and how it has developed over the decades.

La vicenda della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare rappresenta in termini architettonici e urbanistici un episodio singolare e notevole, suscettibile di essere riguardato sotto plurime angolazioni. In linea di massima, nella pur ampia letteratura critica[1], hanno prevalso letture volte ad indagarne i rapporti soprattutto con il contesto, fisico e culturale, napoletano: per un verso, sottolineando l'innegabile ruolo di caposaldo e di elemento di orientamento assunto dal grande complesso espositivo nello sviluppo urbanistico di Napoli ad occidente; per l'altro considerando la costruzione della mostra e dei singoli padiglioni come essenziale opportunità di crescita della scuola napoletana di architettura, in quanto, come sottolineato da Uberto Siola, «occasione di sperimentazione progettuale per la nuova generazione e momento di verifica per la nuova Facoltà di architettura»[2].
Ancora da valutare e approfondire risultano invece posizione e significato dell'esperienza napoletana nell'ambito della coeva sperimentazione europea sul tema delle grandi esposizioni[3], e sulla cospicua riflessione che ne scaturì anche in Italia. In qualche misura la vicenda inizia ancor prima che, nel 1937, Mussolini assegni uf-

[1] Oltre ad alcune trattazioni monografiche sul complesso – Uberto Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta,* Electa-Napoli, Napoli 1990; M. Campi, A. Di Luggo, *Palazzo Canino e la Mostra delle Terre d'Oltremare,* Officina, Roma 2009 – la vasta bibliografia comprende le principali trattazioni sulle vicende architettoniche napoletane del XX secolo, che dedicano ampio spazio ad essa: Carlo Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958,* Arte Tipografica, Napoli 1961, pp. 64-73; «ArQ3», fascicolo monografico di «Architettura Quaderni» dedicato all'architettura a Napoli tra le due guerre, giugno 1990, 3, pp. 74-94; Renato De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Electa-Napoli, Napoli 1994, p. 109-111; Pasquale Belfiore, Benedetto Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 53-55 e 209-217; Alessandro Castagnaro, *Architettura a Napoli del Novecento,* Esi, Napoli 1998; Cesare De Seta (a cura di), *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Catalogo della mostra (Napoli, 26 marzo-26 giugno 1999), Electa-Napoli, Napoli 1999, pp. 115-122, 147-150, e 241-244. Solo raramente trattazioni che hanno per oggetto un'ambito più vasto di quello napoletano hanno dedicato spazio alla Mostra (Alessandro Castagnaro, *Verso l'architettura contemporanea,* Paparo, Napoli 2012, pp. 152-171). Esistono poi numerosi contributi, anche importanti, su specifici aspetti o singoli edifici, richiamati più avanti nelle note successive, oltre che una serie ormai ampia di studi monografici sugli architetti che hanno progettato parti del complesso.

[2] Siola, *La Mostra,* cit., p. 61.

[3] La necessità di valutare la specificità della Mostra nell'ambito di «una storia delle grandi manifestazioni espositive che non è stata scritta», particolarmente attenta ai «rapporti esistenti tra tali manifestazioni e lo sviluppo urbanistico delle città che le hanno ospitate» fu avvertita oltre sessant'anni fa da Giuseppe Russo (*Il lavoro – le mostre – le città,* in *Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, Montanino, Napoli s.d ma 1952), che si riprometteva di colmare lui stesso la lacuna in tempi successivi.

ficialmente a Napoli il privilegio di ospitare questa grandiosa *kermesse* coloniale. La definitiva scelta di Napoli tra le varie città che ambivano a rivestire questo ruolo, motivata certamente dall'importanza suo porto nei traffici coloniali, viene comunque preceduta da una sorta di preliminare verifica di fattibilità. Nel 1936 il preside della locale Facoltà di Architettura, Alberto Calza Bini, redige una prima proposta di massima con una planimetria in scala 1:10.000 ed una relazione: individuando per l'esposizione l'area di Fuorigrotta da sottoporre a «bonifica», va a confermare le scelte di un piano regolatore *in fieri* – alla cui stesura si inizia a lavorare nel 1933, concludendo i lavori nel 1936 – ma di fatto perfezionato come strumento urbanistico soltanto tre anni dopo, a valle delle approvazioni rispettivamente podestarile del 1937 e governativa nel 1939. Questo, il cosiddetto «piano Piccinato», individua in Fuorigrotta una zona fieristica, ivi collocata quale importante fattore di sviluppo per l'area occidentale, e in certa misura proseguendo in una linea già idealmente tracciata dal 1883, allorchè nell'utopistico piano di Lamont Young, più volte perfezionato nei successivi anni, i Campi Flegrei furono individuati come luogo di sviluppo turistico comprendente anche una sede espositiva permanente, nell'ambito del più generale modello europeo di «ville-parc»[4].

Già dal 1936, dunque, viene avviata una densa e rapida fase di riflessione, di progettazione e di costruzione, conclusasi con l'inaugurazione del complesso il 9 maggio 1940. La scelta di fare di un impianto espositivo progettato *ad hoc* un fondamentale strumento per governare e orientare l'espansione urbana non era certo inedita, e risentiva tanto di importanti e imprescindibili precedenti stranieri, quanto soprattutto dell'ampio dibattito nazionale sviluppatosi in relazione al programma dell'E 42, che peraltro li sottoponeva ad un'accurata analisi[5]. Sotto molti punti di vista la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare risulta quanto meno influenzata, se non addirittura condizionata, dalla coeva realizzazione dell'E 42; molte delle scelte e delle ipotesi che la sostanziano non possono che essere lette in un complesso rapporto con il grandioso programma romano, ben al di là di alcuni scontati e ricorrenti "luoghi comuni" storiografici[6]. Innanzitutto, non può trascurarsi che l'esposizione romana è accompagnata sin dal 1936 da una serrata disputa che ha per oggetto la necessità di non sprecare cospicue risorse per eventi meramente effimeri, ma di avvalersi dell'occasione per "portare giovamento stabile alla città", secondo le parole

[4] Fabio Mangone, Gemma Belli, *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli. Progetti urbanistici per la Napoli del mito, 1860-1935,* Grimaldi, Napoli 2011, p. 33.

[5] Ezio Godoli, *L'E 42 e le Esposizioni universali*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E 42. Utopia e scenario del regime,* vol. II *Urbanistica, architettura, arte e decorazione,* catalogo della mostra (Roma 1987), Marsilio, Venezia 1987, pp. 147-155.

[6] Uno dei più tenaci luoghi comuni critici e storiografici risiede nel considerare più "moderna" la Mostra napoletana, perché pur essendo concepita su un sistema di assi ortogonali risulterebbe meno enfatica e classicistica, senza però considerare minimamente le sostanziali differenze di ruolo e di finalità tra le due pur coeve esposizioni.

di Marcello Piacentini: una necessità avvertita e più volte ribadita nell'ampio dibattito, sviluppatosi nel clima autarchico di austerità e articolato in più sedi, sia politiche (basti pensare alla complessa discussione parlamentare del dicembre 1936 sul disegno istitutivo dell'Ente autonomo esposizione), sia tecniche, a cui le riviste specializzate offrono una vasta eco[7]. Inoltre, pur nella diversità delle dimensioni, delle finalità e dei significati, l'E 42 *in fieri* resterà per i tecnici incaricati dell'esposizione napoletana un costante punto di riferimento, non senza essere a sua volta sottoposta a un profondo vaglio critico: nel mettere in relazione le due esperienze progettuali non va trascurato il possibile ruolo di Luigi Piccinato, presente in maniera significativa in entrambe le *équipes* progettuali, la romana e la napoletana (coordinata da Marcello Canino che firma il piano generale), e inoltre al contempo figura-chiave nella redazione del coevo piano regolatore di Napoli, con cui il progetto della Mostra stabilisce un rapporto complesso[8], evidente ancorché mai ufficializzato da atti amministrativi.

Le scelte dell'E 42 scaturiscono dalla piena conoscenza delle recenti esperienze estere, tanto che già nel novembre 1937 viene istituito un Ufficio incaricato di raccogliere ampio materiale sulle esposizioni straniere, di studiarlo e sottoporlo ad analisi critica[9]. Se sembra scontato condividere con le principali manifestazioni straniere l'intento di realizzare opere di urbanizzazione e costruzioni destinate a sopravvivere alla breve durata della *kermesse*, e se altrettanto scontato appare prendere le distanze dalla singolare scelta di Parigi 1937 – dove l'affezione per il sedime delle celebratissime e precedenti esposizioni universali (1889 e 1900), ormai pienamente inglobato dall'espansione metropolitana, non ha consentito un più ampio respiro degli interventi – l'E 42 matura comunque una sua certa originalità di impostazione, anche rispetto a esposizioni come Bruxelles 1935 e New York 1939, che pure privilegiano aree periferiche. Un'originalità che risiede non soltanto nell'abbandono degli schemi urbanistici radiali a favore di un sistema ad assi ortogonali, particolarmente caricato di significati di italianità e di romanità da Marcello Piacentini, quanto piuttosto nel configurare il nuovo insediamento più che come un quartiere come una sorta di città satellite/città di fondazione, della quale gli edifici stabili realizzati per l'esposizione, di carattere pubblico, avrebbero costituito il centro topografico e simbolico attorno a cui potevano successivamente svilupparsi le residenze.

In qualche misura, la Triennale delle Terre d'Oltremare riprende il carattere, già proprio dell'E 42, di insediamento autonomo e ben distinto, inteso quasi come una sorta di seconda città, fondata per l'occasione. A Napoli le scelte per la localizza-

[7] Enrico Guidoni, *L'E 42, città della rappresentazione*, in Calvesi, Guidoni, Lux (a cura di), *E 42 Utopia e scenario,* cit., pp. 17-82; Godoli, *L'E 42,* cit., passim.

[8] Andrea Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in Gemma Belli, Andrea Maglio, *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista,* Aracne, Roma 2015, pp. 189-206.

[9] Godoli, *L'E 42,* cit., p. 151.

zione della Mostra si compiono abbastanza in fretta e confermarono le ipotesi del piano regolatore e dello studio di Calza Bini del 1936, sebbene non manchino proposte alternative. In particolare, pur se dotate di un più diretto contatto visivo con il mare, vengono escluse aree di maggior pregio paesistico[10]: la villa Comunale, sede tradizionale delle Esposizioni, tra cui quella di Igiene del 1900, troppo ridotta nelle dimensioni, nonché l'alto pianoro di Capo Posillipo (poi divenuto parco Virgiliano), scartato ma non del tutto, perché collegato mediante una funicolare all'area fieristica, diventandone una sorta di fascinosa appendice. Con questo impianto si riprende un po' il sistema creato a Vienna per l'esposizione universale del 1873 mediante l'impianto del Kahlenberg, che a suo tempo aveva profondamente ispirato le funicolari napoletane del Vomero[11].

A favore di Fuorigrotta gioca la circostanza che si tratta di un'area tutta ancora da «bonificare» e urbanizzare, un luogo in cui il complesso espositivo avrebbe potuto svolgere un ruolo di catalizzatore urbano rispetto all'intorno analogo a quello dell'E 42, anche se all'Ente autonomo per la Triennale napoletana – similmente costituito mediante un Regio Decreto (6 maggio 1937) al fine di assicurare la rapida esecuzione del programma – non fu concesso il privilegio di governare anche le scelte relative alle circostanti aree residenziali, conferito invece all'Ente capitolino; questa scelta amministrativa avrebbe impedito nel dopoguerra un più organico sviluppo del quartiere rispetto al polo espositivo[12].

Come nell'E 42, anche nella Mostra delle Terre d'Oltremare – alla fine progettata da un team coordinato da Marcello Canino – accade che ad un significativo gruppo di edifici permanenti caratterizzanti il complesso, intesi come indispensabili elementi di orientamento e come investimenti immobiliari durevoli, faccia riscontro un gran numero di padiglioni effimeri atti a segnare differentemente ciascuna edizione della Triennale. Ma la scelta in cui il complesso napoletano mostra tutta la sua originalità, e un certo grado di indipendenza rispetto all'esempio dell'E42 cui in parte si ispira, sta nella commistione tra il modello della città di fondazione – orientata su un sistema cartesiano, e dotata di piazze variamente conformate e di assi di percorrenza gerarchicamente ordinati – e quello del parco: modello a cui invece, pur se con sensibili differenze, erano tra l'altro ispirate alcune pressoché coeve esperienze espositive straniere come Bruxelles 1935 e New York 1939. Se lo schema da città di fondazione risente di recenti esperimenti, e soprattutto per certi aspetti di Sabaudia (nel cui team progettuale ritroviamo ancora Piccinato)[13], è soprattutto l'impronta di parco a divenire l'elemento caratterizzante la Mostra napoletana, come

[10] Cocchia, *L'edilizia a Napoli,* cit. pp. 65-66.

[11] Fabio Mangone, Gemma Belli, *Capodimonte, Materdei, Vomero. Idee e progetti per la Napoli collinare 1860-1936,* Grimaldi, Napoli 2012, pp. 14-24.

[12] Cocchia, *L'edilizia a Napoli,*cit.

[13] Andrea Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit.,

tale riconosciuto dalla critica del tempo: «gli elementi maggiori del fascino sono rappresentati dalla ricchezza davvero straordinaria di piante e di acque […] gli alberi e le acque vanno oltre la loro mera necessità decorativa per assumere l'importanza di protagonisti essenziali di uno spettacolo altamente persuasivo»[14]. Infatti, a differenza di quanto accade nell'E 42 tutto il nucleo fondativo e centrale della Mostra è pensato come spazio alberato e in massima parte pedonale, evidentemente ritenuto più appropriato sia se inteso come ideale «centro storico» del nuovo insediamento (sulla scia del dibattito di quegli anni che ha avuto tra i suoi esiti la «zona del silenzio» di Ravenna, e in coerenza con le teorizzazioni di Piccinato), sia se considerato come denso e serrato spazio fieristico. Alla decisa opzione per un impianto da città-parco si collega la scelta di confermare dell'E 42, la predilezione per tracciati su maglia ortogonali, caricati di valori di italianità e romanità come derivanti dai sistemi cardo-decumanici, senza però delineare assi prospettici continui. La rivista «Architettura» diretta da Marcello Piacentini, che dello schema urbanistico dell'E 42 era stato il principale autore, recepisce con una certa perplessità questo impianto, e quasi ne auspica una sostanziale, radicale revisione nelle future edizioni, come si avverte nelle parole di Plinio Marconi: «Il piano regolatore interno è stato concepito informandosi piuttosto al criterio romantico di pittoreschi aggruppamenti di spazi, tessuti per altro su maglie ortogonali, che a quello di tracciati chiari dal punto di vista della fluidità del traffico. Mancano assi fondamentali e continui di viabilità e di visuali. Le piazze, i larghi, le zone verdi ed arboree s'intersecano e si compenetrano con giochi prospettici inaspettati ed un po' frammentari. Trattandosi di una Mostra formata in gran parte di edifici provvisori, questa costituzione urbanistica si presta peraltro a futuri cambiamenti anche di notevole entità».[15] In realtà la struttura a parco, la molteplicità e la discontinuità degli assi ortogonali ben si addicono allo specifico programma della Mostra d'Oltremare, dove allo spettatore si offre di compiere idealmente plurimi e repentini slittamenti spazio temporali. Inoltre, la cospicua presenza del verde e dell'acqua, in termini sia qualitativi che quantitativi (700 mila dei complessivi 1.200.000 mq), rappresenta un elemento importante con cui la struttura espositiva contribuisce al pregio del nuovo, futuro sviluppo residenziale dell'area. Posizionato rispetto al quartiere in una maniera che – se fatte le debite proporzioni – può ricordare quella di Central Park entro Manhattan, il parco diveniva il baricentro verde del nuovo insediamento. Non sappiamo in che forma, in che misura e con quali modalità, il centro espositivo con i suoi spazi verdi e le sue attrezzature (tra cui teatri coperto e scoperto, ristoranti, aree attrezzate per divertimenti e per attività sportive, piscina, acquario e giardino zoologico tematico)

[14] Ma. St. (Mario Stefanile) *Sussurri d'acqua e verdeggiar di fronde*, in «L'Illustrazione italiana», numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, 1940, p. 847.

[15] Plinio Marconi, *L'Urbanistica e l'Architettura alla Triennale*, in «Architettura», 1-2, 1941, p. 5.

si pensava potesse essere fruito e attraversato nei lunghi intervalli tra una Triennale e l'altra. Di certo l'effimera vita della *kermesse* fascista, chiusa per gli eventi bellici appena un mese dopo l'inaugurazione, non consente di verificarlo. La percezione del carattere di parco/centro urbano con piazze e strade quale centro dell'insediamento sarebbe andata persa con la ricostruzione della Mostra nell'immediato dopoguerra: non soltanto perché viene drasticamente ridimensionata l'area fieristica, ma anche perché, a valle di plurimi eventi nefasti legati alle vicende belliche e alla fase della Liberazione – tra occupazioni impropri, devastazioni, saccheggi e atti vandalici – vengono operati una serie di interventi atti a chiudere e "proteggere" l'insediamento fieristico. Così, tanto la costruzione di alti muri ciechi perimetrali originariamente non previsti, quanto la definitiva rinuncia ad alcuni ingressi, che non poco contribuivano a collegare la zona fieristica all'intorno (valga fra gli altri l'esempio dell'esedra sulla via Miano-Agnano, oggi Terracina, che alla monumentalità dell'ingresso posto al termine di viale Augusto opponeva la sua cordiale e invitante levità), quanto attenuano notevolmente la permeabilità in termini fisici e visivi. Nel piano originario, come è stato notato, gli accessi variamente dislocati, e ai quali si rinuncerà nel dopoguerra, individuavano «i punti in cui le linee che regolavano gli impianti avrebbero potuto proseguire all'esterno, venendo a costituire le direttrici di nuove aree di espansione che sarebbero così risultate a loro volta in stretta continuità con questa struttura»[16]: questo implicito "suggerimento" resterà tuttavia lettera morta. La Mostra postbellica si trasforma piuttosto in uno spazio chiuso, autosufficiente e inaccessibile al di fuori degli eventi espositivi, sostanzialmente estraneo alla vita dell'intorno e pertanto assimilabile piuttosto a impianti di vecchia concezione, quali la Campionaria di Milano o la Fiera del Levante a Bari, costruita nel 1928 a partire da un alto recinto in muratura.

Nella consuetudine delle grandi esposizioni, anche la Triennale d'Oltremare va a configurarsi come una sorta di contenitore di architetture diversamente conformate, all'interno di un organico disegno urbanistico. Ma la ormai abusata chiave interpretativa della dialettica fra tradizione e innovazione, fra modernismo e accademismo, fra razionalismo ed eclettismo, per solito chiamata in causa in queste circostanze per spiegare e giustificare l'assoluta eterogeneità dei modi espressivi, e più volte adottata anche nell'interpretazione della esposizione napoletana, risulta in questo caso non soltanto inadeguata ma anche per molti versi erronea, perché non tiene conto della singolarità del programma. Qui, in ogni caso, le discordanze linguistiche risultano «previste, ricercate e accettate dal piano»[17]. La Triennale perseguiva il com-

[16] SIOLA, *La Mostra,* cit., p. 46.

[17] Anna Maria PULEO, *Piano regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare,* in «ArQ3», fascicolo monografico di «Architettura Quaderni» , giugno 1990, p. 3, 81.

pito di valorizzare l'attività coloniale italiana, ritenuta misconosciuta e sottovalutata all'estero, rimarcandone per un verso le radici storiche e una pretesa continuità, e per l'altro sottolineandone l'asserita missione civilizzatrice. La specificità di questo programma iconologico viene declinata nei termini di un grandioso immaginario e di una sapiente alternanza di spazi e di atmosfere, particolarmente appropriati ad una kermesse espositiva: accanto all'evocazione di tempi e di luoghi remoti, doveva essere richiamato il fascino della modernità e dell'innovazione, anch'esse opportunamente spettacolarizzate. Accomunati dalla povertà dei mezzi costruttivi condizionati tanto dall'autarchia quanto dalla fretta, i padiglioni e i piccoli "quartieri" della Mostra si distinguono sul piano della immagine, potendo essere raggruppati in tre categorie, secondo che l'ispirazione prevalente risieda nelle suggestioni storiche, oppure nelle evocazioni esotiche, ovvero nel fascino della contemporaneità.
Per quanto attiene alla concretizzazione in termini di architetture espositive delle rivendicate radici storiche dell'espansionismo italiano, va rilevato che con spirito novecentesco non si persegue tanto la strada della imitazione pedissequa o della citazione troppo esplicita, come avveniva nelle esposizioni d'anteguerra, quanto soprattutto quella della evocazione.
I remoti precedenti del colonialismo italiano vengono individuati innanzitutto nella scontata rievocazione di Roma e nella vagheggiata continuità dell'idea imperiale, poi nella celebrazione delle Repubbliche marinare, ed infine, mediante un discutibile salto concettuale, nella esaltazione della tradizione missionaria: ciascuna di queste fasi trova propri specifici ambiti di evocazione nella Mostra. Il tema della *romanitas* più volte celebrato anche con il richiamo alla storia e al mito del sito espositivo, i Campi Flegrei, mentre viene consapevolmente e esplicitamente richiamato da Marcello Canino in termini monumentali nell'ideale atrio di ingresso, e nel massivo corpo porticato (padiglione di Roma antica) che fa da filtro tra le piazze rispettivamente di ingresso (piazza Roma) e principale (piazza dell'Impero), viene anche sottolineato dai fortuiti ritrovamenti archeologici durante i lavori, che danno luogo all'idea di arricchire il percorso espositivo sia con un piccolo e significativo sito archeologico, comprendente anche la strada romana riportata alla luce, sia con un *antiquarium* costruito *ad hoc* per conservare i reperti ritrovati *in situ*. In ogni caso, come dimostra ad esempio la «Sala degli imperatori» – dove uno spazio moderno, metafisico, asciutto e luminoso, fa da controcanto alla solenne vetustà delle antiche statue ivi contenute – si cerca sempre di creare un sottile gioco dialettico fra contemporaneità ed epoche remote. Il tema delle Repubbliche Marinare pure viene richiamato, nei padiglioni dedicati, con citazioni facilmente intellegibili e tuttavia non esattamente filologiche. Nei riferimenti alle Repubbliche, a prevalere non è la vicina Amalfi (tuttavia richiamata con un cortile in cui accenti vagamente bizantini sono condensati in uno spazio moderno e quasi "metafisico"), ma Venezia. L'evocazione della città lagunare aveva costituito dei punti salienti del già citato

progetto utopico ottocentesco di Lamont Young per i Campi Flegrei e per un quartiere turistico ed espositivo, che mediante un tunnel si sarebbe collegato a un "rione Venezia" con isolati residenziali separati da canali navigabili. Nella Triennale d'Oltremare, il richiamo alla Serenissima non è limitato alla evocazione di un fondaco dotato di un fastigio segnato dalla reiterazione di motivi riconoscibili come veneziani, o alla ricostruzione della galea di Marco Querini collocata in un'antica darsena, ma investe l'impianto generale: la piazza principale, pur contornata da edifici di linguaggio contemporaneo, è un raffinato esempio di urbanistica storicistica, mediante il quale Marcello Canino richiama per analogia gli elementi costitutivi di piazza San Marco. A sua volta, il tema della cristianità è affidato a uno specifico edificio, nel quale la cultura storica di Roberto Pane si traduce in un'originale trascrizione degli spazi basilicali, in un'ambigua tipologia di padiglione/chiesa[18].
Una diversa impostazione riguarda invece quei settori dove prevale un richiamo per così dire geografico alle colonie italiane. In questo ambito, assume un ruolo fondamentale la lussureggiante presenza del verde (preannunciata all'esterno dall'ordinata e monumentale sequenza delle palme del viale Augusto), con la ricchezza delle specie allogene ed esotiche, che in qualche modo collaborano con l'architettura nell'evocazione di un altrove che, peraltro, tra acquario tropicale, giardino zoologico tematico e ricostruzione di villaggi abitati da autentici indigeni, si manifesta in plurime forme. In questo campo cambia completamente l'atteggiamento, e in alcuni elementi i riferimenti si fanno più puntuali e precisi se non addirittura filologici, più simili a quelli che avevano contraddistinto le più tradizionali mostre «etniche» (si pensi alla rassegna sull'abitazione umana a Parigi nel 1889 o per restare in Italia alla Mostra etnografica di Roma nel 1911).
Per un verso si tratta di delineare le fisionomie specifiche delle colonie italiane, i tratti distintivi rispettivamente dell'Africa Orientale Italiana, della Libia, delle Isole dell'Egeo, andando ben oltre i caratteri indistintamente esotici dell'orientalismo ottocentesco, vago e generalista. Per l'altro, ricorrendo talora anche a ricostruzioni più fedeli di monumenti di epoche lontane, si tratta di mettere in evidenza anche di quanto di anacronistico e arcaico esiste nelle colonie, giustificando così la presunta missione civilizzatrice e modernizzatrice. Talché inevitabilmente l'attraversamento delle sezioni «geografiche» configura un viaggio non soltanto nello spazio ma anche nel tempo. Così nello straordinario padiglione permanente dell'Africa Orientale Italiana (comunemente detto «Cubo d'Oro»), progettato dopo l'affermazione nel relativo concorso da Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Milillo, l'arcaico e fascinoso rivestimento delle facciate ha riferimenti colti e ben calibrati: «oggetto lucente di graniglia vitrea dorata, anamorfosi di un padiglione di delizie realizzato

[18] Alessandro Castagnaro, *Roberto Pane architetto alla mostra d'Oltremare,* in Stella Casiello, Andrea Pane, Valentina Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio,* Marsilio, Venezia 2010, pp. 125-130.

fuori dalla città di Gondar, restituiva allusivamente il rilievo tattile degli obelischi di Axum, condensandolo nei piani quadrati delle facciate»[19]. Tra gli elementi che gli fanno contorno la ricostruzione di un «bacino equoreo» con la riproduzione abbastanza fedele di uno dei luoghi più emblematici per la religione ortodossa etiope, i Bagni di Fasilides a Gondar. In modi più allusivi e meno diretti, il settore libico più che in un padiglione consiste, come rileva la critica coeva, in uno «squarcio di vita libica», e comunque comprende volumi dichiaratamente ispirati alle moschee e ai minareti giustapposti a elementi più moderni. Molto più puntuale nei riferimenti "in stile", e nei richiami all'isola di Rodi, all'architettura giovannita nel Levante, è il padiglione dedicato alle Isole italiane dell'Egeo, non per caso affidato a Giovan Battista Ceas, che nell'arcipelago aveva di recente avuto importanti esperienze professionali, legate anche al restauro e alla sistemazione di siti archeologici[20], e che si prefigge l'esplicito intento di rievocare l'atmosfera del Dodecaneso nei secoli passati[21]. Le tradizionali difficoltà incontrate dall'Italia nelle pretese coloniali in Asia, la modestia dei suoi possedimenti e l'incerto destino della sua presenza, suggeriscono per il padiglione dell'Espansione italiana in Oriente una precisa strategia iconografica: un esterno privo di riferimenti figurativi alla sua destinazione, riservando allo spazio interno della corte la presenza di suggestioni "asiatiche", condensati nella esotica «torre di Marco Polo», un'opera nella quale, secondo «Architettura», Giorgio Calza Bini si è sentito «libero di fantasticare [...] attingendo alla tradizione indo-cinese»[22]. Una scelta novecentista, priva di specifici accenti etnici ed esotici ma ispirata ad una vaga idea di casa fortezza albanese, contraddistingue invece il padiglione dell'Albania, progettato da Gherardo Bosio.

Alla «remoteness», spazio-temporale, delle specifiche sezioni storica e geografica, si contrappone la dimensione contemporanea, italiana e moderna, della restante parte della Mostra, dedicata alla produzione e al lavoro: come nota la critica coeva, e come confermerà la storiografia successiva, si registrano un po' tutte le tendenze contemporanee, dal meno avanguardistico novecentismo – talora di routine, talaltra declinato con non banale raffinatezza, come nel palazzo degli Uffici di Marcello Canino – al più innovativo razionalismo. La linea della modernità, qui, è anche necessaria esibizione di quello scarto temporale, di quel progresso di cui ci si sente portatori, e può significare molte cose: il credo in un metodo rigoroso ispirato al funzionalismo (come nel ristorante della piscina di Carlo Cocchia), utilizzabile

[19] Cherubino Gambardella, *Enigma a pianta centrale: il cubo d'oro,* in Cesare de Seta (a cura di), *L'architettura a Napoli*, cit., p. 147.

[20] Fabio Mangone, *Giovan Battista Ceas: elementi per un profilo*, in «Conoscere Capri. Studi e materiali per la storia di Capri», 7, 2007, pp. 121-131.

[21] *Mostra delle isole italiane dell'Egeo, dell'arch. Giovan Battista Ceas*, in «Architettura», 1-2, 1941, p. 49.

[22] *Espansione italiana in Oriente. Arch. Giorgio Calza-Bini*, in «Architettura», 1-2, 1941, p. 56.

anche senza necessariamente escludere riferimenti alla classicità (come nell'Arena Flegrea di Giulio De Luca[23]); l'emancipazione dalle linee consolidate nello sperimentare nuove possibilità espressive e nuovi elementi materici (come accade nel Ristorante del boschetto o anche nell'Acquario Tropicale); la necessità di esprimere temi eminentemente contemporanei, come nei padiglioni rispettivamente dedicati all'Industria e all'Elettrotecnica, entrambi progettati da Stefania Filo Speziale, o come nelle autorimesse disegnate da Vittorio Amicarelli; l'opportunità di esprimere in forme contemporanee la componente ludica e spettacolare, o comunque scenografica, di una kermesse, nella maggior parte degli ingressi, ad esempio nell'ondeggiante doppio nastro ideato da Piccinato come accesso all'area dei divertimenti. Dotato all'intradosso di vetri rifrangenti illuminati dal basso, il doppio nastro di ingresso all'area divertimenti, non meno che il Padiglione della L.A.T.I., corredato di vistosi tubi fluorescenti, faceva della luce artificiale nelle sue plurime possibilità non solo un elemento di seduzione quanto un carattere distintivo della modernità espressiva. In questo ambito, appare molto interessante la Torre delle Partito Nazionale Fascista, edificio di primaria importanza non soltanto per l'ovvio valore emblematico, ma anche per la sua speciale posizione urbanistica e il correlato valore di caposaldo emergente. A valle di un combattuto concorso, la Torre viene realizzata su progetto di Venturino Ventura, che più di ogni altro concorrente consapevolmente produce una «architettura della luce», particolarmente studiata in ragione degli effetti notturni[24]. Il connubio tra architettura ed elettricità, la costruzione di paesaggi urbani "artificiali" mediante lo studio attento dell'illuminazione, era stato un tema essenziale nella ideazione dell'E 42, dalla cui esperienza pure proviene Ventura. Più in generale, anche nella cultura italiana degli anni Trenta sulla base delle ormai remote suggestioni futuriste ed espressioniste si afferma l'idea di considerare la luce elettrica come possibilità e come caratteristica della modernità in architettura, mentre man mano il discorso si estende dalla scala dell'interno architettonico a quella dell'esterno urbano. Sulle pagine della *Enciclopedia Italiana* nel 1933 l'ingegnere milanese Guido Jellinek proclama: «Dal punto di vista architettonico e decorativo […] la luce deve quindi essere considerata come un vero e proprio materiale da costruzione, come il marmo, il cemento, il legno, il ferro»[25]; tra i migliori esempi di paesaggi artificiali scaturiti dalla valorizzazione delle plurime moderne possibilità illuminotecniche, cita proprio le grandi mostre internazionali: «l'esposizione delle arti decorative del 1925, le esposizioni di Anversa, Stoccolma,

[23] Giovanni Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001),* Paparo, Napoli 2013.

[24] Fabio Mangone, *La torre e l'architetto*, in Luca Lanini, Vincenzo Corvino (a cura di), *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare,* Ente autonomo Mostra d'Oltremare, Soprintendenza BB. AA. AA. di Napoli, Napoli 1995, pp. 23-31.

[25] Guido Jellinek, *Illuminazione,* s. v., *Enciclopedia italiana,* vol. XVIII, Roma 1933, p. 850.

Liegi, Barcellona, le feste della luce a Berlino e di Francoforte sul Meno, l'Esposizione coloniale di Parigi, e via discorrendo: in queste manifestazioni la luce artificiale abbinata al vetro, alla pietra, all'acqua, ai fumi, ai vapori, al verde dei boschi e delle architetture floreali, ha mostrato tutta la sua efficacia». Anche per l'Eur 42 verranno effettuati numerosi studi, in larga parte rimasti delle idee irrealizzate, per importanti effetti luminosi notturni[26]. Anche in questo ambito, la Triennale d'Oltremare sembra nascere dalla consapevolezza delle migliori sperimentazioni espositive europee, e mediante plurimi effetti luminosi realizza concretamente un sistema sofisticato che intreccia il disegno dei viali, l'orditura del verde, la presenza delle acque e delle fontane (compreso lo zampillo di 42 metri della Esedra) con le masse e le trasparenze dell'architettura. Non per caso tra le molte foto ufficiali della pur effimera vita della Mostra pubblicate sulle varie riviste una cospicua parte è data dagli scenografici notturni, con bella evidenza degli effetti della luce elettrica. Nel numero de «L'Illustrazione italiana» dedicato alla Triennale viene chiamato il poeta parolibero futurista Francesco Cangiullo a celebrare «la fantasia elettrica e fiabesca nella notte flegrea»[27]. L'imminente coprifuoco avrebbe fatto spegnere le variopinte luci. E nemmeno l'idea che l'insediamento a nascere potesse avere un centro luminoso sarebbe stata più perseguita.

[26] Enrico Guidoni, *L'E 42,* cit. , p. 31.

[27] (Francesco) Cangiullo, *Fantasia Elettrica e Fiabesca nella notte Flegrea*, in «L'Illustrazione italiana», numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, 1940, pp. 859-60.

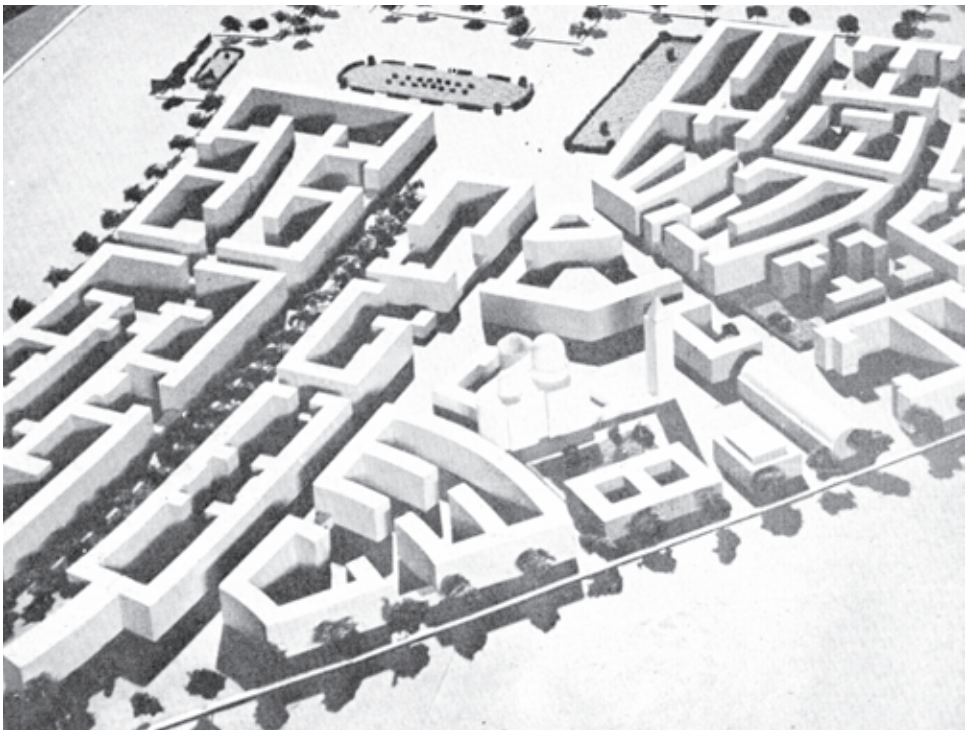


Fig. 1. Studio preliminare per il quartiere di Fuorigrotta (Archivio Cocchia).

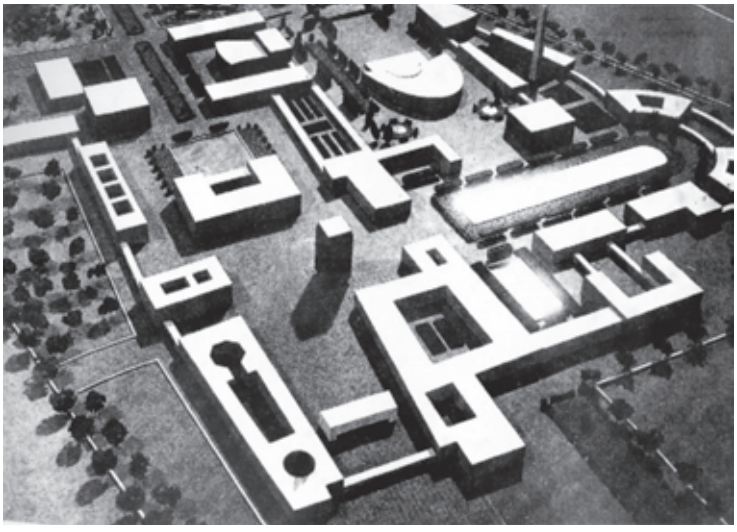


Fig. 2. Studio preliminare per il planovolumetrico della Mostra (Archivio Canino).

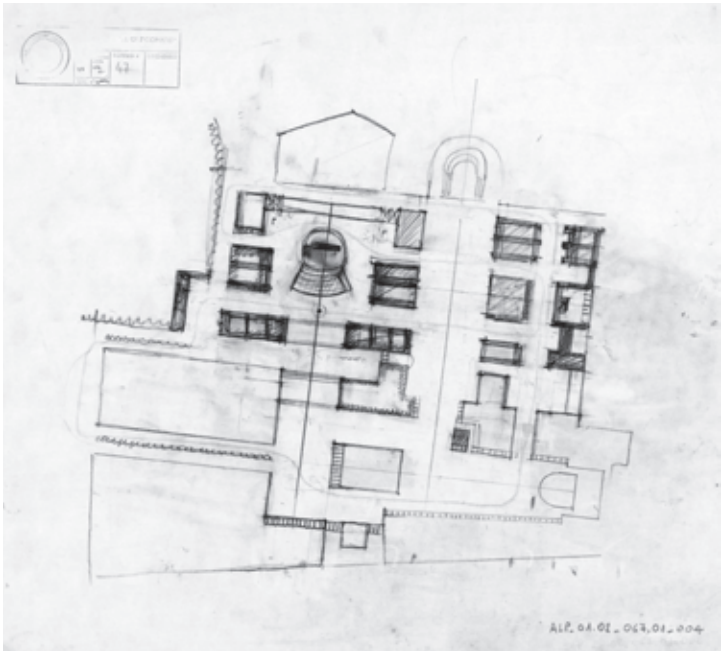


Fig. 3. Studio per gli assi compositivi della Mostra.

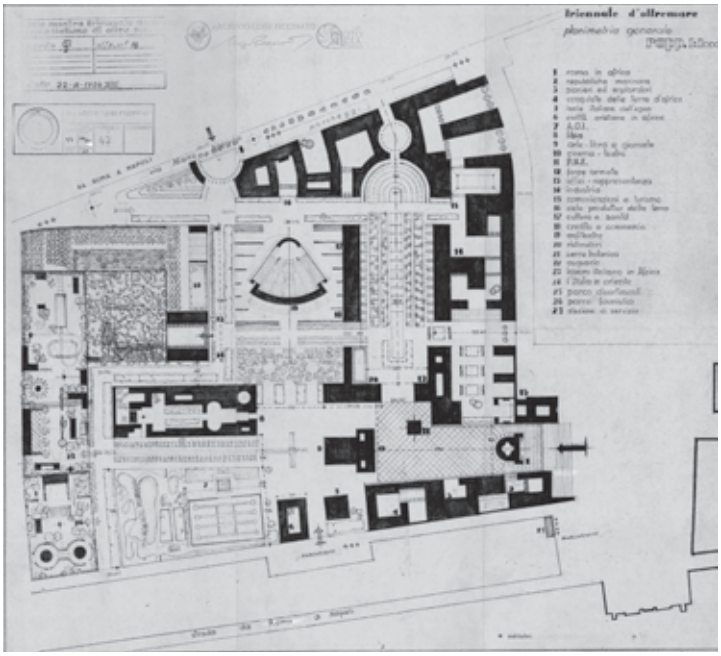


Fig. 4. Studio planimetrico preliminare (Archivio Piccinato).

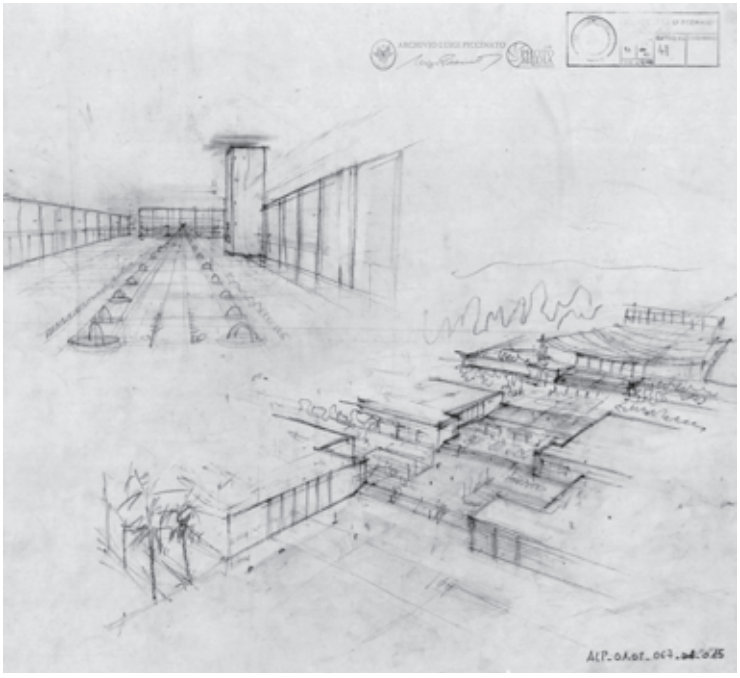


Fig. 5. Studi prospettici (Archivio Piccinato Roma).

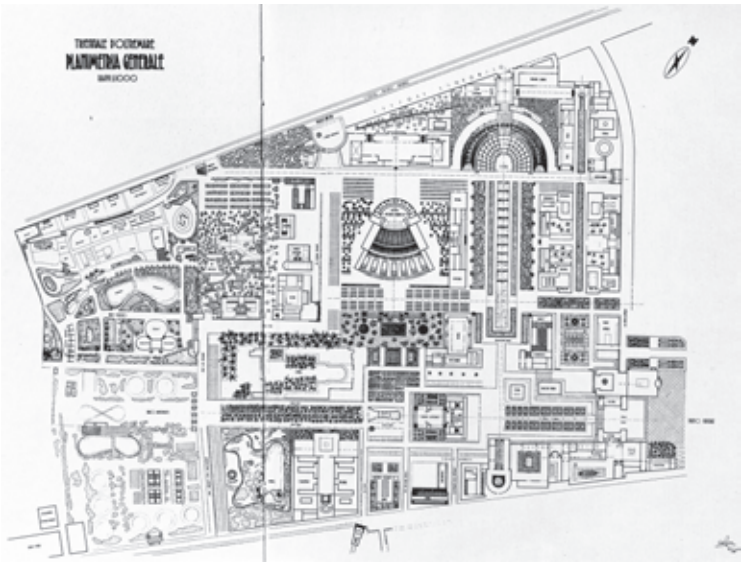


Fig. 6. Planimetria generale definitiva (1940).

L'INCIDENZA URBANA DEL "PIANO DI AMPLIAMENTO DELLA CONTRADA RADALI-BOSCONGRANDE" (1889) NEL PROGETTO DI ERNESTO BASILE PER L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO (1891-92) E MODULARITÀ COMPOSITIVA PROGETTUALE

Laura Vella
Storia della Città

Abstract:
Per iniziativa della nuova classe alto borghese imprenditoriale, Palermo divenne fra il 1870 e il 1900 protagonista e capitale di caratura europea; il progetto per l'Esposizione Nazionale del 1891-92 e la sua realizzazione ad opera dell'architetto Ernesto Basile, si inseriscono perfettamente in questo contesto storico-sociale ed economico. Il contributo proposto intende sviluppare il tema metrologico e relazionale del progetto espositivo citato con le previsioni urbanistiche per l'area, tenendo in considerazione l'aspetto storico legato alla lottizzazione (1889) dell'area e quello compositivo.
Particolare attenzione alla ricerca di una relazione fra urbano e architettonico si è posta a partire dallo studio dei disegni dell'architetto che riportano non solo le preesistenze a cui il progetto si sovrappone ma anche la traccia degli isolati della coeva lottizzazione, dati questi utili alla formulazione di specifici quesiti: in che modo le scelte progettuali del Basile si confrontano e relazionano con la lottizzazione già programmata? E ancora, esiste davvero una condizione di vincolo con la stessa? E perché?

The urban impact of the Expansion Plan for the Radali-Boscongrande Area (1889) in the design by Ernesto Basile for the National Exhibition in Palermo (1891-1892) and design composition modularity

On the initiative of the new entrepreneurial upper middle class, between 1870 and 1900 Palermo became both protagonist and truly European capital; the design for the National Exhibition (1891-1892) and its realization by the architect Ernesto Basile, perfectly fits this historical-social and economic context. This contribution aims to develop the aformentioned metrological and inter-relational aspect of the exhibition project with the urban forecasts for the area, taking into account a

historical perspective related to land allotment (1889) and composition. Particular attention has been paid to the search for a relationship between urban and architectural elements, starting from the study of the architect's drawings that show not only the existing structures with which the design overlaps but also the tracing of blocks of the coeval land allocation.
This data proves useful in the posing of specific questions: how do the design choices of Basile compare with and relate to the land allocation already planned? And additionally, does a binding tie really exist with them, and finally, if so, why?

Per iniziativa della nuova classe alto borghese imprenditoriale Palermo divenne fra il 1870 e il 1900 protagonista e capitale di caratura europea; il progetto per l'Esposizione Nazionale del 1891-92 e la sua realizzazione ad opera dell'architetto Ernesto Basile, si inseriscono perfettamente in questo contesto storico-sociale ed economico[1]. Il fermento culturale e politico, segnato comunque da profondi contrasti, faceva vivere alla città un epoca 'magica' fatta di relazioni sociali e commerciali, di messa in mostra della ricchezza (vera o presunta) da parte della borghesia, che pretendeva i propri spazi rappresentativi. La nuova arteria suburbana, la via Libertà, su cui si insediava la IV Esposizione Nazionale non era altro che un moderno *boulevard* alberato voluto dal Governo Provvisorio del 1848 e, insieme al Giardino Inglese realizzato da G. B. Filippo Basile (1851), l'espressione tangibile di tale realtà borghese.
Il moderno asse stradale, rispondendo appieno alla nuova cultura positivista, prendeva le distanze (fisicamente e ideologicamente) dalla città dell'*ancien régime* legata alla sontuosità delle architetture nobiliari, alla solennità delle fabbriche ecclesiastiche quanto alla miseria dei quartieri più poveri[2].
Il contributo proposto intende sviluppare il tema metrologico e relazionale del progetto espositivo citato con le previsioni urbanistiche per l'area, tenendo in consi-

[1] Insieme alle famiglie della più alta borghesia palermitana (Florio, Ingham, Whitaker, Tasca, Tagliavia, Amato, Briuccia, Milia) è protagonista della vita cittadina degli ultimi venti anni dell'Ottocento anche la classe media di imprenditori. Per una disamina delle relazioni fra la fiorente attività imprenditoriale palermitana, i suoi protagonisti e la fisionomia della moderna citta si veda: Orazio Cancila, *Palermo*, Laterza, Palermo 2009 [1988], pp. 25-124. L'esposizione palermitana si inserisce inoltre in quel novantennio (1848-1939) caratterizzato dal vertiginoso sviluppo della produttività a cui si associano le grandi trasformazioni urbane e territoriali della fine dell'Ottocento; in questo scenario i complessi espositivi cambiano concezione, concepiti come oggetto di interesse in sé tanto quanto i prodotti in essi presentati, divenendo dunque fucine della cultura del progettare. Per un approfondimento sul tema ed una panoramica sulle esperienze italiane ed europee cfr.: Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Grafill, Palermo 2010.

[2] Per un approfondimento sulla via Liberta, sui tempi della sua realizzazione e la vasta documentazione archivistica rinvenuta nel corso degli anni e degli studi si rimanda a testi più specifici: Cfr. Antonietta Jolanda Lima, *Palermo: via libertà 1848/1851*, in «Storia dell'Urbanistica» 2/3, Kappa, Roma 1982; Adriana Chirco, Mario di Liberto, *Via Libertà ieri e oggi*, Flaccovio, Palermo 2004.

derazione l'aspetto storico legato alla lottizzazione dell'area e quello compositivo. L'area del "*firriato* di Villafranca" su cui si insediava l'Esposizione Nazionale di Palermo, compresa fra le attuali piazze Mordini e Castelnuovo (nord-sud), via Libertà e via Villafranca (est-ovest) è perfettamente individuabile già nella pianta del Villabianca (1777)[3].

A questa data l'intera superficie era da tempo di proprietà di Don Giuseppe Alliata Colonna, IV principe di Villafranca, che vi aveva organizzato un magnifico giardino[4]. Questo che fino al 1816 doveva ancora conservarsi in ottimo stato – l'area del *firriato* era stata infatti interessata dall'espansione cittadina a cavallo fra il XVIII e XIX secolo solo marginalmente – venne devastato durante i moti del 1820[5].

Tenendo presente che la storia dei luoghi precedente all'impianto del complesso espositivo risulta propedeutica e fondamentale allo studio metrologico proposto, si restituisce in questa sede uno quadro sintetico, ma fondamentale, della storia documentaria.Nel 1848 iniziavano i lavori per il primo tratto della via Libertà che tagliavano in due la proprietà del Radaly: a monte e a mare della nuova arteria che si configurava all'epoca come un lungo vialone alberato fiancheggiato da giardini; la strada rimase priva di edifici per più di trent'anni e solo a seguito della prima convenzione (1881) fra il Municipio ed il principe Radaly si cominciò ad edificare dapprincipio il lato a mare della via Libertà[6]. Secondo tale convenzione il principe di Radaly Giorgio Wilding si impegnava a cedere gratuitamente al Comune 12,050 mq circa di terreno, necessari alla realizzazione delle traverse ortogonali alla via

[3] La parola *firriato* proviene dal termine dialettale siciliano *firriatu* (*girato* nella traduzione italiana) che indica un podere di campi coltivati, recintato da bassi muri a secco in grossi blocchi di tufo su cui si aprivano gli ingressi alla proprietà caratterizzati da piloni squadrati sormontati da sculture.

[4] Nel 1712 il IV principe di Villafranca aveva acquistato l'intero podere dal sacerdote Giuseppe Filangeri dei principi di Santa Flavia. Per una ricostruzione puntuale dei diversi passaggi di proprietà si vedano: Rosario La Duca, *Dal "firriato" di Villafranca alla grande esposizione*, in «Kalós», supplemento al n. 2, marzo-aprile, III, 1991, Palermo, pp. 3-9; Adriana Chirco, *Il Firriato di Villafranca*, in «per Salvare Palermo», n. 1, settembre-dicembre 2001, pp. 14-15. Circa la consistenza e la descrizione del giardino nel *firriato* si vedano: Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal Siciliano che dal Forestiere, tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*, Palermo 1816, V giornata, p. 109; Silvia Martorana, *Il "firriato" di Villafranca ricordo di un incantevole giardino*, Tesi di laurea, relatore prof. Rita Cedrini, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Architettura, a. a. 1999-2000.

[5] Per un quadro generale sull'espansione urbana della città nei primi anni dell'Ottocento si vedano: Cesare De Seta, Leonardo Di Mauro, *Le città nella storia d'Italia: Palermo,* Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 137-169; Salvo Di Matteo, *Palermo storia della città. Dalle origini ad oggi*, Kalós, Palermo 2002, pp. 119-134.

[6] Atti del Consiglio Comunale di Palermo, anno 1881, Seduta straordinaria del 18 giugno – *Convenzione con il Principe di Radaly,* pp. 86-89, Archivio Comunale di Palermo d'ora in poi A.C.P. Lo statuto della citata convenzione prevedeva da un lato la cessione a titolo gratuito da parte dei proprietari delle aree necessarie alla definizione delle strade e degli edifici, e dall'altro l'onere da parte del Comune di provvedere agli espropri, alla sistemazione delle strade e alla sistemazione dell'illuminazione.

Libertà, vincolando allo stesso tempo quella fascia di terreno (10.000 mq circa) prospicente la stessa arteria principale da destinarsi ad edilizia da costruirsi con «*la minore discordanza possibile per euritmia ed armonia di linee nei prospetti*».
La "pianta topografica" [fig. 1], approvata dall'ufficio tecnico municipale, che regolava gli accordi della convenzione si trova allegata ufficialmente all'atto di cessione dei terreni redatto dal notaio Filippo Lionti Scagliosi in data 16.8.1881[7]. La maglia ortogonale risultante dalla lottizzazione comprendeva un totale di 49 isolati di nuova edificazione, 6 strade parallele alla via Libertà e 9 ortogonali alla stessa, tutte di sezione stradale oscillante fra i 15 e i 20 m circa; ad essa si aggiungeva nel disegno il tracciato della "ferrovia di circonvallazione" quale preesistenza[8].
Il Piano Regolatore di Palermo (1885) dell'ingegnere Felice Giarrusso nel rispondere all'esigenza pressante di un nuovo piano di riforme e risanamento per ovviare all'insalubrità della citta antica, ribadiva l'asse della via Libertà quale linea direttrice prioritaria di espansione, confermandone esplicitamente la natura alto-borghese[9].

[7] Notaio Filippo Lionti Scagliosi, atto del 16.8.1881, allegato D, numero di repertorio 977 (Archivio Notarile Distrettuale di Palermo d'ora in poi A.N.P.; il disegno presenta due tratti di colore diverso: in nero si indica l'esistente ed in rosso il nuovo intervento di lottizzazione. Ai margini della zona di interesse vengono segnati gli elementi principali che perimetrano l'area e che risultano essere per certi versi fondativi dell'intervento lottizzatorio: piazza Ruggero Settimo con il Politeama, piazza Ucciardone con il carcere, piazza delle Croci con l'Istituto delle Croci; il fronte secondario del teatro Politeama definisce infatti l'allineamento della seconda parallela alla via Libertà, mentre il secondo allineamento, perpendicolare alla stessa, è stabilito da uno dei vertici del Carcere dell'Ucciardone lungo l'attuale via Enrico Albanese. Particolare attenzione viene inoltre riposta su quella zona della proprietà Radaly prospiciente sulla via Libertà per la quale si apponevano vincoli precisi: «*Il terreno che egli concede per caseggiare lungo la detta zona,* [larga 10 m e lunga 600 m circa, da utilizzarsi per scopo di pubblica utilità] *dovrà essere distante* […] *per altra zona di metri cinque in larghezza da essere destinata esclusivamente a floretti particolari innanzi i caseggiati munita d'inferriata*».

[8] La suddetta pianta è disegnata su carta burro, su un foglio dalle dimensioni di 84,5x73 cm circa. La tavola riporta sulla fascia in alto a destra una intestazione "*Piano regolatore ossia pianta topografica della parte di giardino Radaly con progetto di vie ed isole per concedersi a casegiato*". A questa intestazione seguono diverse firme di difficile interpretazione. In basso si legge invece distintamente la firma dell'Ingegnere Salvatore Isabella. Il disegno riporta inoltre scala grafica pari a 1:1000. La linea ferrata a cui ci si riferisce è quella circonvallazione ferroviaria costruita negli anni '70 dell'Ottocento, che metteva in collegamento la Stazione centrale con il porto. Durante i lavori di edificazione dei padiglioni per l'Esposizione ci si avvantaggiò della presenza di questa linea ferrata in trincea, per l'approvvigionamento dei materiali da costruzione; cfr.: Salvatore Amoroso, *La linea di circonvallazione ferroviaria e lo scalo a mare*, in Maria Carcasio, Salvatore Amoroso (a cura di), *Le stazioni ferroviarie di Palermo*, Nuova Graphicadue, Palermo 2001, pp. 45-55.

[9] Il tema di una nuova pianificazione per Palermo in questi anni si riproponeva nell'urgenza a causa dell'epidemia di colera scoppiata a Napoli nel 1884 e giunta fino a Palermo provocando più di 4.000 morti. Con una delibera del 29 novembre dello stesso anno la Giunta Comunale cittadina dunque deliberava lo studio del *Progetto di bonifica e del Piano Regolatore della città* e successivamente (13 dicembre 1884) la stessa Giunta invitava i propri tecnici alla redazione del piano. Va comunque ricordato che prima di questa data una volontà riformatrice si era già fatta strada nelle politiche urbane; si trattava principalmente di opere di adeguamento infrastrutturale e di interventi puntuali. Per una panoramica complessiva delle vicende di pianificazione per la città di Palermo nel secondo Ottocento

Il disegno della griglia ortogonale d'impianto delle aree adiacenti la via Libertà (piazza Castelnuovo/Mordini/Croci), senza dubbio rispondente ai criteri igienico sanitari della fine dell'Ottocento ricercati dal Piano, non era "innovativo" e faceva riferimento piuttosto a quelle lottizzazioni che in maniera puntuale si erano andate realizzando nel tessuto urbano già in precedenza[10]. È certo comunque che la scelta del sito per l'Esposizione, la costruzione dei padiglioni prima e il loro smantellamento poi diedero il via alle lottizzazioni dell'area comprese nel Piano, mettendo così in moto i preventivi meccanismi organizzativi attraverso la demolizione delle preesistenze (orti e residenze padronali con annessi giardini)[11].
Nel dettaglio urbano la lottizzazione dell'area scelta per l'Esposizione, a monte della via Libertà, era regolata da un piano apposito stabilito da una seconda convenzione (1889) stipulata fra il Comune e il principe di Radaly[12]. Attraverso tale accordo il principe si impegnava nuovamente a cedere a titolo gratuito i terreni necessari alla costituzione delle future strade a scacchiera comprese nei suoi terreni, il cui costo ricadeva però pienamente a carico del Comune, che si occupava di colmare i notevoli dislivelli del terreno. A ciò si aggiungeva la cessione gratuita da parte del Radaly di una striscia di terreno prospiciente sull'attuale via Dante per la sistemazione di piazza Castelnuovo e si specificava inoltre la perfetta congruenza fra l'edificazione delle aree risultanti dalla lottizzazione con le previsioni del piano regolatore.
Va segnalato come lo studio dei due documenti notarili già citati abbia messo in luce il fatto che già nel 1881, data della prima convenzione, la lottizzazione della porzione della proprietà del Radaly a sinistra della via Libertà fosse già *in nuce*[13].

si veda: Salvatore Mario Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo. Piani e prassi amministrativa dall'«addizione» del Regalmici al Concorso del 1939*, Palermo 1981, pp. 28-44. Per una analisi puntuale del Piano Giarrusso si veda: Maria Teresa Marsala, *«La perfezione topografica» del piano regolatore di risanamento e di ampliamento della città di Palermo redatto dall'Ingegnere Felice Giarrusso (1885-1889)*, in «Storia dell'Urbanistica»/1997 – *I piani regolatori*, Roma 1999, pp. 71-95.

[10] Al fine di colmare il vuoto prodotto dal lungo iter amministrativo del Piano Giarrusso venivano proposti ed eventualmente approvati dal Consiglio Comunale, previa convalida della Commissione Consiliare ai Lavori Pubblici, una serie di strumenti più snelli, capaci di efficacia immediata sulla realtà urbana (piani particolareggiati, piani parziali di ampliamento di iniziativa privata sulla base di convenzioni regolamentate fra il Comune e i proprietari, variati al piano in itinere, etcc…); cfr.: Anna Giordano (a cura di), Appendice n. 1 al saggio di : Maria Teresa Marsala, *«La perfezione topografica»,* cit., p. 96.

[11] Cfr. Ettore Sessa, *Architettura come opera d'arte in tutto: Palermo 1900-1919,* "ArQ9 - Architettura Quaderni 9" Dicembre 1992, 1994, p. 66.

[12] Atti del Consiglio Comunale di Palermo, anno 1889, Seduta straordinaria del 9 febbraio – *Cessione di terreno del Principe di Radaly,* pp. 272-275 (A.C.P.).

[13] Nell'articolo primo dell'atto del 1881 infatti si specifica che la prescrizione di cessione al municipio relativa alla striscia di terreno larga 10 m (a cui si associava quella ulteriore pertinenza di 5 m che da accordi doveva essere destinata a verde), valeva tanto per i terreni a destra della via Libertà quanto per quelli a sinistra. E nel secondo atto notarile di concessione a cura dello stesso notaio Filippo Lionti

La planimetria allegata all'atto [fig. 2], parte integrante dello stesso, riporta così la lottizzazione di quella porzione delle proprietà sulla quale verrà ad impiantarsi l'Esposizione Nazionale e che avrà inizio, come lo stesso atto specifica, solo a partire dal primo settembre 1892[14].
Il disegno presenta molteplici coloriture ed esprime diverse condizioni e prescrizioni[15]. La scacchiera studiata nella lottizzazione consta di due strade parallele (indicate come "*Parallela I*" e "*Parallela II*") e nove traverse ortogonali alla via Libertà. Si evince come nella definizione delle strade perpendicolari all'asse principale il criterio di impianto si rifaccia pedissequamente alla lottizzazione del fronte opposto; non solo infatti nel disegno si accenna in basso effettivamente alla composizione della prima lottizzazione, mettendosi in risalto così l'assialità delle varie traverse (identiche nel numero e nella dimensione della sezione che varia nuovamente dai 15 ai 20 metri) ma la relazione viene corroborata ulteriormente nel caso della descrizione della traverse *III*, *IV*, *VI* e *VIII* indicate rispettivamente come "*Prolungamento via Cannatella*", "*Prolungamento via Bosco Grande*", "*Prolungamento via*

Scagliosi datato 18.1.1889 se ne fa pedissequo riferimento: «*All'articolo sesto inoltre si convenne che il distacco della detta zona di terreno a sinistra sarà fatto dal Principe di Radaly, stabiliti prima gli opportuni accordi col Municipio in ordine alle strade nuove da aprire, alla estenzione, alla livellazione ed alla pendenza di esse, seguendo, per quanto siano applicabili, i criteri adottati per la zona di terreno a destra. Pertanto volendosi prendere fra le parti gli opportuni accordi rispetto alle strade da aprirsi in detta porzione di terreno Radaly, che giace a sinistra (a ponente) della via della Libertà, è stato studiato e d'accordo stabilito il piano regolatore relativo preparato dall'ufficio tecnico municipale»;* Notaio Filippo Lionti Scagliosi, atto del 18.1.1889, (A.N.P.)

[14] È importate sottolineare a proposito del legame effettivo fra le due diverse cessioni che già nell'atto notarile del 1881 si davano disposizioni precise sulle tempistiche di attuazione di quella che sarebbe stata la seconda lottizzazione (1889); all'articolo quinto si legge infatti: «*La zona però del margine sinistro della via della Libertà come sopra concessa, sarà occupata dal Municipio dopo anni dodici, cioè nel mille ottocento novantadue con tutti gli obblighi come sopra addossati al signor Principe...*».

[15] Il rosso è utilizzato per indicare i tracciati della nuova lottizzazione mentre in nero si tratteggia l'esistente. Con una leggera campitura verde è segnata la zona dei 5 metri da lasciare a giardinetto di pertinenza ai nuovi edifici. Sono campite nella stessa coloritura anche le adiacenze della "circonvallazione ferroviaria" (che passa diagonalmente lungo l'intera proprietà) nei punti in cui il suo percorso attraversa i lotti da edificarsi. Con una linea azzurra piuttosto marcata nella tavola si mette bene in evidenza il perimetro della proprietà Radaly all'interno della quale la nuova lottizzazione è messa ulteriormente in risalto da una campitura rossa. Con una coloritura in giallo si segnano le zone di terreno cedute al municipio, fra le quali quelle necessarie al prolungamento della via Lolli (attuale via Dante), che potevano essere occupate prima del 1892. Infine con un riempimento in grigio si segnano presumibilmente tutte quelle costruzioni già esistenti all'interno del podere per le quali si prevede la demolizione. Il disegno su carta burro delle dimensioni di 100x54 cm presenta sulla fascia sinistra un titolo: "*Piano di ampliamento della contrada Radali – Boscogrande Compreso nella proprietà del Sig. Principe di Radali e limitato tra la Via Libertà, Piazza Castelnuovo, Via Villafranca e Lampedusa*". Anche in questo caso le firme che seguono l'intitolazione sono di difficile interpretazione fatta eccezione per quella del notaio Filippo Lionti Scagliosi. Il disegno riporta l'indicazione della scala grafica pari a 1:1000, e nell'angolo sinistro la data (Palermo 12 novembre 1888) insieme alla firma dell'Ingegnere Felice Giarrusso; Notaio Filippo Lionti Scagliosi, atto del 18.1.1889, allegato B, numero di repertorio 9775 (A.N.P.).

Archimede" e "*Prolungamento la via di rimpetto la nuova Dogana al puntone del Molo*". La dimensione e il tracciato delle due strade parallele alla via Libertà è normato da due elementi già esistenti: il perimetro del marciapiede su cui insiste ancora oggi il Tempietto della Musica e il tracciato della "*via Solitaria*", attuale via Nicolò Garzilli nel suo prolungamento oltre la via Dante. Infine mentre sul fronte della via Libertà i lotti si susseguono regolari secondo la maglia di impianto, quelli sul fronte opposto alla stessa via si attestano sul tracciato della già esistente via Villafranca che rompe con il preciso impianto formale del nuovo intervento.

L'idea per una Esposizione Nazionale a Palermo cominciò a farsi strada a partire dalla primavera del 1888 (13 maggio), quando Ignazio Sanfilippo, cronista del *Giornale di Sicilia,* proponeva – sul quotidiano – il capoluogo siciliano quale nuova sede per l'evento. La macchina organizzativa cominciava a muoversi più concretamente a pochi mesi di distanza e il 9 agosto dello stesso anno si costituiva il Comitato Esecutivo per l'Esposizione incaricato della scelta dell'area e del citato progettista Ernesto Basile che a partire dal 1888 iniziava a definire i disegni del complesso che avrebbe ospitato la manifestazione[16].

Del progetto per l'esposizione esistono vari disegni: tre varianti planimetriche (*a*, *b*, *c* del dicembre 1888), un *Impianto del Complesso* (datato Roma 2 ottobre 1889) e il *Piano generale dell'Esposizione Nazionale 1891-92 in Palermo* (post ottobre 1889)[17]. Tutte le versioni sono impostate secondo gli stessi requisiti fondamentali che possono bene riassumersi nei principi di riconoscibilità di ciascun padiglione, percorrenza ininterrotta attraverso gli edifici, accordo fra stile prescelto e struttura[18].

[16] A proposito della costituzione del *Comitato Provvisorio* ed *Esecutivo* e per un elenco completo dei suoi componenti si veda: Umberto Di Gristina, Benito Li Vigni, *La Esposizione Nazionale 1891-1892*, Novecento, Palermo 1989, pp. 11-20. La scelta di Palermo come sede della IV Esposizione Nazionale, dedicata all'industria, al commercio all'agricoltura e alle Belle Arti, va senza dubbio letta nell'ambito della storia del neonato stato unitario e di quella "questione meridionale" esacerbata fra il 1877 e il 1887 (governi De Pretis) dall'apparato delle nuove leggi di matrice protezionistica sulle tariffe doganali che andavano a detrimento delle esportazioni agricole del sud del paese, avvantaggiando la produzione industriale principalmente concentrata al nord. In questo senso l'evento si proponeva di pubblicizzare le capacità produttive del sud, come volano per lo sviluppo degli scambi fra l'isola e il resto dell'Italia. Per il dettaglio sulla lettera di incarico e sui tempi di stesura del progetto si veda: Ettore Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo Classicista al Modernismo*, Novecento, Palermo 2002, nota 4, p. 379.

[17] I disegni si trovano conservati presso la Dotazione Basile, Facoltà di Architettura, Università degli studi di Palermo. Per la loro consultazione e analisi si ringrazia il professore Ettore Sessa, coordinatore scientifico della Dotazione. Sul dettaglio dimensionale delle tavole e sulle specifiche tecniche di ciascuno di essi si veda: Eliana Mauro, Ettore Sessa, *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di architetture. I disegni restaurati della Dotazione Basile 1859-1929*, Novecento, Palermo 2000, pp. 115-125.

[18] Per i disegni delle soluzioni di progetto citate si vedano: Eliana Mauro, *Eclettismo e normativa nei padiglioni di Ernesto Basile*, in «Nuove Effemeridi», IV, 16, 1991, pp. 65-68; Maria Giuffrè, *Palermo nel 1891. La città, l'architettura, l'esposizione*, in Massimo Ganci, Maria Giuffrè (a cura di), *Dall'artigianato all'industria. L'esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1994, pp. 95-110.

I disegni delle tre soluzioni a, b e c e il Piano Generale sono stati studiati e vengono qui analizzati secondo una chiave di lettura che tende a chiarire quale sia il rapporto fra la progettazione del Basile e la pianificazione urbanistica prevista. Questa analisi è stata condotta facendo uso di una schematizzazione dei disegni originali al fine di mettere in luce le relazioni rintracciate.

Per quanto riguarda la soluzione *"a",* che propone un organismo compatto strutturato su una corte molto articolata in cui il corpo centrale di ingresso è posto ad angolo fra la via Libertà e la via Dante, si nota come l'architetto riproduca, unitamente al progetto, anche tutte quelle preesistenze che insistevano già sul fondo del Radaly, per le quali era previsto l'abbattimento. Particolare attenzione viene posta inoltre sulla fascia dell'area prospiciente l'attuale via Villafranca, per quanto riguarda la prescrizione urbanistica della suddivisione in lotti. Va ricordato che alla data del disegno la seconda convenzione Radaly e la rispettiva lottizzazione non erano ancora state stipulate; per questo è ipotizzabile che quando il Basile abbozza nella tavola il limite ovest dei lotti a margine della propietà Radaly, lo faccia seguendo le indicazioni del Piano Giarrusso di poco precedente (1886), rispettandone pedissequamente le indicazioni.

Insieme alle preesistenze menzionate, che si fanno probabilmente cartina di tornasole dell'area destinata all'esposizione in fase progettuale, compare l'indicazione grafica delle costruzioni sul fronte opposto della via Libertà che intanto aveva cominciato ad essere costruito[19]. Questa specifica ha permesso di chiarire il rapporto di assialità esistente fra i padiglioni di progetto e il tracciato viario previsto; in particolare già da questo primo disegno emerge la volontà, poi espressa anche nelle altre soluzioni ma declinata diversamente, di una corrispondenza assiale fra quello che diverrà uno dei principali elementi della composizione dei padiglioni (il Palazzo delle Belle Arti) e la traversa rispettiva generata dalla lottizzazione del 1881 (nel caso del disegno in analisi si tratta dell'attuale via Florestano Pepe). Una notazione non meno importante è quella relativa alla circonvallazione ferroviaria con cui il Basile dialoga apertamente; una delle strutture inserite all'interno della corte infatti si attesta con il prospetto principale lungo l'asse tracciato dal percorso ferrato che acquista così significato progettuale [fig. 3].

Per la variante *"b",* per cui il Basile preferisce uno schema compositivo costruito attraverso gallerie espositive inserite in due edifici principali prospicienti la via Libertà su cui si affaccia anche il corpo di ingresso, e la variante "*c*", che nel sistema

[19] Per il dettaglio delle date di costruzione dei vari edifici sul fronte della via Libertà in conseguenza della prima e seconda lottizzazione Radaly si vedano: Adriana CHIRCO, Mario DI LIBERTO, *Via Libertà*, cit., pp. 49-83; cfr.: Antonella MAZZAMUTO, *Il quartiere Villafranca a Palermo: tipologia edilizia e morfologia urbana*, in *Dispar et Unum. 1904- 2004 I cento anni del villino Basile,* Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), Atti del convegno, (Palermo, 16-17-18 Dicembre 2004) Grafill, Palermo 2006, pp. 85-93.

di base non si allontana da quella appena descritta a meno di un diverso posizionamento dell'ingresso su via Dante, le considerazioni in merito alle relazioni con le previsioni urbane non si discostano di molto da quelle già fatte per la prima soluzione. L'asse della linea ferrata che attraversa il *firriato* ha invece acquistato ulteriore forza, entrando maggiormente in relazione ad alcuni elementi progettuali, definendo alcuni allineamenti [figg. 4-5]. Ritorna l'assialità del secondo corpo principale sulla via Libertà, che si specificherà maggiormente nella versione definitiva del progetto.

Quest'ultima datata 1889 riprenderà invece la versione a corte della variante "*a*" in cui viene liberato lo spazio centrale dove permangono i due pini secolari del preesistente giardino e campeggia l'avanguardistica fontana luminosa[20]; infine alla composizione architettonica nota fatta dei diversi padiglioni espositivi si aggiunge sul fronte nord a chiusura del complesso la Mostra Eritrea con l'impianto del Villaggio Abissino, organizzato come un giardino con capanne e vegetazione autoctona costruito dagli stessi eritrei, in cui si distribuiscono singoli edifici tendenti a restituire una suggestione africana[21].

L'intera area di progetto occupa una superficie che si estende per circa 600 m lungo il fronte della via Libertà ed ha uno sviluppo in profondità pari a circa 260 m. Il fronte costruito sulla nuova arteria ottocentesca governa l'intera composizione e si estende per circa 470 m mentre il braccio sulla via Dante occupa quasi integralmente la dimensione disponibile con i suoi 250 m di sviluppo; infine il grande cortile interno, organizzato a giardino e in buona parte porticato ai fini di quella percorrenza ininterrotta a fondamento del progetto, occupa un'area di 235 m per 88 m circa. È evidente dunque la portata dimensionale del progetto che viene gestita con sapiente maestria dal Basile in ordine a stile ed equilibrio[22].

[20] In questa versione però non è ancora presente il villaggio abissino e sul confine a nord insiste il padiglione contente le esposizioni delle Industrie estrattive e metallurgiche, delle Industrie chimiche e delle Materie Alimentari; cfr.: Ettore Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo,* cit., pp. 93-99. La fontana luminosa, posta al centro del cortile era opera dell'ingegnere Emilio Piazzoli, professionista di fama nazionale. L'apparecchio, tecnologicamente avanzato, aveva un getto d'acqua che raggiungeva i trenta metri di altezza e che si coordinava con una combinazione di proiettori e vetri colorati, realizzando un potente effetto scenografico; Cfr. Umberto Di Cristina, Benito Li Vigni, *La Esposizione nazionale, 1891-1892: catalogo illustrato della mostra etnografica siciliana ordinata da G. Pitrè*, Novecento, Palermo 1988, p. 84. All'interno del giardino insieme alla fontana erano collocati alcuni chioschi, piccoli padiglioni e i binari di un piccolo treno a vapore che consentiva di effettuare il giro della corte.

[21] Per l'organizzazione della mostra eritrea, ricadente fuori dalla proprietà del Radaly, fu preso in affitto per l'occasione un terreno di estensione pari a 12.000 mq del principe di Lampedusa.

[22] L'impostazione planimetrica del complesso risente evidentemente delle influenze delle diverse esperienze espositive in ambito europeo. Il legame con le sperimentazioni di respiro continentale è fra l'altro confermato dall'interesse che l'architetto rivolse in particolare alle manifestazioni di Barcellona (1888) - visitata personalmente – e di Parigi (1889). Per una panoramica delle esposizioni nell'Italia post unitaria si vedano: Rossana Bassaglia, *Le esposizioni Italiane fra Ottocento e Novecento: gli aspetti dello stile*, in Massimo Ganci, Maria Giuffrè (a cura di), *Dall'artigianato all'industria*, cit.,

Nella ricerca di una relazione fra urbano e architettonico non va dimenticato che alla data di stesura dell'ultimo documento oggetto di analisi la lottizzazione del 1889 era già stata posta in essere e questo, come si vedrà, ha una ricaduta effettiva sul disegno: in esso infatti vengono riportate non solo le preesistenze cui si sovrappone (come nelle altre tre soluzioni interlocutorie già analizzate), ma anche gli isolati dalla coeva lottizzazione. Su questo secondo punto si è incentrata l'attenzione, a partire dai quesiti che questo specifico particolare ha mosso: in che modo le scelte progettuali del Basile si confrontano e relazionano con la lottizzazione già programmata? E ancora, esiste davvero una condizione di vincolo con la stessa? E perché?
Dall'analisi del disegno e dal confronto con le versioni precedenti ciò che risulta immediatamente evidente è la consistente modifica del confine a ovest che si attesta adesso sul tracciato irregolare dell'attuale via Spaccaforno, limite effettivo, così come riportato dall'allegato notarile del 1889, delle proprietà Radaly.
Attraverso il metodo della sovrapposizione secondo alcuni dati dimensionali certi si è in primo luogo verificata la congruenza fra il disegno della lottizzazione tracciato sullo sfondo della pianta del Basile e quella ufficiale allegata all'atto notarile, traendone di fatto un risultato positivo a meno di qualche trascurabile e naturale errore di graficismo [fig. 6]. Effettuata questa prima verifica basilare per il prosieguo nel ragionamento, si è poi sovrapposto a questa base "certa" così composta il disegno del progetto infine realizzato, costruito sulla base delle indicazioni del *Piano generale dell'Esposizione Nazionale 1891-92 in Palermo*, che coincide in linea di massima con la famosa planimetria dell'Esposizione pubblicata dai Fratelli Traves[23].
Il disegno ottenuto ha così permesso di argomentare una serie di considerazioni [fig. 7][24]; in primo luogo si è studiato il perimetro dell'esposizione tracciato dallo stesso Basile in ciascun disegno. Questo, che nelle prime tre versioni variava sensibilmente, si è stabilizzato attestandosi, come accennato, sul confine dell'antica via Spaccaforno sul fronte a monte del complesso. Se ad un primo sguardo la pianta del progetto sembra non avere nessuna relazione con l'impianto di fondo della lottizzazione, ad una seconda analisi più attenta emergono abbastanza chiare alcune relazioni. Il fronte prospiciente sulla via Libertà, nella sua composizione più rap-

pp. 73-85; Maria Antonietta Picone Petrusa, *Le grandi esposizioni italiane e i cinquanta anni dell'Unità*, in *Stile nazionale e identità regionali, Architettare l'Unità*, Paparo Edizioni, Napoli 2011, pp. 167-182. Per un quadro delle esperienze europee si vedano: Linda Aimone, Carlo Maria Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900: il progresso in scena*, Allemandi, Torino 1990; Maria Teresa Marsala, *La città in vetrina e il valore urbano delle esposizioni nell'Ottocento*, Graphidee, DLL n. 660, Palermo 2005.

[23] Si fa riferimento alla pianta pubblicizzata in quella specifica pubblicazione periodica autorizzata e deputata alla divulgazione degli eventi dell'Esposizione: *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92, Cronaca illustrata*, Fratelli Traves Editori, Milano 1891.

[24] Tutti i disegni funzionali a questo studio sono stati realizzati dall'autrice tramite software informatici preposti.

presentativa verso la città, si attesta sul filo tracciato dalla lottizzazione, e cioè a 10 metri di distanza dal margine della via Libertà, così come prescritto dall'atto notarile del 1889. Viene altresì rispettato il perimetro dell'ultima fascia di isolati previsti nella lottizzazione per quanto riguarda il fronte del complesso a ovest sul giardino. Queste due circostanze lasciano pensare che quando Ernesto Basile, nell'atto progettuale, sceglie di tracciare sullo sfondo il disegno della lottizzazione lo faccia perché con questa si dialoghi nei termini macroscopici, possibilmente e probabilmente, di un riferimento generale.

Nell'analisi complessiva delle relazioni con la lottizzazione si è cercata una regola che normasse e connettesse il progetto, o parti di esso, con l'assialità delle varie traverse realizzatesi a partire dalla lottizzazione del 1881. In effetti la corrispondenza, così importante per il fatto urbano e tale da ottenere la caratterizzazione di "scacchiera ottocentesca", si intreccia al progetto in un solo punto però particolarmente interessante. Si tratta nuovamente del Palazzo delle Belle Arti elemento chiave distintivo di tutto il complesso, che in questa ultima versione si attesta su quella che sarà via Archimede (a monte) intercettandone l'asse centrale corrispondente con l'asse di ingresso dell'edificio. Il fatto che questo elemento architettonico si disponga così chiaramente sull'asse della via sopracitata sottolinea l'importanza mutua di questa nuova arteria urbana, a cui fra l'altro si fa accenno specifico nei già citati atti notarili, e dello stesso Palazzo delle Belle Arti. La strada infatti veniva percepita nel suo prolungamento come una vera e propria testa di ponte fra l'area del Borgo Vecchio, caratterizzata da architettura e tessuto minuto, e quella di nuova urbanizzazione legata alla nuova arteria (via Libertà).

La via Archimede dunque avrebbe dovuto garantire una riqualificazione dell'area già esistente; è allora forse possibile associare questa preferenza alla scelta architettonica vivificantesi nella soluzione angolare dell'ingresso, entrambe votate al dialogo con l'urbano. Il taglio angolare infatti definisce uno spazio concavo che mette in connessione il visitatore che viene dalla città antica con gli spazi espositivi[25]; tale relazione è fondata su una precisa esperienza orientata secondo quella diagonale che mette in esplicito ed immediato rapporto lo stesso visitatore con le tre maggiori attrattive dell'esposizione: la sala delle feste, la torre belvedere e la fontana luminosa nel giardino. Alle regole definite dal contesto fanno eco quelle ben più evidenti interne al progetto stesso. Le varianti già citate, pur perseguendo la stessa legge aggregativa, risultano allo steso tempo alquanto diverse fra loro. A fondamento vi è comunque sempre una idea progettuale basata sulla composizione di due bracci modulari a 90 gradi al cui snodo si inserisce il principale spazio di rappresentanza con l'ingresso e a cui si appendono i diversi padiglioni. Nelle versioni *a*, *b* e *c* inoltre la griglia strutturale non presenta alcuna variazione trattandosi di un modulo quadrato

[25] Cfr.: Nicola Giuliano Leone, *Gli ultimi acuti dell'Ottocento nell'architettura dell'esposizione*, in «Kalós», supplemento al n. 2, marzo-aprile, III, 1991, Palermo, pp. 10-15.

suddiviso in sotto moduli rettangolari; la posizione del blocco dell'ingresso con la sala delle feste costituisce al contrario uno degli elementi che più diversifica le tre soluzioni. In generale comunque i tre progetti del 1888, composti secondo quello che è un vero sistema a galleria, sono impregnati e sostanziati dalla teoria dell'architettura aussetica del padre di Ernesto, Giovan Battista Filippo Basile[26].
Distante dalle assunzioni di metodo legate all'eclettismo contemporaneo l'architetto fa ricadere la propria scelta stilistica su un linguaggio architettonico di stampo chiaramente regionale teso a caratterizzare ciascuna galleria all'interno dell'unitarietà progettuale[27].
Le scelte per l'impianto generale della soluzione poi realizzata sono esplicitamente definite dalla rigorosa geometria ortogonale enfatizzata dall'orientamento diagonale del maestoso corpo dell'ingresso principale.
Lo studio dei disegni ha permesso di individuare in pianta tre blocchi principali [fig. 8]: il primo è quello che si attesta all'incrocio fra la via Libertà e la via Dante composto dall'ingresso principale in angolo, la zona delle *Industrie Tessili* quella dei *Mobili ed Arredi* insieme agli ambienti destinati alla *Previdenza e Beneficienza* ed alla *Istruzione Tecnica*; mentre sul fronte della via Dante ne fanno parte le *Industrie Chimiche*, l'*Oreficeria* e le *Industrie Meccaniche*. Il secondo blocco è individuabile sempre sulla via Libertà e comprende l'ambiente destinato alla *Ceramica e Vetreria* cui si aggancia il padiglione delle *Belle Arti* e si chiude a nord con quello delle *Industrie agricole*. Infine il terzo ed ultimo blocco è quello che si attesta sulla via Villafranca con la grande *Galleria del Lavoro* e gli ambienti destinati all'esposizione del *Materiale della Locomozione* ed *Elettricità*. L'identificazione di questi tre gruppi si è messa a sistema con i principi compositivi associati alla maglia strutturale: nelle tre zone infatti si identificano diversi leggi aggregative sempre fondate, come accennato, sul concetto di modularità diversamente declinato. Nel primo blocco possono individuarsi moduli e sotto moduli di chiara matrice proporzionale. Il corpo dell'ingresso principale con la sua esedra è inscrivibile in un quadrato (88 m x 88 m circa) che si ripete in pianta tre volte sul fronte della via Libertà e due sulla via Dante. La diagonale di questo primo grande modulo rintraccia l'asse centrale del corpo di ingresso che determina quella direzionalità orientativa di cui si

[26] A questo proposito si veda: MAURO, *Eclettismo e normativa*, cit., p. 65- 68.

[27] Nel dettaglio Basile farà uso dell'architettura medievale per il corpo principale di ingresso e tutti i corpi e gallerie di raccordo ad esso limitrofi, per il *Palazzo della Belle Arti* utilizzerà forme rinascimentali ed infine per la *Galleria del Lavoro* si avvantaggerà dell'architettura strutturalista ottocentesca, con una forte riduzione degli apparati decorativi. Con queste scelte stilistiche l'architetto dimostra a pieno la propria coscienza di vivere in un epoca di transizione da cui deriva la necessità di un forte ancoramento alla propria realtà, nel rispetto della propria ricerca architettonica. L'intero complesso è inoltre alleggerito nell'immagine generale da un proporzionato avanzamento dei principali spazi espositivi; a questo scopo contribuiscono anche i diversi padiglioni (Cafè chantant, Mostra etnoantropologica, mostra geografica, mostra della guerra e della marina) situati sul fronte della via Libertà.

è detto in precedenza [fig. 9]. Fatta salva la composizione dell'ingresso che rappresenta un *unicum* progettuale, all'interno del suddetto modulo è possibile identificare due elementi compositivi rettangolari (elemento A, elemento B) composti anch'essi sempre secondo un principio di modularità. L'elemento A è infatti il risultato della combinazione del sotto modulo quadrato Q, ripetuto quattro volte, secondo una parziale sovrapposizione. All'interno del sotto modulo Q è possibile ricostruire la maglia strutturale riferita alla composizione proporzionale del sotto modulo x. Considerazioni similari possono essere fatte per quanto riguarda l'elemento B, risultato della combinazione del sotto modulo Q ripartito e diminuito proporzionalmente [fig. 10]. Nel Palazzo delle Belle Arti, inserito nel secondo blocco, si origina una aggregazione portante «alla quale si accorda una variante modulare […] il cui scarto dimensionale può imputarsi al diverso ritmo costruttivo richiesto dall'architettura rinascimentale scelta a rappresentare le belle arti»[28]. La galleria centrale dell'edificio che corre ortogonale alla via Libertà (insieme a quella che attraversa tutto il secondo blocco parallelamente allo stesso asse urbano) si riaggancia proporzionalmente alle dimensioni del sotto modulo x ed è affiancata da ambienti la cui sezione trasversale si rifà alla dimensione dei lati del modulo Q; lo stesso tipo di relazioni si ritrovano nelle gallerie del corpo delle industrie chimiche che chiude il complesso a nord. Infine la maglia strutturale del padiglione subisce un cambiamento nella zona dell'ingresso costruendo un ambiente a pianta quadrata coperto da una volta a padiglione [fig. 11].
Nella *Galleria del Lavoro* (terzo blocco) la maglia analizzata in precedenza cede il posto ad una configurazione diversa, frutto delle esigenze funzionali ed espositive[29]. Attraverso un sistema di scale in ferro e ballatoi sopraelevati i visitatori erano in grado di osservare dall'alto i macchinari esposti. Proprio nella dimensione di questi ballatoi si richiama il modulo già utilizzato negli altri due blocchi[30].
Il sistema compositivo utilizzato dal Basile è dunque ricco: si fonda su un modulo quadrato che si trasforma quando necessario in un apparato più complesso inserendosi così perfettamente nel ragionamento positivista strutturale ottocentesco, legandosi indissolubilmente alla specificità funzionale del progetto e permettendo di comporre con regolarità costruttiva gli spazi espositivi nei loro percorsi illustrativi.

[28] Eliana Mauro, *Palermo 1891-1892. IV Esposizione Nazionale Italiana*, in Mauro, Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti,* cit., p. 126.

[29] La galleria, la più grande (150m x 25m circa) fra quelle costruite fino a quel momento a fini espositivi, doveva infatti contenere macchine di ingenti dimensioni; Cfr: Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo,* cit., p. 93.

[30] Per un ulteriore approfondimento sullo studio delle geometrie planimetriche, degli alzati e loro restituzione grafica e per l'elaborazione del modello dell'esposizione è risultata molto utile la consultazione di Mariangela Licari, *Il Palazzo delle Belle Arti dell'Esposizione Nazionale di Palermo: ricostruzione virtuale e metodi di visualizzazione*, Tesi di laurea, relatore arch. Fabrizio Agnello, correlatore arch. Mirco Cannella, cons. Federico Giammusso Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Architettura, a. a. 2010-2011.

Fig. 1. “Piano regolatore ossia pianta topografica della parte di giardino Radaly con progetto di vie ed isole per concedersi a casegiato”, carta burro (84,5x73cm circa), 1:1000. Notaio Filippo Lionti Scagliosi, atto del 16.8.1881, allegato D, numero di repertorio 977 Archivio Notarile Palermo. Ricevuta autorizzazione alla pubblicazione n. 3556 del 19.05.2015.

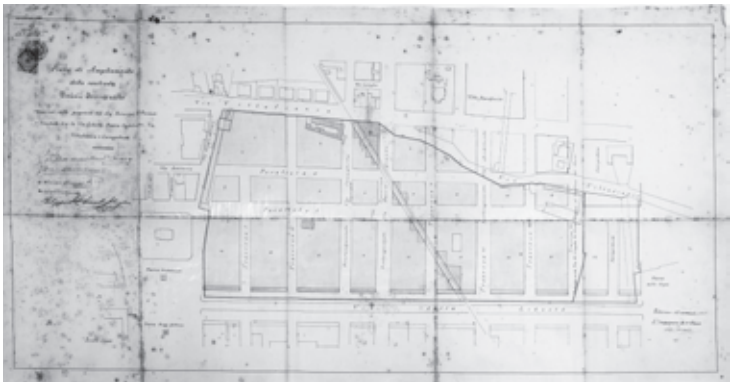


Fig. 2. “Piano di ampliamento della contrada Radali – Boscogrande Compreso nella proprietà del Sig. Principe di Radali e limitato tra la Via Libertà, Piazza Castelnuovo, Via Villafranca e Lampedusa”, carta burro, (100x54 cm); 1:1000. Notaio Filippo Lionti Scagliosi, atto del 18.1.1889, allegato B, numero di repertorio 9775, Archivio Notarile Palermo. Ricevuta autorizzazione alla pubblicazione n. 2420 del 19.05.2015.

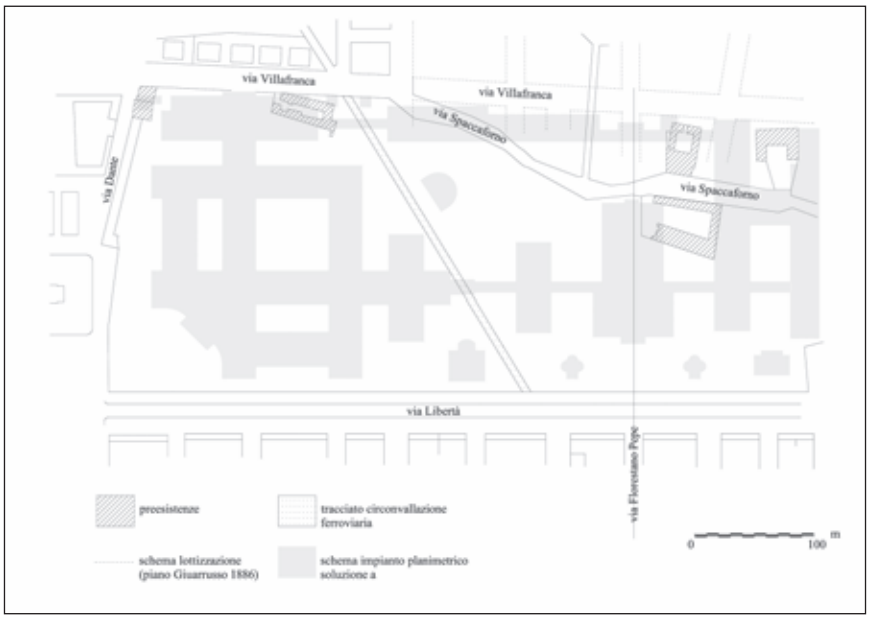


Fig. 3. Schema soluzione a (elaborazione L. Vella).

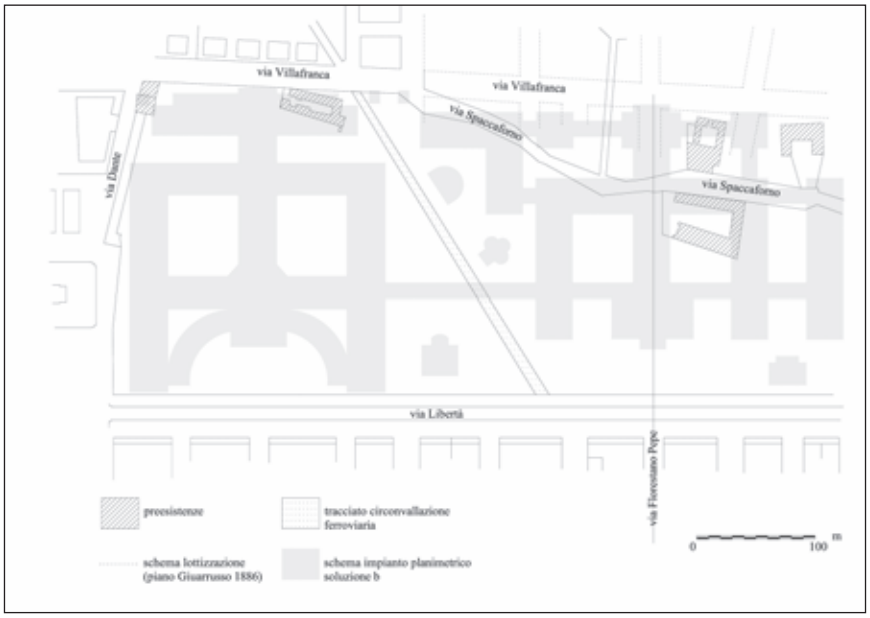


Fig. 4. Schema soluzione b (elaborazione L. Vella).

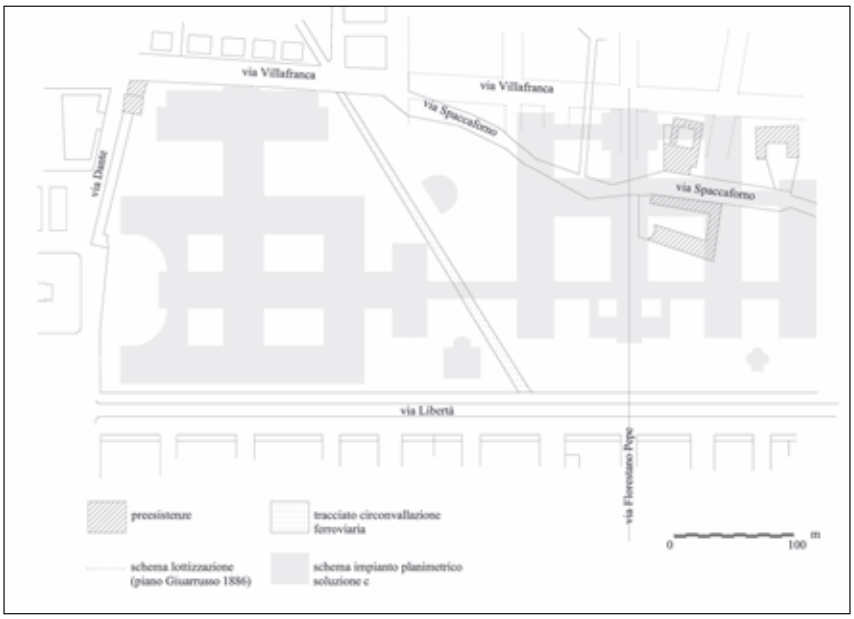


Fig. 5. Schema soluzione c (elaborazione L. Vella).

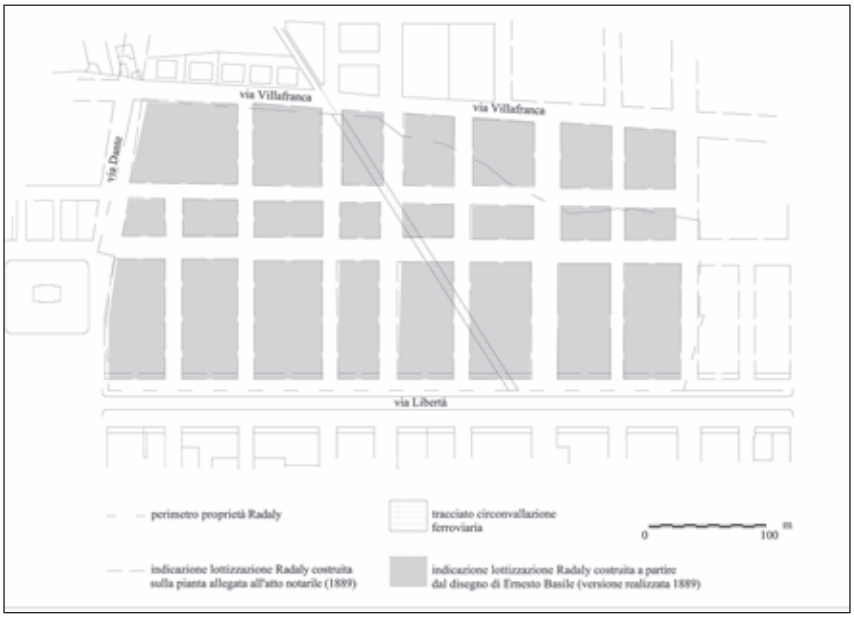


Fig. 6. Schema ottenuto dalla sovrapposizione delle lottizzazioni desunte dalla pianta allegata all'atto notarile del 1889 e dal disegno del Basile (1889) (elaborazione L. Vella).

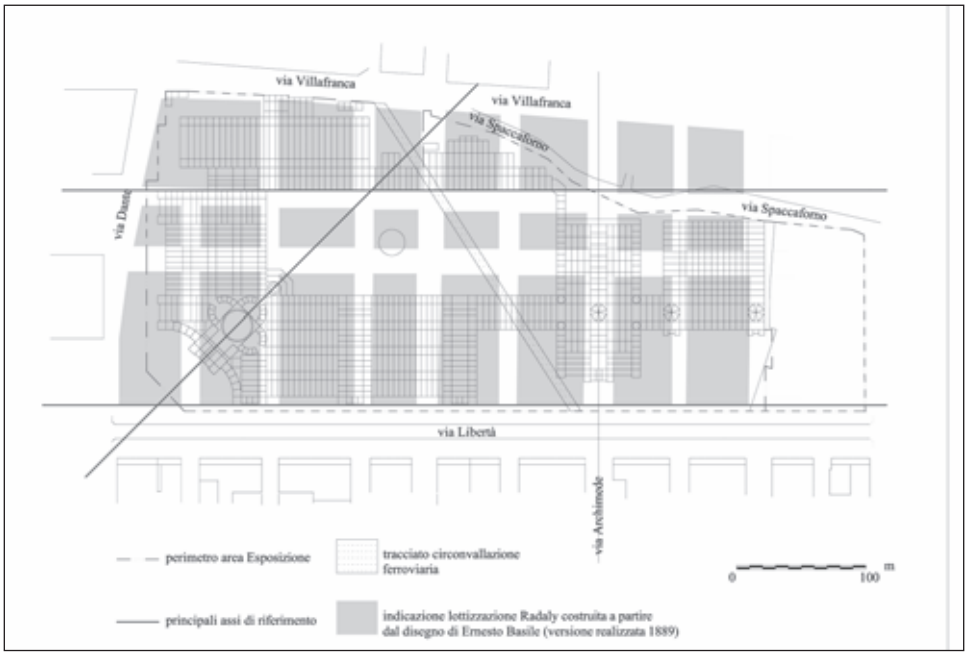


Fig. 7. Sovrapposizione della pianta (1889) realizzata alla lottizzazione dell'area (elaborazione L. Vella).

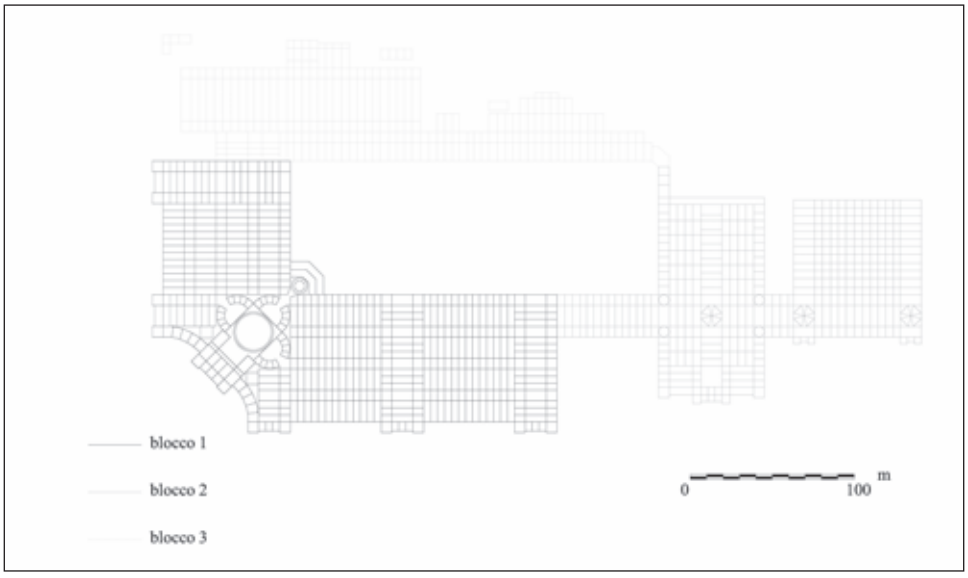


Fig. 8. Pianta dei padiglioni dell'Esposizione con individuazione dei tre "blocchi" principali (elaborazione L. Vella).

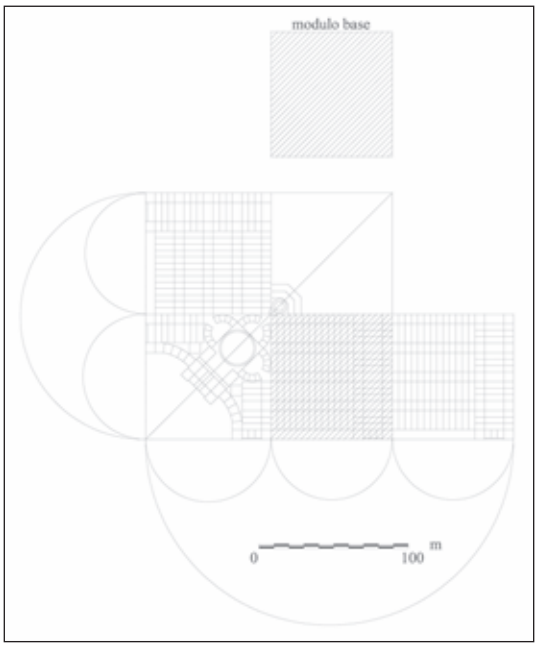


Fig. 9. Modulo di base individuato nel primo blocco. La diagonale di questo primo grande modulo rintraccia l'asse centrale del corpo di ingresso.

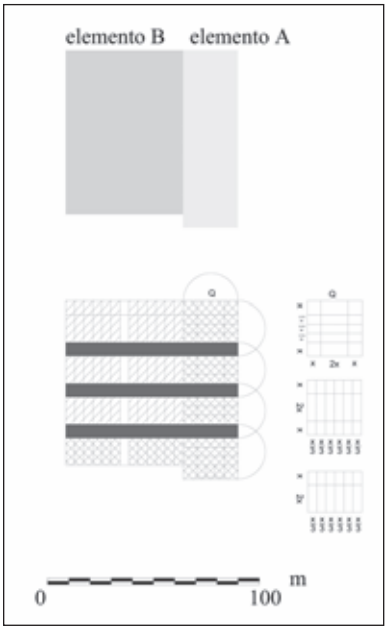


Fig. 10. Gli elementi A e B (primo blocco) che compongono il modulo quadrato di base con schema compositivo modulare associato.

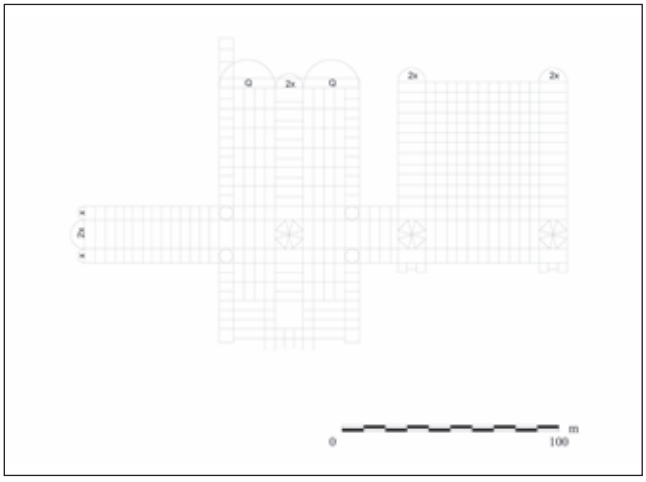


Fig. 11. Secondo blocco con l'indicazione delle componenti modulari rintracciate.

GRANDI ALBERGHI ED ESPOSIZIONI: GLI EVENTI DI PALERMO (1891-1903)*

Maria Teresa Marsala
Università degli Studi di Palermo

TAVOLA 6

Abstract:
Il contributo al tema di seguito argomentato individua, nella più generale analitica formulazione sulla città relazionata alle Grandi Esposizioni otto-novecentesche, la ricaduta fondativa della nuova o rinnovata dotazione alberghiera commisurata all'evento, parallelamente ai luoghi ricreativi del ristoro e dello svago, facendo riferimento alla capitale isolana già meta di soggiorni climatici, culturali, esplorativi, istituzionali.
Le manifestazioni espositive che caratterizzano l'Italia unitaria (tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento) consacrano e legittimano la laicità urbana parallelamente all'esaltazione del progresso. Il fenomeno che si sviluppa inizialmente in Europa, manifesta la politica del cambiamento che viene recepita dal nuovo Regno peninsulare con spirito emulativo quanto come ricerca e rilancio delle identità nazionali e regionali (culturali, produttive, sociali, architettoniche e artistiche). Sotto questo aspetto va ricercato lo stile "siculo-normanno" proposto da Ernesto Basile progettista dell'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-92).
Particolare interesse va rivolto all'indotto generato in quanto connessione ed interscambiabilità di settori in forte crescita quali mobilità e produttività, sebbene ancora condizionati dai problemi dell'unificazione. Possiamo dissertare sul fenomeno espositivo italiano ottocentesco dividendolo in due momenti riconducibili ad altrettanti periodi: preunitario e postunitario.

Grand Hotels and Exhibitions: events in Palermo (1891-1903)
The exhibitions characterizing newly united Italy (between the late nineteenth and the beginning of the twentieth century) consecrate and legitimize urban secularism in parallel with the exaltation of progress. The phenomenon which arose initially in Europe, shows the change in policy adopted by the new peninsular Kingdom

*Per la valida collaborazione e la disinteressata concessione delle cartoline antiche, si ringrazia l'amico collezionista Giulio Perricone.

with a spirit of emulation as well as search for and revival of the national and regional identities (cultural, productive, social, architectural and artistic). In this context, the "Sicilian-Norman" style proposed by Ernesto Basile, design architect of the National Exposition of Palermo (1891-92), can be seen. Although nothing remains of the huge complex exhibited in Sicily, it is worth highlighting the exceptional nature of the downstream activities that were set up, among other, by the reception and catering system that, renewed over the years in part remain in place. Reorganized and supported by the modern concept of hospitality, they were in fact related to the ritual and social activities of a town acquiring the new and modern image of a European attraction. The genesis of circuit of services suitable for the hospitality spans at least three distinct phases, covering the stages of urban growth linked to corresponding changing trends that characterized, through the proposed choices, investment and the experience itself.

Despite the problems linked to unification, the effects on the growing sectors of transport, infrastructure and productivity are of particular interest. The phenomenon of nineteenth century Italian expositions can be accurately viewed and debated by separating them into two distinct periods, pre-Unification and post-Unification.

Le manifestazioni espositive che caratterizzano l'Italia unitaria (tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento) consacrano e legittimano la laicità urbana parallelamente all'esaltazione del progresso.

Il fenomeno che si sviluppa inizialmente in Europa, manifesta la politica del cambiamento che viene recepita dal nuovo Regno peninsulare con spirito emulativo quanto come ricerca e rilancio delle identità nazionali e regionali (culturali, produttive, sociali, architettoniche e artistiche). Sotto questo aspetto va ricercato lo stile "siculo-normanno" proposto da Ernesto Basile progettista dell'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-92). Malgrado nulla rimanga dell'enorme complesso che sunteggiava la Sicilia in vetrina, va sottolineata l'eccezionalità dell'indotto messo a punto, tra l'altro, con il sistema ricettivo e la ristorazione che rinnovatosi nel tempo, in parte permangono. Riorganizzati e supportati dal moderno valore dell'accoglienza, venivano infatti connessi alle attività rituali e mondane di una città proiettata nella nuova e moderna immagine di attrattiva europea. La genesi del "circuito idoneo al ricetto" attraversa almeno tre distinte fasi che percorrono gli stadi della crescita urbana riconducibili ai corrispondenti cambiamenti di tendenza che hanno indirizzato, con le scelte proposte, l'investimento e il vissuto realizzato.

Il contributo al tema di seguito argomentato individua, nella più generale analitica formulazione sulla città relazionata alle Grandi Esposizioni otto-novecentesche, la ricaduta fondativa della nuova o rinnovata dotazione alberghiera commisurata all'evento, parallelamente ai luoghi ricreativi del ristoro e dello svago, facendo rife-

rimento alla capitale isolana già meta di soggiorni climatici, culturali, esplorativi, istituzionali. L'operazione urbanistica s'inquadra nell'ampio scenario postunitario con la nascita della città borghese che aveva attraversato l'esperienza europea; contemporaneamente ai piani di ampliamento, alle lottizzazioni private, al superamento delle antiche mura difensive, si assisteva infatti alla sistemazione e potenziamento delle aree pubbliche a verde e delle strutture sociali per la collettività e all'avvento dei trasporti urbani e territoriali e non ultimo al libero sviluppo della rendita fondiaria[1]. La nuova società permeata alla persuasiva politica del benessere e la trainante classe imprenditoriale, si proponeva al "confronto universale", sulle istanze promozionali della nascente civiltà industriale. L'aspetto ludico e ricreativo già sperimentato e continuamente riproposto nelle coeve città di svago (villes d'eaux), assume lo specifico carattere del tempo libero orientato al richiamo elitario della ricca borghesia, delle alte cariche governative, della emulata aristocrazia, delle dinastie regnanti e in generale di un crescente "popolo vacanziero"[2].

Sul piano internazionale comunque, la presenza italiana soprattutto nelle sezioni artistiche, aveva sancito la proiezione europea del nuovo Regno sabaudo in termini di peculiarità realizzativa come rassegna di prodotti industriali (dal materiale edilizio, all'artigianato dei vetri, merletti, ceramiche, porcellane, mobili, tessile) e di visibilità, per conquistare un mercato più vasto[3].

Particolare interesse va rivolto all'indotto generato in quanto connessione ed interscambiabilità di settori in forte crescita quali mobilità e produttività, sebbene ancora condizionati dai problemi dell'unificazione. Possiamo dissertare sul fenomeno espositivo italiano ottocentesco dividendolo in due momenti riconducibili ad altrettanti periodi: preunitario e postunitario. Il riferimento a quest'ultimo, favorisce di fatto l'approfondimento sistemico sui grandi alberghi associati alle Esposizioni non soltanto come luoghi dell'ospitalità e soggiorno dei visitatori, quanto come edifici immagine della città in mostra e come tappa irrinunciabile del percorso promozionale. Il rapporto con il sito espositivo e il ruolo attrattivo come polo urbano di con-

[1] Sul piano complessivo della prassi urbanistica europea ottocentesca e la politica urbana italiana postunitaria si rimanda per la conformità della sintesi a: Maria Teresa MARSALA, *Piani di ampliamento e lottizzazioni private dell'Ottocento per una lettura urbana dell'architettura*, in *Dispar et Unum 1904-2004 I cento anni del Villino Basile*, Eliana Mauro e Ettore Sessa (a cura di), Atti del convegno (Palermo, 16/18 maggio 2004), Grafil, Palermo 2006, pp. 287-299.

[2] Nell'origine delle città di svago (balneari e termali), come investimento sul tempo libero, s'individuano i caratteri delle architetture ricreative quali edifici immagine della nuova monumentalità; i grandi alberghi in particolare interpretavano la moda dell'evasione: EAD., *Le città balneari dell'Ottocento*, L'Epos, Palermo 2002.

[3] Il padiglione italiano all'Esposizione Universale di Parigi del 1878 fu progettato da G. B. Filippo Basile; inviato dall'Amministrazione Comunale redisse una circostanziata relazione sulla nuova tendenza della architettura con riferimento alla Francia, all'Inghilterra, all'Impero austro-ungarico: G. B. Filippo BASILE, *Osservazione sugli svolgimenti dell'Architettura odierna alla Esposizione Universale del 1878 in Parigi*, Stab. Tip. Lao, Palermo 1879.

solidamento storico o di nuova espansione, costituiscono alcuni degli essenziali elementi chiave per l'esternazione delle reiterate aspirazioni. Dalla grande scala urbanistica a quella edilizia, si evidenziavano le scelte per risolvere il divario fra la tradizionale città-monumento e la moderna città-servizio proiettata verso i recenti bisogni della nuova società. Funzionale alla gravitazione esercitata dai rinsaldanti principi di laicità introdotti dai Piani Regolatori postunitari studiati con la propensione al cambiamento praticato o meglio intenzionalmente perseguito, s'intendevano bilanciare le carenze igienico-sanitarie della città antica e la "crescita controllata" di quella contemporanea, per favorire i lucrosi investimenti immobiliari privati[4].
Il nesso lottizzazioni-esposizioni ma anche esposizioni-stazioni ed esposizioni-aree a verde, è infatti riscontrabile nelle maggiori città italiane: Firenze (1861), Milano (1881), Torino (1884), Bologna (1888). Nella prima, scelta come capitale italiana provvisoria da granducale, l'ubicazione valorizzava l'area della stazione di Porta al Prato da inglobare nella lottizzazione esterna alle mura e adiacente al Parco della Cascine. Alcuni anni dopo, quando le esperienze europee si andavano moltiplicando spesso sovrapponendosi, a Milano permaneva l'opzione per la zona gravitante su Porta Venezia adiacente alla lottizzazione in itinere del Lazzaretto nei pressi della vicina stazione di Porta Nuova; i padiglioni della sede espositiva in particolare si sviluppavano negli attigui Giardini Pubblici di via Palestro. Analogamente a Torino, nello scenografico Parco del Valentino sulla riva sinistra del Po, sorgeva una vera e propria "città dell'esposizione" divenuta in seguito permanente per la diffusione culturale dell'immagine. Per animare il flusso dei visitatori attirati dalla spettacolarità dell'evento (in generale calendarizzato da sei mesi ad un anno) e dalla straordinaria vitalità generata, quella di Torino è indubbiamente passata alla storia per l'effetto dell'illuminazione elettrica, amplificata dall'apertura serale della "Galleria dell'Elettricità"[5].
Le città, allettate dall'inserirsi nel circuito divulgativo alimentato dai periodici e dalle guide illustrate e in particolare l'istituzione dei comitati promotori, apprezzavano i risultati della nascente politica turistica per l'organizzazione del "mercato viaggiante" attraverso programmi concordati con le società ferroviarie e marittime e con le prime compagnie alberghiere. La centralità tematica sulla piacevole e confortevole

[4] Per l'analisi sui temi della città moderna e contemporanea: Benedetto Cravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa 1750-1960*, Laterza, Roma–Bari 1991, pp. 167-265; Lorenzo Spagnoli, *Storia dell'Urbanistica moderna,* 2 voll., v. II*, Dall'età della borghesia alla globalizzazione (1815-2010)*, Zanichelli, Bologna 2012, pp. 43-115.

[5] Sulle Esposizioni italiane postunitarie si veda: Rossana Bossaglia, *Le esposizioni italiane fra Ottocento e Novecento: gli aspetti dello stile*, in Massimo Ganci e Maria Giuffrè (a cura di), *Dall'Artigianato all'Industria, L'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892*, Istituto Siciliano per la Storia Patria, Palermo 1994, pp.73-85; Maria Antonietta Picone Petrusa, *Le grandi esposizioni italiane e i cinquant'anni dell'Unità* in S*tile nazionale e identità regionali*, *Architettare l'Unità*, Paparo Edizioni, Napoli 2011, pp. 167-182.

ospitalità dei grandi alberghi annoverati nella coerenza del moderno sistema ricettivo, definisce quindi la cornice dello scenario urbano allestito per diffondere il messaggio mediatico delle Esposizioni. Quest'ultime favorirono il recupero e il rilancio della città storica quanto il dispositivo trainante della crescita extramoenia che di fatto segnò la transizione tra l'età moderna e l'età contemporanea in un crescente dinamismo proliferato dal rapporto fra istituzioni e soggetti privati.
L'autocelebrazione della Parigi di Haussman inoltre, in un clima di riordino efficacemente propagandato dalle guide illustrate e dagli affiches artistiques, quale originale genere artistico di pubblicità, rappresentò un modello di riferimento per la sequela degli eventi espositivi (1855-1877-1889) che avevano schematizzato il consolidamento di alcuni criteri. L'ubicazione finalizzata al carattere permanente dei complessi, l'aspetto di promozione fondiaria, la verticalizzazione simbolica di segni duraturi (torre Eiffel) per stabilire nuovi punti di vista panoramici, il trionfalismo valoriale degli ingressi espositivi, costituiscono alcune fra le più propagate emulazioni. Si può leggere infatti il superamento della precedente (1851) proposta londinese del Crystal Palace; la gigantesca serra di Hyde Park in ferro e cristallo progettata da Paxton "architetto giardiniere", malgrado il valore della scelta estetica e il visivo impatto scenografico, non poteva di fatto garantire la funzionalità della permanenza[6].
La grandeur parigina si affermava di fatto come prestigioso centro europeo della cultura e della moda, generando una gaudente società internazionale che si avvicendava nei soggiorni francesi conformi all'ostentato stile esistenziale dell'offerta consumistica. Una libera circolazione sostenuta dalla modernizzata rete stradale dove prospettavano i grandi magazzini, i primi grandi alberghi con centinaia di camere, i caffè e i restaurant che animavano gli estesi boulevards. Fra i più importanti che arrivano ai nostri giorni, vanno menzionati: il **Grand Hotel du Louvre** del 1885 nella zona delle Tuileries (rue de Rivoli) con 200 stanze; l'**Hotel Intercontinental** di 450 stanze (nei cui saloni avvenivano le sfilate di moda), progettato da Charles Garnier in posizione ideale fra il Jardin des Tuileries e Place Vendome; il **Plaza Athéneé** con 204 stanze nel cuore della haute couture; l'**Hotel de Crillon** in Place de la Concorde con 160 camere e suite reale; l'**Hotel Lutetia** a sud della Senna con 250 stanze, meta degli imprenditori provinciali; il **Grand Hotel Inter-**

[6] Con riferimento alle Esposizioni europee dell'Ottocento che rappresentarono uno dei «maggiori stimoli per la cultura d'immagine» ma anche «teatro delle maggiori sperimentazioni tecnologiche»: Roberto Gabetti, *Le serre e le esposizioni* in *Eclettismo* (alla voce) Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, VI voll., v. II, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968, pp. 224-225. Cfr.: Linda Aimone, Carlo Maria Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900: il progresso in scena*, U. Allemandi, Torino 1990; Elisa Bono, *Formalismi e artifici di natura, nei giardini dell'Esposizione del periodo eclettico*, in *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, a cura di Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), Atti del convegno (Agrigento 23-26 novembre 2005), Grafil, Palermo 2010, pp. 237-244; sul "gigantismo architettonico" delle esposizioni: Renato De Fusco, *Storia dell'Architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 20-22.

national con 514 stanze costruito nel 1862 per Napoleone III. Il lusso dei palais si diffonderà in Europa stimolando l'industria alberghiera e la specializzazione gestionale che riscopre, durante le Esposizioni, la verifica della moderna accoglienza. La visibilità del Grande Albergo protagonista privilegiato della nuova dimensione mondana, si collocava definitivamente come simbolo emblematico in grado di parificare funzione e fastosità.

Il salto di qualità registrato a Parigi e nelle grandi città europee ma anche nelle rinomate città termali e balneari, raggiunge gli insediamenti italiani animati dall'impegno in attività produttive peculiari al mutato quadro politico postunitario, con la responsabilità di incentivare l'assimilazione del divenire nazionale[7].

«Nella proposta dei piani postunitari c'era infatti la convinzione di esprimere un interesse superiore; un ruolo ambizioso che potesse prevedere il dato dimensionale e razionale, nel panorama rappresentativo dei rapporti europei. La formulazione urbanistica dei piani per Palermo rifletteva l'orgoglio dell'antico rango di capitale aperta, nei secoli, a processi di rinnovamento ed elaborazioni concrete di straordinaria vitalità; un sentimento di protagonismo, che attraverso la costruzione dei due teatri Massimo e Politeama (1867-1875), culminò con l'Esposizione Nazionale (1891), sfociando nella stagione creativa del Liberty»[8].

La città, già capitale dei "Reali domini al di là del Faro" nel Regno delle Due Sicilie, conservava l'impianto formale del sistema originario con il suo sviluppo nell'ampia vallata e sulla collina perimetrata dai fiumi (Kemonia e Papireto), protetta dalla cerchia interrotta dei monti con l'affaccio sul golfo che garantiva la continuità insediativa dall'entroterra al mare sulla direttrice del Cassaro (poi via Toledo, attuale Corso Vittorio Emanuele). In seguito ortogonale a quest'ultimo l'impianto a croce, con il taglio della via Maqueda, nel fissare la nuova centralità urbana della rifondazione barocca, rafforzava l'alleanza dei poteri civile e religioso allontanando tuttavia il mare dalle prospettive di sviluppo; il nobile passeggio sul lungomare della città murata verrà, nei secoli successivi, deviato nell'entroterra.

L'impianto delle ville nell'agro palermitano, aveva finito inoltre con l'anticipare a nord la proiezione esterna secondo la spinta di una classe nobiliare dominante[9].

[7] Cfr.: Spagnoli, *L'Italia, cit.,* pp. 105-116; in generale sui temi italiani postunitari: Maria Luisa Neri, *Stile nazionale ed identità regionali*, *Architettura dell'Italia postunitaria*, in Paola Barbera, Maria Giuffrè (a cura di), *Un archivio di Architettura tra Ottocento e Novecento. I disegni di Antonio Zanca (1861-1958)*, Paparo Edizioni, Cannitello 2005, pp. 54-61; Cettina Lenza, S*tile nazionale e identità regionali*, in *Architettare l'Unità*, *cit.*, pp. 83-97.

[8] Maria Teresa Marsala, «*La perfezione topografica» del Piano Regolatore di Risanamento e di ampliamento della città di Palermo redatto dall'Ingegnere Felice Giarrusso (1885-1894)*, in «Storia dell'urbanistica 1997, I Piani Regolatori», Edizioni Kappa, Roma, pp. 71-111, p. 71; Ead., *Visitare Palermo*, in *Viaggio a Palermo*, Alberto Siracusano (a cura di), Il Pensiero Scientifico Editore, Roma 1997, pp. 31-67.

[9] Per l'ampia bibliografia prodotta sul fenomeno degli impianti villerecci settecenteschi nel territorio di Palermo si cita: Salvatore Requirez, *Le ville di Palermo*, Flaccovio, Palermo 1996.

Precorrendo il reale processo di laicizzazione urbana, un segnale concreto fu infatti svolto dal tracciato della Strada della Libertà (1848) oltre il piano S. Oliva, sul prolungamento settentrionale della via Maqueda. Progettata come moderna e ampia strada alberata rettilinea, a tre corsie, sul modello francese dei boulevards, nel clima rivoluzionario antiborbonico del '48, la linea verde assumerà il ruolo di idea-guida fondamentale per lo sviluppo urbano sempre più orientato, in questa parte della città, al decoro e all'abbellimento su scelte di aggiornate aperture.
La strada, strettamente connessa (a nord) al Giardino Inglese (1851) di G.B.F. Basile, che con la Villa Giulia (1779) di Nicolò Palma (a sud), costituiva la dotazione di verde pubblico, può essere considerata un funzionale messaggio di progettazione urbanistica ed allo stesso tempo una sottesa ideologia socialmente celebrativa, recepita nella fase della ricostruzione di una nuova estetica urbana[10].
La centralità del nucleo storico, compromessa dal punto di vista formale, non era messa sostanzialmente in discussione per la presenza delle attività direzionali che facevano ancora capo alle antiche sedi del potere, soprattutto amministrativo e giuridico (Sanità marittima, Zecca, Tribunale, Dogana, Finanza) concentrate nell'antica Piazza Marina, ma anche per la centralità del Municipio e degli assi principali dove si affacciavano le dimore nobiliari ed erano ubicati gli eleganti negozi, i caffè, i ristoranti, i circoli e le famose pasticcerie e sorbetterie[11].
Durante il decennio precedente all'Esposizione Universale (1891-92) malgrado i problemi evidenziati da endemici accadimenti, come l'ultima epidemia di colera (1884), maturava l'esigenza e la predisposizione al rinnovamento e alla bonifica del tessuto urbano "ammalorato" e, allo stesso modo, l'anelito esistenziale rispondente alla "civiltà dei tempi". La radice di tale ambizione affonda il suo etimo nel nuovo spirito alimentato dalle frequentazioni estere del breve periodo ferdinandeo e dalla recente tradizionale affluenza di viaggiatori nel Settecento. Si ha notizia quindi dell'ubicazione "ad uso albergo" degli aristocratici palazzi, ma anche del passaggio dalle locande agli alberghi che individuano la prima fase del fenomeno. Il caso più noto fa riferimento all'originaria **Locanda di Madame di Montagne** nel palazzo Cammarata sito sull'ultimo tratto del Cassaro ad angolo con il vicolo Tintori (dirimpetto la prigione della Vicaria). L'edificio che nei vari passaggi gestionali (fino al 1860) diverrà **Hotel de Londre**, **Hotel Marletta**, **Albergo della Fortuna** e poi riconvertito in abitazione privata con il nuovo proprietario Stefano Testa, è ricordato per la clientela cosmopolita, per il disagio avvertito dalle adiacenze della Vicaria poi sostituite (1840) dall'imponente Palazzo delle Finanze e in

[10] Antonietta Jolanda Lima, *Palermo*: *Via Libertà 1848-1851*, in «Storia dell'Urbanistica 2/3», Edizioni Kappa, Roma 1982; Adriana Chirco, Mario Diliberto, *Via Libertà ieri e oggi*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 1998.

[11] Si rimanda alla più che ampia produzione documentaria in: Anna Maria Ruta, Ettore Sessa, *I caffè storici di Palermo*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2003; Paola Guarino, Sebastiano Catalano, *Negozi storici a Palermo*, Edizioni Grafiche Palermitane, Palermo 2014.

seguito per l'apertura del Restaurant Pergola[12]. Sulla contigua Piazza Marina, si palesava ai forestieri un noto circuito ricettivo stimolato dalla vicinanza delle attività portuali e dall'ingresso via mare alla città, dalle citate sedi giuridico-amministrative, ma soprattutto dal rapido collegamento delle carrozze e in seguito delle tranvie a cavallo e poi elettriche con la rete viaria commerciale[13]. Non ultimo lo sbocco sul "nobile passeggio" rappresentato dalla strada Colonna (poi Foro Borbonico ed attuale Foro Italico) sulla linea di costa fra la Porta Felice e il giardino pubblico molto frequentato di Villa Giulia, consentiva la contemplazione del mare nel lento procedere dell'apparire.

Con questa connotazione, nel periodo preunitario, vanno segnalati: l'**Albion Hotel** (palazzo Notarbartolo di Villarosa), il **Page's Hotel** (palazzo Burgio di Villafiorita) e l'**Hotel de France** (antico Crown and Anchor Hotel nel Palazzo dei Marchesi di Sant'Onofrio e poi Prince of Wales and Great Britain). Quest'ultimo in particolare per le sue dimensioni, il sito (fra il Palazzo della Zecca e il Palazzo Abatellis annesso allo Steri) e la cosmopolita frequentazione, era considerato di livello europeo, con la sua storia che coincide con gli spostamenti perseguiti nel tempo. La propria origine (1821) risale alla palazzina in Piazza Ponticello ed era già molto frequentato dai migliori artisti del vicino Teatro Carolino; trasferito (1830) sul Cassaro in un palazzo nobiliare ebbe la sua definitiva collocazione con la famiglia Giachery, cambiando nome in Hotel de France. Nel 1857 fu portata a termine una quarta elevazione con l'intento di aumentare il numero delle stanze e anche "per apportarvi tutti quei comodi che le moderne esigenze richiedono".

L'investimento per l'acquisto e la demolizione del Reclusorio e la piazzetta della Candelora attigui, fruttarono all'albergo l'impianto di un'area a verde, quasi impossibile da realizzare nel compatto tessuto circostante; la dotazione distributiva secondo confortevoli e moderni principi, prevedevano la ristorazione quanto la distensione, all'interno della stessa struttura[14].

[12] Il primo studio sugli alberghi storici della città compendiato da un interessante resoconto sulle impressioni e i giudizi scritti dai viaggiatori in Sicilia che vi soggiornarono, fu redatto da: Luigi Giachery, *Piazza Marina e Alberghi di Palermo nel secolo scorso*, Industrie Riunite Editoriali Siciliane, Palermo 1923, pp. 23-39; cfr: Salvo Di Matteo, *Viaggiatori stranieri in Sicilia dagli Arabi alla seconda metà del XX secolo*, Editore ISSPE, Palermo 2000. I contributi successivi citano come fonte più antica la prima edizione dell'*Annuario Generale del Commercio e dell'Industria* del 1854: Giuseppe Di Benedetto, *Inventario ragionato degli alberghi storici di Palermo*, in «Kalòs» – anno VIII/IX n.6/1 novembre/febbraio 1996/1997, pp. 8-11; Giulia Sommariva, *Antichi alberghi di Palermo*, Mario Grispo Editore, Palermo 2002, ivi, pp. 4-15.

[13] Sulla rete dei servizi di trasporto pubblico urbano dell'Ottocento e successiva evoluzione postunitaria si rimanda a: Salvatore Amoroso, *Il trasporto pubblico a Palermo*, Edizioni Gidue, Palermo 1985, pp. 11-86.

[14] *«Ha ora 115 stanze con 160 letti, una Hall allo ingresso che guarda il giardino Garibaldi, una gran sala da pranzo, due sale per colezione, una per fumare, una di lettura, un grandioso giardino d'inverno, un giardino d'estate in cui comodamente sedute possono prendere il pasto duecento per-*

Malgrado fossero inseriti in fasce di comodità più modeste, anche l'**Albion Hotel** può essere annoverato tra gli alberghi molto visitati di Piazza Marina. Concesso in affitto ad "uso albergo" nel 1838 dal Marchese Ignazio Greco a I.C. De Martino che lo gestiva con criteri all'avanguardia essendosi formato in Inghilterra, dopo varie vicissitudini la dimora, ritornata (1859) ad uso privato e suddivisa con la denominazione di **Albergo Italia**, visse ancora la passata gloria ma per breve tempo[15].
Allo stesso modo va menzionato il **Page's Hotel** di proprietà dell'inglese Antonio Page che già nei primi decenni dell'Ottocento aveva tutte le comodità; la casa ad angolo con la Via Pappagallo in passato era stata una locanda e grazie alla capitalizzazione effettuata dal proprietario era diventata "un castello" così denominato dai frequentatori stranieri, amplificandone il confort decisamente non migliorato con il passaggio (1817) all'esercente Guglielmo Tigone che nel cambiare la denominazione in **Hotel d'Angleterre** pensava di cambiarne l'immagine e la fama. Messo a ferro e fuoco durante la rivoluzione del 1820, l'albergo fu venduto ritornando ad essere l'antico Page's Hotel che non ebbe comunque molta fortuna rispetto alle ricettività di Piazza Marina dove, dopo l'Unità d'Italia, fu impiantato (1861-64) il Giardino Garibaldi su progetto di G.B. Filippo Basile.
Nel palazzo dei duchi Lucchesi Palli della Grazia, sorgeva la **Locanda del Garraffello** nell'omonima piazza dove nel Medioevo erano attive le numerose logge dei mercanti a confluenza fra la Piazza Marina e il Cassaro; divenuto **Albergo Villa di Palermo** nel 1850 con 22 camere, anche questo faceva parte del filone con cui molti palazzi nobiliari dell'Ottocento continuavano, anche in "quartini", d'affitto ad essere riconvertiti in attività lucrose per sopperire ai costi di manutenzione[16].
Considerato proibitivo l'ingresso via terra, soltanto a partire dal 1830 con la carrozzabile via regia Messina-Catania-Palermo, muterà l'avventuroso modo di viaggiare in Sicilia. La città aveva ancora nel mare la via di acceso privilegiata, il punto di vista aperto sull'infinito offriva di fatto un particolare fascino e sicuramente per la splendida posizione panoramica va segnalato l'**Albergo della Trinacria** sulla

sone. Inoltre vi sono 32 bagni uniti agli appartamenti, il riscaldamento a termosifone in tutte le stanze e saloni, due ascensori, e per la pulitura dei tappeti l'apparecchio Wacum»: GIACHERY, *Piazza Marina e Alberghi*, *cit.,* p. 43.

[15] «*La casa in Piazza Marina alla cantonata dell'attuale via Quattro Aprile, fino al 1760 varie volte fu onorata della presenza del vicerè desideroso di assistere dai balconi agli spettacoli che si davano sulla piazza*»: ibid., p. 35. Il riferimento riguarda gli spettacoli, non soltanto ludici ma anche pene capitali; per un ulteriore approfondimento sull'albergo non più esistente, Giulia SOMMARIVA, *Alberghi storici*, cit., pp. 72-74.

[16] Il fenomeno dell'affitto già esistente per l'aristocrazia locale in caso di inagibilità della propria dimora, raggiunse il più alto profitto durante la lunga apertura dell'Esposizione; consentiva infatti estesi soggiorni, la libertà di mantenere la propria servitù e l'ambientazione privata più di tutto. Fra *les maisons meublès* coinvolte vanno ricordate: il Palazzo Larderia (in Corso Vittorio Emanuele), Naselli d'Aragona al Borgo (Via del Molo), Guccia (Quattro Canti di Campagna), Palazzo Benzo (alla Marina).

cortina delle mura orientali prospicienti l'antica strada Colonna e l'orizzonte marino. S'inaugurava infatti la componente vedutistica dell'accoglienza sempre più richiesta sotto tale aspetto nei decenni successivi[17]. Fu il primo edificio nato come albergo e i lavori furono portati a compimento in breve tempo con l'inaugurazione ufficiale nel 1844; la direzione e la gestione venne affidata dal principe di Trabia, compreso l'onere degli arredi, al genovese Salvatore Ragusa, con il quale costituì una società della durata di tre anni. L'edificio, al quale si accedeva dalla via Butera, aveva il prospetto principale rivolto verso il mare e si sviluppava su cinque elevazioni, limitate a tre per la parte retrostante. Era dotato di 56 camere, di cui soltanto 20 con affaccio sull'allora Foro Borbonico e solo queste fornite di camino; in compenso erano tutte lussuosamente arredate e dotate di bagno[18].

In questa prima fase l'offerta alberghiera di Palermo (trascurando le tante locande esistenti), può definirsi in crescita sia nel rapporto con alcuni fondamentali prerogative che venivano a ritenersi essenziali, quanto per taluni orientamenti di lettura urbana in cui si riconosce l'investimento sull'ospitalità di buono ma anche di ottimo livello. Le valutazioni riguardavano: la scelta ancora prevalente del sito nella città storica, l'utilizzazione dei palazzi nobiliari, le sopraelevazioni per l'aumento della disponibilità ricettiva, la continua ricerca della massima comodità e l'esigenza, ove possibile, d'impiantare delle rilassanti aree a verde attrezzato (terrazze, giardini pensili, giardini d'inverno); tali confort segnavano il graduale passaggio della clientela dalla sosta temporanea o di transito, al soggiorno prolungato[19].

Con il tema della già acquisita e gradita visuale panoramica e in seguito con l'opportunità di sfruttare gli allineamenti e le nuove lottizzazioni incluse nel Piano Giarrusso (1885), nei decenni che precedettero l'Esposizione Nazionale, si apre la seconda fase dominata dalle figure professionalmente preparate dei gestori formatesi all'estero nelle Scuole Alberghiere, ma anche dall'aristocrazia imprenditoriale incline alla moderna capitalizzazione dei beni patrimoniali.

[17] Sullo sviluppo del vedutismo nella storia della città, si segnala il ciclo (4 sessioni) dei Convegni svoltesi a Roma (2004-2005) da un progetto di Enrico Guidoni. In particolare sul caso-studio della capitale isolana si veda: Maurizio Vesco, *Vedute del fronte a mare di Palermo nel Settecento*, in «Storia dell'Urbanistica, I punti di vista e le vedute di città secoli XVII-XX», Paolo Micalizzi, Antonella Greco (a cura di), Edizioni Kappa, Roma 2010, pp. 102-113.

[18] «*Sorse nella medesima linea di fabbricati accanto al palazzo Butera, eretto dove dovea costruirsi un teatro […] divenuto albergo possedeva moderni confort apprezzati dalla prestigiosa clientela: inoltre vi era una camera di compagnia ed una sala comune per ogni piano. Nella hall, ricavata nella corte del palazzo, era stato collocato un ampio ascensore Otis, tra i primi ad essere montato a Palermo*»: Giachery, *Piazza Marina e Alberghi*, *cit.*, p.38. Il Trinacria era inoltre ricordato per avervi soggiornato nel 1788 Goethe che lo definì "grande albergo"; il suo soggiorno è ricordato nel celebre poema che esalta l'Italia: Wolfang Goethe, *Viaggio in Italia*, Sansoni, rist. an. Firenze 1948; Sommariva, *Alberghi storici*, cit., pp. 103-115.

[19] Per le «Varie specie di alberghi secondo i paesi e secondo la loro destinazione»: Daniele Donghi, *Manuale dell'Architettura*, X voll., v. II, cap. IV, *Edifici di conforto*, *Alberghi*, Torino 1923, pp. 629-632.

In tale scenario si colloca l'**Hotel Belmonte** sulle pendici del Monte Pellegrino all'estrema punta settentrionale del golfo di Palermo, nella contrada dell'Acquasanta. Costruita per Giuseppe Ventimiglia principe di Belmonte su progetto neoclassico del Marvuglia, la villa si trovava al centro di un vasto parco impiantato con abile e creativa maestria paesistica di un esotica flora e piccoli padiglioni. Trasformata in albergo dal 1844 e divisa in piccoli e grandi appartamenti, era frequentata da una ricca clientela inglese per intere stagioni, in una prestigiosa cornice interna e suggestivo scenario esterno. Nell'adiacenza esisteva l'**Hermitage Hotel** con le caratteristiche di uno chalet di montagna e poche stanze; gestito dall'albergatore francese Giuseppe Senes garantiva un soggiorno rilassante con la godibilità di un "profumato" giardino[20].
Negli stessi anni la città storica fu oggetto di strategici conflitti ma anche di eventi rovinosi che segnarono un breve periodo (1848-49) autonomista e soprattutto in seguito, la fine del periodo borbonico verso l'Unità d'Italia, anticipata dal maggio (1860) garibaldino. Alle abituali e prestigiose presenze cosmopolite di visitatori ed ospiti forestieri si aggiungeva altresì una notevole pletora di "continentali" per affari e incarichi militari, governativi o tecnici.
Nel cuore delle zone commerciali per ampliare l'offerta esistevano alberghi minori che si contendevano la clientela provinciale dei negozianti e degli affaristi, come l'**Albergo Sicilia** (poi **Albergo Vittoria al Pizzuto**) in vicinanza di piazza San Domenico e via Bandiera, e l'**Hotel Aragona** (Palazzo dei Principi Naselli) fra il brulicante Quartiere dei Lattarini e l'aristocratica via Alloro. Come in molte dimore, la distribuzione interna dell'edificio e la dequalificazione dei prospetti con l'apertura (1870) di finestre e di balconi, finiva per turbare l'equilibrio compositivo originario facendo di fatto perdere l'aspetto nobiliare. Con il nome di **Hotel Patria**, era ricordato nelle guide per le 100 camere, il ristorante, l'autorimessa e la terrazza belvedere. Nel fitto tessuto della città medievale vanno segnalati anche l'**Albergo del Garofalo**, a Piazza S. Francesco e l'**Albergo dei Borgognoni** sul Vicolo Calascibetta[21].

[20] Sull'apertura al paesaggio di Giuseppe Venanzio Marvuglia, si veda: Antonietta Jolanda Lima, *Storia dell'architettura Sicilia Ottocento*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 1995, pp. 19-21. Della villa esistono alcuni disegni eseguiti dal figlio Emanuele che diede un contributo all'opera: Maria Giuffré, Mario Rosario Nobile (a cura di), *Palermo nell'età dei Neoclassicismi*, Palermo 2000, pp. 69-70. Sul parco: Ettore Sessa, *Il Parco del Principe Belmonte*, in Gianni Pirrone, Michele Buffa, Eliana Mauro, Ettore Sessa, *Palermo, detto paradiso di Sicilia, (Ville e Giardini, XII-XX secolo)*, Centro studi di storia e arte dei giardini, Palermo 1989, pp. 146-155.

[21] Per questo gruppo di alberghi, si rimanda all'elenco (comprensivo di prezzi, numero di stanze e requisiti) prodotto da due delle tante guide edite per informare sul sistema ricettivo di Palermo nell'anno dell'Esposizione: Luigi Natoli, *Guida di Palermo e suoi dintorn*i, C. Clausen, Palermo 1891, pp. 3-4; *Guida storica, artistica e commerciale di Palermo e dintorni*, *con la pianta della città e i disegni dei principali monumenti eseguiti dall'artista G. Lo Presti*, Leone-Zangara Editori, Palermo 1891-92, p. 7. L'Albergo Sicilia inoltre va inquadrato nel passaggio dalla locanda all'albergo; per il numero delle camere vanno anche citati: il Leon d'Oro e l'Aquila, entrambe in Piazza Lattarini: Di Benedetto, *Inventario ragionato, cit*., p. 8.

Allo stesso modo gli alberghi del Cassaro alto erano ospitati, secondo l'antica tradizione, presso palazzi nobiliari, come il **Centrale** nelle adiacenze occidentali dei Quattro Canti e il **Rebecchino** dirimpetto la Cattedrale. Quest'ultimo eccezionalmente manteneva il settecentesco tono aristocratico; dal 1875 apparteneva alla famiglia Ioppolo dei principi di Sant'Elia e poi agli Asmundo marchesi di Sessa. Divenuto albergo, attirava soprattutto per l'ottimo ristorante l'assidua presenza degli alti ufficiali di stazza nel Palazzo Reale e nel seicentesco quartiere militare di San Giacomo, prospicienti la contigua e rappresentativa Piazza Vittoria fulcro originario di Palermo. Il primo era invece ubicato all'interno di una storica (1714-16) dimora nobiliare della famiglia Tarallo di Baida, costruita su progetto dell'architetto del Senato Giacomo Amato; a lui si deve la particolare cura per lo studio dei prospetti e per il disegno della partitura centrale secondo gli stilemi del palazzo barocco. Passato (1840) di proprietà alla famiglia Arcuri subì fatalmente una radicale ristrutturazione che mutò sostanzialmente l'impaginato settecentesco della facciata, le aperture unificate con una balconata continua ma soprattutto l'interno con l'organizzazione del piano che fu dato in affitto e destinato ad albergo sotto la gestione dei fratelli Grandi in occasione del citato evento espositivo[22].

L'opportunità di recepire la costruzione immobiliare offerta dalle nuove lottizzazioni si deve anche alla presenza inglese in Sicilia e in particolare nella capitale isolana; il prestigioso **Grand Hotel et des Palmes**, ebbe origine dalla trasformazione per ampliamenti successivi del palazzo costruito dal 1856 al 1860 dall'imprenditore anglosassone Beniamino Ingham come propria residenza. La dimora ricadeva nell'area, allora detta degli "Orti Carella", dal lato orientale del nuovo orientamento (Viale della Libertà), nell'entroterra della linea di costa; la possibilità di coltivare esotici giardini rendeva allettante l'opzione extramoenia rispetto al tessuto urbano di forte densità della città storica. L'edificio era circondato anche da un vasto parco impiantato sotto la direzione del botanico danese Nelson.

Dopo vari passaggi di proprietà fu con l'acquisto da parte dell'albergatore Enrico Ragusa, che ebbe origine la storia ricettiva dell'antica casa Ingham. I Ragusa che rappresentavano tra i più noti albergatori della Sicilia con Enrico, formatosi in una famosa Scuola Alberghiera di Francoforte, realizzarono una serie di ampliamenti con l'aggiunta di una terza elevazione e l'incremento dei balconi[23].

[22] Si rimanda per l'Hotel Rebecchino a: Rosario La Duca, *Cercare Palermo*, La Bottega di Hefesto, Palermo 1985, vol. 1, pp. 1-4. Su Palazzo Miraglia (1714) poi Tarallo (1788): Nino Basile, *Palermo felicissima, Divagazioni d'arte e di storia*, G. Fiore e figli, Palermo 1938, terza serie, p. 259.

[23] Sulla figura di Beniamino Ingham e il suo attivismo imprenditoriale si veda: Pietro Silvestri, *Beniamino Ingham capitano d'industria e il capitalismo inglese in Sicilia*, in *Dall'artigianato all'industria, l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892*, *cit.* pp. 163-172. Sull'impronta inglese testimoniata (1872) dalla chiesa progettata da Henry Christian e le trasformazioni dell'albergo: Sommariva, *Alberghi storici, cit.*, pp. 124-138; Ettore Sessa, *Il "giardino d'inverno" di Ernesto Basile per il Grand Hotel et des Palmes*, in Francesco Amendolagine, *Des Palmes*, Sellerio, Palermo 2006, pp. 129-180.

In quegli anni in cui la città attraversava gli esiti e i notevoli mutamenti programmati, si profilava soprattutto la ricaduta dell'innovativa direttrice di espansione orientata a nord che avrebbe modificato definitivamente il futuro assetto urbano. La lenta emarginazione dell'affaccio a mare dei designati luoghi rappresentativi, malgrado la presenza dei "caffè di stagione", sarà infatti sancita dalle nuove centralità sul segmento tematico della via Ruggero Settimo; dalla piazza Maqueda, dominata dal teatro Massimo in itinere che chiudeva la "città finita" alla piazza Politeama dall'omonimo teatro che apriva la "città infinita" e la direzione acquisita imperniata sull'esterofilo boulevard, si inaugurava la Palermo del futuro[24]. Il proliferarsi negli anni dei luoghi aggregativi propagandati come il Caffè Chantant, testimoniano la vocazione alle dilettevoli novità. Fra i più noti siti che ne animavano la scena vanno citati: il Caffè Ristorante e Sorbetteria Margherita nella citata Piazza Maqueda e la Birreria Caffè Gambrinus e ancora il Gran Caffè Ristorante Politeama, il Caffè Birreria Italia, l'antico e rinomato Caffè Trinacria o Caffè Romerez ai Quattro Canti di Campagna e con la costruzione del Teatro Biondo, il Gran Cafè Royal Ristorante[25]. Con l'inaugurazione (1886) della definitiva Stazione ferroviaria a sud e i nuovi collegamenti territoriali, si apriva la moderna era dei trasporti che avrebbe notevolmente favorito i rapporti all'interno dell'Isola[26].

Cogliendo tale opportunità, nel vasto agrumeto dei Radaly che si estendeva prospiciente il primo tronco della Via Libertà fino al Piano delle Croci, venne sistemata la IV Esposizione Nazionale, inaugurata il 15 novembre 1891 e conclusasi il 5 giugno 1892.

Nell'intenzione degli organizzatori, l'idea maturata nell'estate del 1888 presso il prestigioso Circolo degli Artisti, doveva proporsi come un manifesto conoscitivo della Sicilia e delle sue potenzialità artistiche e produttive alla stregua delle maggiori città italiane. Il giovane architetto Ernesto Basile, incaricato di progettare il complesso nella scelta esecutiva optando per il carattere temporaneo, realizzò le strutture in legno, rivestendole e decorandole in modo da farle apparire possenti intelaiature lapidee. L'impianto generale, nella soluzione finale risultava dimensionato dalla ri-

[24] Sul percorso dalla città "murata" alla città "aperta": Maria GIUFFRÉ', *Palermo nel 1891. La città, l'architettura, l'esposizione*, in *Dall'artigianato all'industria, l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892*, *cit.* pp. 95-110; Adriana CHIRCO, Mario DILIBERTO, *Via Ruggero Settimo ieri e ogg*i, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2002.

[25] Per un approfondimento: SESSA, *L'architettura dei caffè a Palermo*, in RUTA, SESSA, *I caffè storici*, *cit*. p. 159.

[26] Al fine di incrementare il turismo, durante l'Esposizione, nella zona vinicola della Sicilia orientale venivano messi a disposizione treni speciali dalla ferrovia Sicula Occidentale: BONTEMPELLI, TREVISANI, *Rivista industriale, commerciale e agricola della Sicilia*, STAS, Milano 1903, ristampa anastatica Edizioni Grifo, Palermo 1984, p. 149. Si veda inoltre: Maria CARCASIO, Salvatore AMOROSO (a cura di), *Le stazioni ferroviarie di Palermo*, Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro, Palermo 2000, pp. 45-86.

gorosa geometria modulare, esaltata dalla diagonale per l'apertura dell'ingresso principale e l'accesso al salone delle feste sulla piazza Castelnuovo (tra la Via Libertà e via Lolli). L'ampia sala circolare cupolata che si apriva in tre esedre, bilanciava la torre belvedere, come un minareto arabo; soltanto per il Palazzo delle Belle Arti, fu adottato lo stile neorinascimentale peculiare al divulgato storicismo[27].
La centralità del salone delle feste fu onorata da un cospicuo calendario di manifestazioni e un susseguirsi continuo di feste, balli, concerti, galà, parallelamente ai ricevimenti nei Teatri, nei Grandi Alberghi, nei Circoli e in Municipio, al pari di convegni e festeggiamenti cittadini che si svolgevano coinvolgendo i luoghi elettivi del decoro urbano (piazze e assi viari), soprattutto nelle sfilate come luminarie, percorsi fiorati, cortei di parate, gare sportive, singolari spettacoli (corride) e suggestive attrazioni come il Cinematografo[28].
L'**Hotel de la Paix**, poi **Excelsior Palace Hotel**, rappresentò più di tutti l'emblema del rapporto Albeghi - Esposizioni. Ubicato nell'antica pertinenza del Conservatorio delle Croci, chiudeva la piazza che si veniva a formare, limitrofa con l'area espositiva finale dove sorgeva, all'interno della Mostra Eritrea, il singolare Villaggio Abissino e il Caffè arabo lungo la Via della Libertà.
Nei primi progetti (1874) di sistemazione dell'originario slargo, si tendeva già a rettificare il vecchio Piano delle Croci con la previsione di un edificio e il verde di risulta del Giardino Inglese. In prospettiva dell'afflusso preventivato, fu costruito, l'Hotel a servizio della mostra, nel terreno passato di proprietà all'ingegnere Achille Albanese, probabile progettista. Dotato di 200 camere e grandi e piccoli appartamenti, visse le sue gloriose stagioni per una fitta sequenza di occasioni mondane e aveva l'ingresso sulla via più alla moda del periodo: "…nel Viale della Libertà dove ogni dopo pranzo, sia d'estate o d'inverno, sfilano nei loro eleganti equipaggi le

[27] A compendio della vasta bibliografia, per i numerosi rimandi e il completo patrimonio illustrativo, si rimanda a: Ettore Sessa, *Ernesto Basile dall'Ecclettismo classicista al Modernismo*, Novecento Editrice, Palermo 2002, pp. 83-98, 423-451, più in generale sulla statura del maestro: Id., *Ernesto Basile 1857-1932*, Flaccovio Editore, Palermo 2010 (Architetti in Sicilia). Sulla partecipazione imprenditoriale all'Esposizione, cfr.: Francesco Brancato, *L'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891 (15 novembre 1891-5 giugno 1892)*, Editore Griffo, Palermo 1985. Sullo studio metrologico del progetto espositivo: Eliana Mauro, *Ecclettismo e normativa nei padiglioni di Ernesto Basile*, in «Nuove Effemeridi» IV, 16, 1991, pp. 65-68.

[28] Sui numerosi programmi ricreativi, culturali, sportivi, si cita una specifica pubblicazione periodica destinata a pubblicizzare anche gli eventi, come solo giornale autorizzato dal comitato esecutivo: *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92*, *Cronaca illustrata*, Fratelli Treves Editori, Milano 1891, per un approfondimento: Lilli Dalle Nogare, *L'Esposizione di Palermo nella stampa milanese: le pubblicazioni di Treves e Sonzogno*, in *Dall'artigianato all'industria, l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892*, *cit.* pp. 117-135. Sulle guide e i cataloghi si rimanda a: Catalogo generale, *Esposizione Nazionale in Palermo 1891-92*, Stabilimento tipografico Virzì, rist. an. Palermo 1991; *Guida storica, artistica e commerciale di Palermo e dintorni*, *con la pianta della città e i disegni dei principali monumenti eseguiti dall'artista G. Lo Presti*, *cit.*; *L'Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92*, Sonzogno Editore, Milano 1891-92.

dame e le fanciulle delle due aristocrazie del blasone e del denaro…"[29]. Anche se in tono minore vanno ricordati nelle adiacenze espositive il **Royal des Etrangers** e il **Grand Hotel dell'Esposizione** dal lato orientale della Via Libertà, dirimpetto al Palazzo di Belle Arti dove esisteva anche il Caffè Ristorante Umberto I, probabile succursale dello stesso ai Quattro Canti di Città in Via Maqueda; più appartati dal lato della Piazza S.Oliva, l'omonimo Albergo e l'**Hotel Viola** chiudevano la dotazione.
All'alba del nuovo secolo l'industria alberghiera rappresentava un fiorente settore dell'economia di Palermo; alla riconversione degli antichi palazzi nobiliari, si favorivano le nuove costruzioni nelle recenti lottizzazioni. Il riferimento al **Savoy Hotel** fra la Via Ingham e la Via Cavour, l'**Hotel Panormus** in Piazza Ignazio Florio e l'**Hotel Milan** tra la Via Ingham e la Via Wagner ne comprovavano l'opzione[30].
Nello stesso periodo si assiste al susseguirsi di notevoli ampliamenti e ristrutturazioni a iniziare (1904) con il progetto di Ernesto Basile per l'ampliamento (non realizzato) della Villa Belmonte, a proseguire con lo storico Albergo Centrale, la cui attività ricettiva fu estesa all'intero edificio compresa una sopraelevazione e l'annessione delle contigue case Marotta. Allo stesso modo fu radicalmente ristrutturato (1907) l'**Hotel des Palmes** con la costruzione sempre su progetto del maestro di due blocchi che presentavano nell'insieme compositivo un volume ad U, mantenendo l'area del giardino, sostituito da un nuovo salone e dalla grande Hall.
Il periodo dell'Esposizione si arricchisce ancora di due manifestazioni che sanciscono per il Basile progettista l'affermazione dell'architettura provvisoria versatile alla sperimentazione di un nuovo linguaggio. Nel rapporto con la città va inoltre segnalato il conclusivo assetto urbano del rinnovamento attestato dall'ubicazione della VII Esposizione di Belle Arti (1900), all'interno del marvugliano Pallazzo Villarosa ai Quattro Canti di Campagna e dalla I Esposizione Agricola Siciliana (1902-1903) all'interno del Giardino Inglese. Il perimetro espositivo di quest'ultimo era infatti compreso nella zona fra la Piazza Alberigo Gentili e la Via Marchese Ugo; secondo il progetto modernista del Basile, l'ambiente improntato allo stile Liberty, già anticipato nell'ingresso principale dall'originale contrasto policromo e materico, era illuminato di sera da sessanta lampade elettriche ad arco e da una miriade di lampioncini veneziani. L'intero complesso con artificiosi contrasti singolarmente preannunciava il fulgido aspetto degli interni. La libertà formale della prima, apparentemente condizionata dall'edificio esistente, si manifesta al contrario nell'originale modello di riferimento che esulava dalla tipologia espositiva già spe-

[29] Da una fonte coeva: *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92, Cronaca Illustrata, cit.*, num. 4, p. 26. Si cita per ulteriori approfondimenti: Chirco, Dilberto, *Via Libertà ieri e oggi, cit*., p. 91.

[30] Questo primo gruppo di alberghi nelle adiacenze dell'Esposizione erano soprattutto frequentati dalle "carovane operaie" che facevano parte dei visitatori interni alla Sicilia: *Guida storica, artistica e commerciale di Palermo e dintorni*, *con la pianta della città e i disegni dei principali monumenti eseguiti dall'artista G. Lo Presti*, *cit*., p. 7.

rimentata[31]. Prima dell'interruzione bellica (1915-1918), va anche segnalata l'Esposizione campionaria Regionale (maggio-giugno 1908) allestita nel sito del Politeama Garibaldi, a conferma della propensione urbana per la nuova Palermo.
È con **Villa Igiea** all'Acquasanta, come primo esempio di Albergo-Sanatorio che si consolida la fama di Palermo città europea dalla frequentazione cosmopolita elitaria. Abbandonato il progetto sanatoriale fu lo stesso Basile, su decisione dei Florio proprietari a convertire la prestigiosa fabbrica in albergo di lusso. Inaugurato nel 1900 divenne simbolo del Liberty e sistematico soggiorno mediterraneo ma anche ruolo di spartiacque nella stagione modernista del maestro; scandito dalla giusta sovrapposizione fra esterni e interni il complesso si sviluppava (come attualmente) in un vasto giardino terrazzato dalla viabilità di accesso fino al mare. L'originale unità stilistica, impreziosita dagli affreschi e dagli arredi aveva creato con la visione del porto e l'intero golfo, l'inventiva di un nuovo punto di vista privilegiato della città[32].
Dopo l'interruzione bellica a palesare questo concetto nella continuità della stagione dominata dalla Belle Epoque, fu eretto (1928) sul Monte Pellegrino il **Grande Albergo Castello Utveggio**, che coronava il sogno dell'omonimo imprenditore di dare alla città una prestigiosa struttura integrata nella montagna sacra; con le sue torri e torrette aveva cambiato infatti anche la visione urbana così pubblicizzata dalle guide coeve: «…posto di soggiorno unico al mondo per la sua incantevole posizione panoramica. Ogni conforto – Gran parco di 50000 mq. – Vasta pineta - Tennis – Aperto tutto l'anno. Fasti, balli, grandi ricevimenti…»[33].
Il carattere sobrio dell'architettura attraversa la storia ricettiva di Palermo sia nel rifacimento delle facciate nobiliari "ad uso albergo" e nelle ridistribuzioni interne, quanto nelle nuove edificazioni. L'impaginato prospettico e la volumetria d'insieme mantenendo l'omologazione alla progettazione modulare delle residenze, privilegiava comunque la libera e prestigiosa inventiva decorativa degli spazi comunitari.

[31] Sul modernismo architettonico di Ernesto Basile, sperimentato nelle Esposizioni di inizio secolo si veda: Elisa Bono, *La promotrice di Belle Arti e la Prima Esposizione Agricola Regionale Siciliana. Verso un modernismo mediterraneo*, in *Dispar et Unum, cit*., pp. 356-360; *Esposizione (II) Agricola Siciliana, Mostra Campionaria nazionale, Guida ufficiale*, Galatola Ed., Catania 1907; Carla Longo (a cura di), *Cronaca di Palermo dal 1899 al 1907*, in *Dispar et Unum, cit*., pp. 388-401. Sugli avvenimenti e la dimensione sociale della città, si cita l'ultima edizione del sempre attuale libro di Orazio Cancila, *Palermo*, Edizione Laterza, Roma-Bari 2009, cap. VII, pp. 165-206.

[32] Gianni Pirrone, *Palermo una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Electa, Milano 1989, pp. 116-129; Pirrone, Buffa, Mauro, Sessa, *Palermo detto paradiso di Sicilia*, *cit.*, pp. 256-264; Eliana Mauro, Ettore Sessa, *Giovan Battista e Ernesto Basile settant'anni di architettura, i disegni restaurati della Dotazione Basile 1895-1929*, Novecento, Palermo 2000, pp.158-165; Francesco Amendolagine, *Il Grand Hotel Villa Igiea*, Sellerio, Palermo 2002; Sessa, *Ernesto Basile 1857-1932*, *cit*., pp. 36-41.

[33] Michele Collura, *Il Castello Utveggio storia di un'impresa*, Sellerio, Palermo 1991; Maria Teresa Marsala, *Dimensione sacrale e panorama urbano dal Monte Pellegrino di Palermo: il nuovo vedutismo dell'invenzione fotografica (XIX-XX SECC.)*, in «Storia dell'Urbanistica, I punti di vista», *cit*., pp. 252-267, p. 267.

La manifesta formulazione degli abbellimenti ambientali, fu anche ambito di confronto fra i migliori artisti del tempo. Con l'accentuazione della visibilità d'ingresso per l'uso di vistose pensiline in vetro e ferro e il notevole graficismo delle insegne sul coronamento di copertura, si sillabava inoltre, con efficacia, la presenza nel contesto urbano.

FIG. 1. CROWN AND ANCHOR HOTEL (1821) - PRINCE OF WALES AND GREAT BRITAIN - HOTEL DE FRANCE (1830): VEDUTA PITTORICA VIRTUALE IN UNA CARTOLINA PUBBLICITARIA DELL'INIZIO SEC. XIX. (COLLEZIONE GIULIO PERRICONE). (VEDI TAVOLA 6)

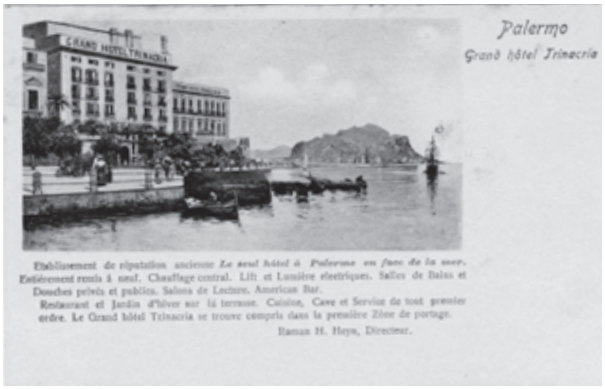


Fig. 2. Albergo Trinacria (1844): *Le seul hotel a Palerme en face de la mer;* si noti la continuità con il Palazzo Butera. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 3. Hotel Aragona (1870), poi Hotel Patria in una cartolina pubblicitaria dell'inizio sec. XIX. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 4. Hotel Centrale (1840); si noti l'adiacenza del quarto nord-occidentale della seicentesca Piazza Vigliena. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 5. Grand Hotel et des Palmes (1856-1860): sede ultima sulla Via Roma. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 6. Grand Hotel et des Palmes (1856-1860): interno della Sala Ristorante. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 7. Hotel de la Paix (1890), poi Excelsior Palace Hotel: veduta dalla Via Libertà in una cartolina antica. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 8. Hotel de la Paix (1890), poi Excelsior Palace Hotel: interni. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 9. Hotel Panormus: veduta pittorica virtuale in una cartolina pubblicitaria dell'inizio sec. XIX. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 10. Hotel Milan: in una cartolina pubblicitaria dell'inizio sec. XIX. (Collezione Giulio Perricone).

FIG. 11. GRAND HOTEL VILLA IGIEA (1900): VEDUTA PITTORICA VIRTUALE IN UNA CARTOLINA PUBBLICITARIA DELL'INIZIO SEC. XIX. (COLLEZIONE GIULIO PERRICONE). (VEDI TAVOLA 6)

Fig. 12. Grand Hotel Villa Igiea (1900): veduta dal parco. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 13. Grand Hotel Villa Igiea (1900): interni della Sala da pranzo. (Collezione Giulio Perricone).

Fig. 14. Grande Albergo Castello Utveggio (1928): veduta della rampa del Monte Pellegrino. (Collezione Giulio Perricone).

LA PRIMA MOSTRA NAZIONALE AGRUMARIA ITALIANA DEL 1933 E SALVATORE CARONIA ROBERTI

Eliana Mauro
Soprintendenza del Mare della Regione Siciliana

TAVOLA 7

Abstract:
Nel 1933, la Prima Mostra Nazionale Agrumaria si svolge a Palermo, nel giardino pubblico settecentesco di Villa Giulia, famoso anche per essere sorto con viali a berceaux ricoperti dalle fronde di alberi di agrumi. Il progetto dell'allestimento all'aria aperta viene affidato a Salvatore Caronia Roberti, un capace allievo di Ernesto Basile. I moderni padiglioni della mostra vengono ideati rispettando l'impianto della villa, anzi sfruttandone le caratteristiche. Un posto rilevante occupano la pubblicità e la promozione dei prodotti, sia quelli agricoli che quelli dell'industria di trasformazione. Il manifesto di Erberto Carboni documenta l'attenzione ai mezzi di comunicazione. L'esposizione, suddivisa nelle sezioni Produzione, Commercio, Industria e Tecnica, rappresenta, nelle diverse gallerie, tutti i settori coinvolti, non ultimo quello dell'editoria agrumaria, nella cui sala campeggia una grossa spiga di grano. Patrocinata dall'Istituto Nazionale per l'Esportazione, già presieduto da Guido Jung, la mostra puntava ad incrementare e favorire il commercio con l'estero.

The First National Citrus Agriculture Exhibition in 1933 in Italy and Salvatore Caronia Roberti's work
In 1933, the Prima Mostra Nazionale Agrumaria took place in Palermo, in the eighteenth-century public garden of Villa Giulia, famous also for having been conceived with berceaux covered by the branches of citrus trees. The external fit-out project was entrusted to Salvatore Caronia Roberti, a capable pupil of Ernesto Basile. The modern exhibition halls were designed in line with the plan of the villa, exploiting features. Advertising and product placement, from both agriculture and the transformation industry, occupied an important place. The manifesto of Erberto Carboni documents the care and attention given to the media and communication. Divided into sections Production, Commerce, Industry and Technology, the exhibition represented all the sectors involved, not least publishing specialising in citrus fruit, the room for which hosted a large kernel of wheat. Sponsored by the

National Institute for Export, already chaired by Guido Jung, the exhibition aimed to increase and facilitate trade with foreign countries.

Maggiore sostenitore dell'iniziativa, come può facilmente immaginarsi per ruolo di governo e per conoscenza del mercato di settore, Guido Jung, siciliano ebreo di padre tedesco e madre triestina, presidente dell'Istituto Nazionale per le Esportazioni (INE)[1] dal 1927 al 1931 e quindi Ministro delle Finanze e del Tesoro dal 1932 al 1935, nonché sostenitore della fondazione dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI)[2], può ben figurare tra i promotori della prima mostra agrumaria nazionale, che vide, nell'allestimento di Palermo, il concorso dei titolari di molteplici attività legate al mercato degli agrumi in ogni possibile forma produttiva (anche quella editoriale). I rapporti del ministro Jung con il mondo politico ed economico internazionale sono estesi e profondi, data la sua dimostrata capacità di gestione e di controllo azionario manifestata nei contestuali incarichi di Censore della Cassa Centrale di Risparmio Vittorio Emanuele per le Provincie Siciliane e di Commissario di Sconto della Banca d'Italia (1906).
La sua famiglia, composta dal padre Mayer, dalla madre Natalia e quattro figli (Aldo, Guido, Ugo, Gino) aveva sfondato nell'imprenditoria fin dal 1867, quando si era trasferita a Palermo, con il traffico di export della frutta secca (mandorle e nocciole), del sommacco (dai cui frutti si ricavava il tannino usato nella concia delle pelli), della manna, degli agrumi e suoi derivati. Insieme a Ugo, Guido, dal 1913 quale presidente, aveva sostenuto quella che era ormai diventata largamente nota come ditta dei Fratelli Jung (fondata dal padre e da uno zio) e si era fatto notare per capacità economica, tendenze e battaglie politiche, patriottismo e garbo sociale[3].

[1] «Insieme con A. Pirelli, nella primavera del 1926 si fece promotore dell'Istituto Nazionale per le Esportazioni (INE), ente costituito al fine di favorire gli scambi con l'estero. Nell'estate dello stesso anno, all'esordio dell'operazione "quota novanta", gli fu commissionato uno studio sulle ripercussioni di "una stabilizzazione sull'industria, sul commercio e sulle banche". I risultati cui egli giunse, concordando sostanzialmente con la politica governativa, furono graditi a Mussolini di cui lo Jung divenne uno fra i consiglieri più ascoltati.» (Nicola De Ianni, *Guido Jung*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Treccani, Milano 2004, alla voce).

[2] Guido Jung nasce a Palermo (1876-1949) da Mayer, di origine svizzero-tedesca, e da Natalia Randegger, triestina. Un ritratto coevo di Guido Jung è delineato da Giovanni Malagodi, *Il salvataggio della Banca commerciale nel ricordo di un testimone*, in Gianni Toniolo (a cura di), *Industria e banca nella grande crisi, 1929-1934*, ETAS libri, Milano 1979, p. 315; per una biografia completa si veda Nicola De Ianni, *Il ministro soldato. Vita di Guido Jung*, Rubettino, Soveria Mannelli (Cz) 2009.

[3] «Jung, già nel 1922 ricopriva la carica di consigliere finanziario dell'ambasciata italiana a Washington, nell'agosto del 1923 fu incaricato di provvedere alla sistemazione dei rapporti fra la Banca italiana di Sconto in liquidazione, il Banco di Roma e la Banca Nazionale di Credito; successivamente divenne Commissario del Governo per i beni dei sudditi ex nemici e poi, (…) nel 1931, presidente della società finanziaria industriale italiana.» (Elisa Giuntini, *Guido Jung, imprenditore: ministro, ebreo fascista*, tesi di laurea, rel. G. Portalone, Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2002/2003).

È durante il suo mandato di ministro delle Finanze, subentrato per lui alla carica di presidente dell'Ente Nazionale per l'Esportazione[4], che si materializza l'interesse della classe imprenditoriale per l'esportazione dei prodotti agricoli fino all'organizzazione nel 1933 dell'Esposizione Nazionale Agrumaria, la prima del genere, una vera e propria fiera campionaria dei prodotti del settore e dei suoi derivati che coinvolgeva l'intero territorio italiano[5].

La scelta del luogo per l'allestimento della mostra ricade sul giardino pubblico settecentesco della città di Palermo, la Villa Giulia sul fronte a mare, in un momento di grande attenzione per il patrimonio storico dei giardini italiani che si era manifestato con evidenza nella grande Mostra del Giardino Storico Italiano svoltasi a Firenze nel 1931[6]. Ne progetta i padiglioni, la sistemazione generale e il sistema di promozione e di pubblicità Salvatore Caronia Roberti (Palermo, 1887-1970)[7] che sa impiegare con grande maestria le qualità di moltiplicazione dello spazio di quell'impianto perfettamente regolare.

In realtà, era toccato alla Regia Nave Italia, con la sua crociera transoceanica di promozione dell'industria, delle arti, dell'artigianato e dell'agricoltura italiani ("compresi quelli delle Colonie")[8], avviare nel 1924, a cura di un Comitato sorto con il patrocinio del Consiglio dei Ministri e di Gabriele D'Annunzio, una nuova serie di esposizioni campionarie rivolte al mercato estero, dopo quelle nazionali di arti e industrie e quelle regionali di agricoltura promosse dal regno sabaudo tra la seconda

[4] Ancora oggi per l'esportazione di vini e vermut verso Stati Uniti, Canada e Messico, vige la disciplina del Marchio INE (Marchio Nazionale di Esportazione), la cui applicazione è affidata all'Istituto Nazionale per il Commercio Estero ed è disciplinata dalle disposizioni di legge contenute nel R.D.L. 26 Ottobre 1933 n.1443 e nel D.M. 14 dicembre 1933.

[5] La ditta Jung è costretta a chiudere nel 1939 come conseguenza delle leggi razziali italiane del 1938 e Guido Jung, nonostante la conversione al cattolicesimo all'inizio del 1935, è condannato ad essere cancellato dai ruoli dell'esercito italiano. Fino al 1943 si occupa pertanto degli affari di famiglia in Cirenaica (sempre legati alle attività agricole), finché non viene reintegrato dal primo governo Badoglio come Sottosegretario e poi Ministro delle Finanze (da febbraio ad aprile 1944). Si vedano, in ultimo, Angelo Battilocchi, *Inventario delle Carte Jung*, in «Quaderni dell'Archivio storico della Banca d'Italia», 1, febbraio 2010, numero monografico; Roberta Raspagliesi, *Guido Jung. Imprenditore ebreo e ministro fascista*, Franco Angeli, Milano 2012; Ettore Sessa, *La nuova immagine della città italiana*, Flaccovio Editore, Palermo 2014.

[6] *Catalogo, Mostra del giardino italiano*, Comune di Firenze, Firenze 1931.

[7] Per notizie biografiche e professionali su Salvatore Caronia Roberti, si vedano, oltre al catalogo della mostra delle opere *Salvatore Caronia Roberti. Architetture (1905-1967)*, a cura di Gianluigi Ciotta, con Eliana Mauro, Gaetano Rubbino, Ettore Sessa, Teresa Torregrossa, Banco di Sicilia, Palermo 1996, anche Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Salvatore Caronia Roberti, architetto*, Edizioni Il Grifo, Palermo 1987 e Umberto Di Cristina, Giuseppe Trombino, *Salvatore Caronia Roberti*, in Luigi Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. I, Novecento Editrice, Palermo 1993, *ad vocem.*

[8] Per la storia della crociera si veda il catalogo della mostra *Sartorio * 1924. Crociera della Regia Nave "Italia" nell'America Latina*, a cura dell'Istituto Italo-Latino Americano di Roma, Edizioni De Luca, Roma 2000.

metà dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento[9]. L'iniziativa faceva parte di un vasto movimento di interessi di esportazione verso l'America Latina, sostenuto dai numerosi emigranti che vi si erano trasferiti dalla seconda metà dell'Ottocento e patrocinato anche dal re, e vede in quell'anno per esempio in Argentina la trasformazione della rappresentanza italiana a Buenos Aires in Ambasciata e la visita di Umberto II di Savoia; anche il mensile del Touring Club Italiano intitolato a «Le vie d'Italia e dell'America Latina» uscirà con il primo numero nel gennaio di quell'anno.
La lunga storia della Nave Italia parte dal 1895: realizzata come piroscafo per passeggeri della classe "Barbarossa" (sei in tutto) dai cantieri navali AG Vulcan di Stettino per conto della Nord Deutscher Lloyd di Brema, il transatlantico portava il nome di Koenig Albert e poteva trasportare 2175 passeggeri fino a New York e a Sidney. Utilizzata nelle rotte di emigrazione italiana tra il 1903 e il 1905 e fino al 1914 (Genova-Napoli-New York), venne requisita nel porto di Genova e iscritta nel Compartimento Marittimo di quella città divenendo, dopo lo scoppio della prima guerra mondiale, la più grande nave-ospedale del regno, dopo una sostanziale modifica dovuta al nuovo uso per il quale cambiava il nome in quello di Ferdinando Palasciano. Venne affidata alla fine della guerra, nel 1919, al Servizio Navigazione delle Ferrovie dello Stato per essere data in affitto alla Navigazione Generale Italiana dal 1920 al 1921. Fu denominata Italia nel 1923 come nave da trasporto e nel 1924 fu noleggiata da un comitato costituitosi per l'occasione e nuovamente trasformata per ospitare la Mostra campionaria Itinerante della Crociera Commerciale verso i porti dell'America Latina che fu accompagnata da imprenditori, artisti e rappresentanti dei diversi ministeri ed enti nazionali[10].
Tra il giardino d'inverno, con la veduta a prua, e i saloni collettivi in stile veneziano o fiorentino, tra le sale del cinema e i percorsi delle passeggiate – la cui riforma era stata affidata a Gino Coppedè –, era stata sistemata nel ponte superiore da Giulio Aristide Sartorio – che aveva avuto incarico di occuparsi, insieme ad altri artisti (come Vincenzo Gemito, Adolfo De Carolis, Antonio Mancini, Francesco Paolo Michetti), dell'esposizione di 500 opere d'arte tra gli spazi non adibiti alla campionaria -, la mostra dei propri quadri (che si arricchì durante la traversata di almeno 200 altre tele di paesaggi ripresi dalla nave). L'esposizione itinerante era stata invece sapientemente distribuita: nei locali di prua erano raggruppate le industrie mani-

[9] Si tratta delle Esposizioni Nazionali avviate a Firenze nel 1861 e proseguite poi, in diverse città italiane, fino alla IV esposizione nazionale allestita a Palermo nel 1891 e progettata in forme neonormanne da Ernesto Basile (Palermo 1857-1932).

[10] La nave partì dal porto di La Spezia il 18 febbraio 1924 e toccò numerose località: Gibilterra, Las Palmas, S. Maria di Belem, Pernambuco, Bahia, Baia di Spirito Santo, Rio de Janeiro, Santos, Florianopolis, Rio Grande do Sul, Montevideo, Buenos Aires, Bahia Blanca, Punta Arenas, Bahia Fortescue, Coronel, Talcahuano, Valparaiso, Antofagasta, Iquique, Arica, Mollendo, Callao, Guayaquil, Colon, Vera Cruz, Avana, Port au Prince, Cartagena, Porto Columbia, La Guayra, Port of Spain, Las Palma, Gibilterra. Fece ritorno a La Spezia il 20 ottobre 1924.

fatturiere (seta, cotone, lana, filati di ogni genere e seta artificiale), di trasformazione (chimiche, dei profumi e farmaceutiche), di produzione e lavorazione dei rivestimenti per l'edilizia (dal marmo alla ceramica), degli elementi d'arredo, di editoria, di "lavori femminili" e piccole industrie operaie, oltre a quelle belliche e alle rappresentanze di ministeri ed enti pubblici. Nei locali a poppa si trovavano invece le mostre della produzione vinicola e dei prodotti alimentari, delle arti grafiche e degli strumenti musicali, oltre alle esposizioni delle industrie elettriche e meccaniche con automobili, cicli e motocicli e una sezione dedicata ai lavori pubblici[11].

Un regolamento sintetico, ma ben articolato, ordinava la partecipazione delle diverse rappresentanze e offriva, a spese dei richiedenti, la progettazione funzionale degli spazi espositivi e degli stands individuali ritagliati all'interno degli spazi assegnati alle diverse categorie campionarie. Nonostante l'innegabile successo dell'iniziativa e della mostra itinerante galleggiante che vide salire a bordo circa 2.000.000 di visitatori, le vicende politiche nazionali seguite alle elezioni amministrative del 1925, rappresentarono una svolta, tuttavia positiva nel settore, con la creazione due anni dopo dell'Istituto Nazionale per l'Esportazione, presieduto per i mesi iniziali da Alberto Pirelli e, quindi, da Guido Jung, i due maggiori artefici della fondazione dell'istituto.

La Mostra Agrumaria era stata anche anticipata da una mostra regionale campionaria organizzata nel 1925 – come se ne realizzavano in tutta Italia, ma nell'ambito delle manifestazioni a cui partecipava tutta la regione e diversi enti sotto il titolo di "Primavera siciliana", movimento di autopromozione turistica avviato già dai Florio per la prima volta nel 1906 – realizzata nel giardino pubblico ottocentesco di Palermo, borghese per antonomasia, origine e frequentazione, il Giardino Inglese.

La I fiera campionaria siciliana, organizzata dalla Lega Commerciale di Palermo, si svolge dal 31 maggio al 15 giugno[12]. Nonostante lo sviluppo dei viali, all'inglese appunto con gomiti e pendenze, con grotte e vallate, non sembrava doversi prestare all'organizzazione espositiva, l'impianto sfrutta per la sistemazione delle gallerie il piano della pineta (successivo ampliamento dell'estensione originaria)[13] e si ap-

[11] Figuravano nelle sale i prodotti di diverse imprese italiane tra le più intraprendenti: Borsalino, Olivetti, Perugina, Beretta, Salmoiraghi, Lazzaroni, Campari, Venini, FIAT, ecc.

[12] *1. Fiera Campionaria Siciliana. Palermo, 1925, 31 maggio-15 giugno (Catalogo ufficiale)*, a cura di Efisio Tronci, Barravecchia e Balestrini, Palermo 1925. Si tratta di manifestazioni organizzate prevalentemente dalle Camere di Commercio, ma tra le quali va citata in quello stesso anno la Mostra Campionaria Mondiale di Roma.

[13] Del 1851 il Giardino Inglese di Palermo viene progettato e realizzato da Giovan Battista Filippo Basile (Palermo, 1825-1891), al suo primo incarico dopo i moti del 1848 per partecipare ai quali era rientrato precipitosamente da Roma interrompendo gli studi presso l'Accademia di San Luca. L'incarico era dovuto ad un Comitato istituito per la creazione del giardino, e composto da Vincenzo Tineo, direttore dell'Orto Botanico, e da Carlo Giachery, architetto responsabile degli edifici dell'Orto nonché suo maestro nella disciplina architettonica.

poggia alle pendici dei rilievi naturali, si accosta ai bordi dei larghi viali principali e si appoggia alla recinzione perimetrale, ottenendo così una vasta superficie con stands lineari.
Con un manifesto di Erberto Carboni, designer e pubblicitario ai primi lavori e, subito dopo, allestitore di stands e padiglioni espositivi di importanti manifestazioni[14], la Prima Mostra Nazionale di Agrumicoltura apre i battenti il 28 marzo 1933 e si sviluppa dentro il monumentale giardino di Villa Giulia. L'estro sicuro del cartellonista si indovina anche nei totem, dove ancora è testimoniata la filosofia futurista dei numeri e delle lettere capitali in apparente libertà, proposti ad invito delle diverse gallerie realizzate sfruttando l'ampiezza dei viali della villa.
L'organizzazione e la progettazione degli stands per la mostra agrumaria del 1933 vengono affidate a Salvatore Caronia Roberti, progettista affermato, docente di architettura, che applicava alle sue opere e insegnava le teorie del prospettivismo[15], al quale certo si deve la sensibilità impiegata nell'utilizzare le potenzialità prospettiche e di scorcio di quell'impianto quadrato ritagliato da ampi viali alberati incrociati a 90° e intersecati da altrettanti viali ruotati di 90°, tutti intercettati da un viale circolare e confluenti in una vasta piazza centrale con quattro "cisternoni" per la musica progettati da Giuseppe Damiani Almeyda (Capua 1834-Palermo 1911)[16] nel 1866. Nonostante il giardino, sorto nel 1777 su progetto di Nicolò Palma, fosse stato all'inizio del XIX secolo modificato nei comparti e nelle aiuole in chiave naturalistica, manteneva, e ancora mantiene, tutte le proprietà spaziali d'origine[17].

[14] Erberto Carboni (Parma 1899-Milano 1984), architetto e grafico, è qui ad una delle sue prime esperienze nel settore pubblicitario, essendosi appena trasferito nel 1932 nello studio di Antonio Boggeri, a Milano. Dopo, legherà per sempre il suo nome alle campagne pubblicitarie di marchi come Olivetti, Shell, Motta, Barilla, Bertolli, Pavesi, oltre ad ideare gli slogan più duraturi del dopoguerra e ad illustrare le pagine di importanti riviste e periodici, ma anche a realizzare i marchi e le sigle televisive più famose della RAI. Subito dopo la mostra agrumaria fu impegnato in diversi e prestigiosi allestimenti: la Mostra dell'Aeronautica italiana alla Triennale di Milano (1934), lo stand Agip al IX Salone Internazionale dell'Auto di Milano (1936), la Mostra Internazionale della Stampa cattolica a Roma (1936), i padiglioni Motta e Navigazione Generale Italiana (1937) e il padiglione Montecatini (1939) alle Fiere Campionarie di Milano.

[15] Si veda sull'argomento Ettore Sessa, *Il palazzo del Banco di Sicilia a Palermo*, in «Quasar. 17. Architettura e arti decorative tra le due guerre mondiali», numero monografico, gennaio-giugno 1997, pp. 107-122.

[16] Si vedano, per tutti, il profilo biografico e le opere in Giusi Lo Tennero, *Giuseppe Damiani Almeyda*, in Sarullo, *Dizionario*, cit, *ad vocem*.

[17] Per una lettura approfondita dell'impianto geometrico di Villa Giulia e delle implicazioni attinenti all'arte dei giardini europea si vedano: Eliana Mauro, *Dualità e armonia nel primo giardino pubblico palermitano*, e Ettore Sessa, *Il «Parterre» del Piano di Sant'Erasmo: ideologie e metamorfosi di un giardino pubblico settecentesco*, entrambi in *Villa Giulia. Storia e progetto nell'architettura di Villa Giulia a Palermo*, Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini, Palermo 1985, pp. 9-16 e 17-24 e, in ultimo, Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, Grafill, Palermo 2010.

L'ingresso avveniva dalla passeggiata a mare, attraverso una porta ad arco quadrifronte, e dalla via Lincoln, assurta ad elegante stradone fuori porta dopo l'attestarsi in continuità con la Villa Giulia dell'orto botanico universitario con la sua Scuola Botanica (progettata da Léon Dufourny e diretta nei lavori di costruzione da Giuseppe Venanzio Marvuglia, tra il 1790 e il 1795). L'ingresso dalla via Lincoln verrà scelto pertanto come accesso per la mostra agrumaria: costituita da due bassi corpi di fabbrica a padiglione separati dal grande cancello e forniti di loggia sulla strada, la "porta" del giardino introduce al viale con doppio filare di colonnari Washingtonie e, quindi, alla piazza centrale, da cui si può raggiungere qualsiasi punto del giardino. Tuttavia, la prima ipotesi progettuale per l'ingresso riguarda proprio l'arco quadrifronte sul mare; se ne trovano i disegni nell'Archivio Progetti di Caronia Roberti[18]. Siamo ad appena un anno dalla Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 (Roma), per la quale Adalberto Libera, con Mario De Renzi, ha operato un moderno maquillage di rivestimento della facciata del palazzo delle Esposizioni, realizzato tra il 1880 e il 1883 in puro eclettismo neoclassico su progetto di Pio Piacentini.

La tecnica del maquillage viene utilizzata da Caronia Roberti con sapienza, proponendo in sovrapposizione all'arco quadrifronte un ampio e alto volume parallelepipedo, maggiormente slanciato dal movimento a pieghe della facciata con l'inserimento di pennoni svettanti bandiere nel corpo centrale e dagli elementi laterali bombati che rinserrano la facciata e portano le scritte in caratteri capitali. Ai due lati, per una certa estensione (il lato della villa misura circa 100 metri) crea dei volumi a gradoni con le biglietterie a giorno e un semplice muro di raccordo con la rimanente cancellata. Naturalmente non rinuncia all'inserimento di oggetti stilizzati e richiami ad una simbologia elementare, relativa proprio al tema portante della mostra agrumaria: una serie di vasi con la pianticella d'agrumi, geometrizzati e iterati in diversi punti a creare soluzioni di continuità.

L'abbandono del progetto di questa moderna facciata monumentale comporterà la redazione di un nuovo maquillage per l'ingresso dalla via Lincoln, ora scelto come principale. Il Novecentismo avanzante ben poteva adottare le proporzioni dei numeri irrazionali e le alterazioni prospettiche atte ad ottenere l'euritmia necessaria, anche in un cimento di dimensioni contenute: il nuovo ingresso raccorda i due padiglioni esistenti con una cortina arretrata dotata di coronamento rastremato a gradini su cui campeggia il nome della mostra e di un semplice portale delimitato da ampie paraste scanalate e da un sopraluce scandito da tre piccoli fasci alternati alle iniziali CNFA (Confederazione Nazionale dei sindacati Fascisti dell'Agricoltura), nei due corpi laterali nasconde le logge con uno sportello di biglietteria foderato da piani obliqui

[18] L'Archivio Progetti del Fondo Caronia Roberti fa capo alla raccolta delle Collezioni Scientifiche conservate presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, insieme al Fondo Caronia, del figlio Giuseppe (Resp. Scient. E. Sessa, C. Quartarone).

e delimitato da analoghe paraste scanalate. Al bianco dell'intonaco accosta il giallo e il rosso con cui colora gli attributi architettonici di facciata[19].
L'estensione del giardino gli permette l'inserimento di tettoie, padiglioni, portali: basterà occupare l'incrocio a T dei viali diagonali, oltre ad un quarto della lunghezza del viale principale, e disseminare qualche espositore isolato nelle aree perimetrali per ottenere 3.000 metri quadrati di superfici espositive coperte.
Sulla piazza centrale però, oltre al padiglione di invito delle Provincie Agrumarie – che accoglieva le Camere Agrumarie e le Cattedre Ambulanti di Agricoltura[20] –, Caronia Roberti provvide ad anticipare, utilizzando portali ad arco ottenuti con l'arte topiaria su Ficus esistenti, le gallerie più arretrate segnalandone il viale all'ingresso con grandi lettere appese alle fronde degli alberi e con coppie di totem colorati costituiti da intelaiatura in metallo sulla quale erano appoggiati, a guisa di collage, forme e scritte a soggetto. Quelli ai due lati del portale del Commercio illustravano il tema dell'esportazione, con fumaioli di navi, periscopi e onde marine da un lato ad indicare i mezzi di trasporto, e con frutta, bandiere europee, nomi di località e una locomotiva dall'altro ad indicare la merce e le località di arrivo.
Tutte le gallerie sono realizzate con una parete continua per la superficie espositiva e una parete interamente vetrata per l'illuminazione naturale. Oltre a quelle dedicate al Commercio (dove si illustravano i mezzi di conservazione e selezione dei frutti, gli imballaggi di ogni grado e materiale, i mezzi di trasporto, la pubblicità) e all'esportazione con il vestibolo destinato all'INE (con cartellonistica e materiale statistico) e alla Fedexport (con materiale pubblicitario sui sistemi di esportazione), analoghi impianti a T, con un padiglione-vestibolo di invito all'incrocio da cui si dipartivano le tre gallerie in opposizione, si trovavano negli altri viali diagonali della villa: quello dedicato alla Produzione (con prodotti di oltre ventisette provincie italiane che riguardavano gli agrumi, frutti e piante); quello dedicato alla Tecnica (con i fertilizzanti e antiparassitari, le macchine e gli attrezzi per la coltivazione, la produzione editoriale, ecc.) e quello dedicato all'Industria (con le marmellate, i canditi e simili, i prodotti industriali derivati, le macchine per la trasformazione)[21].

[19] Le coloriture, visibili a contrasto nelle foto in bianco e nero, sono descritte nel quotidiano «Giornale di Sicilia», 28 marzo 1933.

[20] Compito delle Cattedre Ambulanti di Agricoltura, dislocate nel territorio, era quello di diffondere l'istruzione tecnica e la conoscenza dei servizi agrari tra gli agricoltori. La prima Cattedra viene istituita ad Ascoli Piceno nel 1863 e la prima in Sicilia nel 1901 a Siracusa. In occasione della "battaglia del grano" avviata nel 1925 esse costituirono, insieme all'Istituto di Genetica per la Cerealicoltura fondato a Roma nel 1919, un valido strumento nella politica di riorganizzazione gestionale e strutturale, nella pianificazione produttiva e nel programma di sviluppo della produzione sotteso alle necessità della nazione.

[21] Si veda l'approfondimento in Elisa Bono, *L'architettura delle esposizioni in Sicilia tra effimero e mediterraneità dall'unità d'Italia alla ricostruzione*, tesi di laurea, rel. E. Sessa, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2003/2004.

Ma non mancavano piccoli padiglioni isolati della Società Generale Elettrica di Sicilia (SGES), delle Navigazioni Riunite, dei Monopoli di Stato, della Montecatini, del Credito Agrario del Banco di Sicilia, il Gruppo Esportatori Agrumi di Palermo ed espositori privati di macchine per l'agricoltura, di vivai sperimentali e non, di metallurgia agricola e macchine tessili, riuniti questi ultimi nelle diverse tettoie realizzate nei viali.

Rispetto alle più antiche esposizioni agricole regionali – la prima del 1902 a Palermo e Marsala con padiglioni di Ernesto Basile, la seconda del 1907 a Catania con padiglioni di Luciano Franco -, la mostra agrumicola del 1933 richiamava la fiducia nella civiltà delle macchine e nella capacità promozionale della pubblicità mirata a cui l'incremento del mercato dell'esportazione infine si affidava.

Fig. 1. Manifesto di Erberto Carboni per la Prima Mostra Nazionale Agrumaria, Palermo 1933 (coll. privata, Palermo).

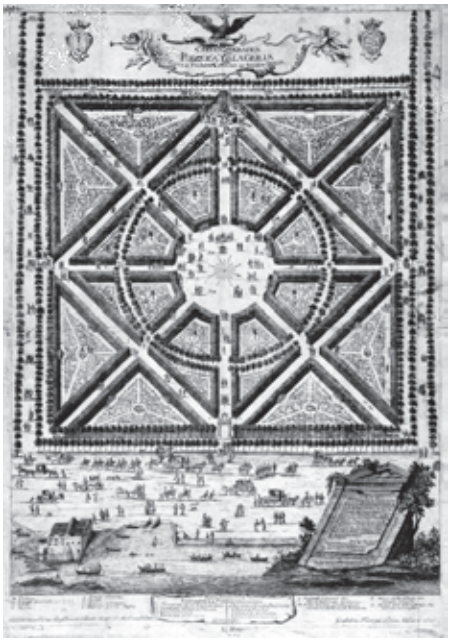


Fig. 2. Progetto della Pubblica Villa Giulia di Nicolò Palma, 1777, stampa da incisione (Archivio Storico del Comune di Palermo).

FIG. 3. PLANIMETRIA DI PROGETTO DELLA MOSTRA AGRUMARIA, 1933 (ARCHIVIO PROGETTI, FONDO CARONIA ROBERTI, COLLEZIONI SCIENTIFICHE DEL DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO). (VEDI TAVOLA 7)

Fig. 4. Manifesto di Galileo Chini per la Mostra Campionaria Itinerante della Nave Italia, 1923 (coll. privata, Firenze).

FIG. 5. PROGETTO DELL'INGRESSO DELLA MOSTRA AGRUMARIA DALLA PASSEGGIATA A MARE (ARCHIVIO DISEGNI, FONDO CARONIA ROBERTI, COLLEZIONI SCIENTIFICHE DEL DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO. (VEDI TAVOLA 7)

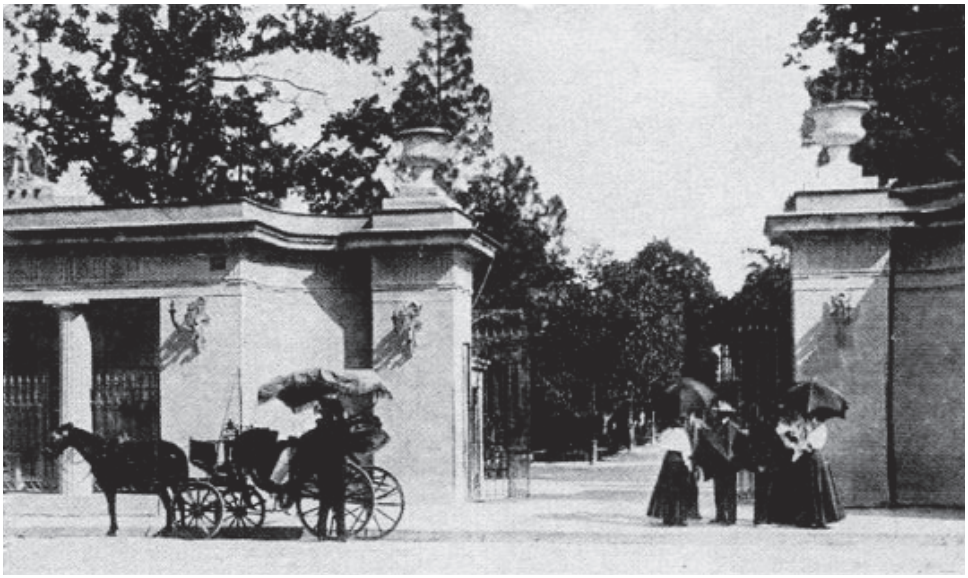


Fig. 6. Ingresso al giardino della Villa Giulia di Palermo dalla via Lincoln (cartolina d'epoca, coll. privata Mauro-Sessa, Palermo).

Fig. 7. Ingresso della Mostra Agrumaria dalla via Lincoln (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 8. Addobbo del viale delle washingtonie e padiglione delle Provincie Agrumarie (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 9. Illuminazione notturna della piazza centrale con il padiglione delle Provincie Agrumarie tra i due "cisternoni" di Giuseppe Damiani Almeyda e l'invito alla galleria del Commercio (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 10. Fronte del viale d'invito alle gallerie del Commercio con i due totem (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 11. Padiglione-vestibolo delle gallerie della Produzione agrumaria (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 12. Padiglione-vestibolo delle gallerie della Tecnica (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 13. Padiglione-vestibolo delle gallerie dell'Industria di trasformazione (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 14. Una delle gallerie dell'Industria di trasformazione (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

Fig. 15. Una delle gallerie della Produzione agrumaria (Archivio Fotografico, Fondo Caronia Roberti, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo).

BARCELLONA E LE ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI DEL 1888 E 1929. L'IMPRONTA SULLA FORMA URBANA

José Miguel Remolina Seivane
Storia della Città

Abstract:
Le date del 1888 e del 1929 rappresentano due tappe fondamentali nell'evoluzione recente della città di Barcellona. In questi anni, due mostre internazionali si svolgono in città; la prima vedrà l'occupazione definitiva del sito dell'antica cittadella, immediatamente ad est della città vecchia; la seconda si terrà sulle pendici della montagna di Montjuic, ad ovest della città storica.
Il fatto decisivo per la formazione della attuale forma urbana di Barcellona è lo sviluppo del progetto di ampiamento di Ildefonso Cerdà dal 1860, che ha condotto alla creazione della caratteristica griglia viaria regolare del distretto di *Ensanche - Eixample*. Tuttavia le due esposizioni comportano delle trasformazioni urbane che permetteranno di risolvere l'incontro della maglia geometrica di Cerdà con le preessistenze, producendo cambiamenti significativi dal progetto di *Ensanche*, con importanti processi di qualificazione formale e monumentalizzazione, aspetti assenti nella proposta di Cerdà.
Questo articolo mira a una rapida panoramica di entrambi i processi, considerando l'importanza delle decisioni di progettazione urbana nel 1888 e nel 1929, nonché ad analizzare il ruolo di spazi e architetture create per le due mostre nella attuale struttura urbana di Barcellona.

Barcelona and the international exhibitions of 1888 and 1929. Its imprint on the urban form

The years 1888 and 1929 are signposted as two milestones in the recent evolution of the city of Barcelona. In those two separate years, two international exhibitions took place in the city; the first would produce the definitive occupation of the site of the ancient citadel, immediately to the east of the old city; the second would be held on the slopes of Montjuïc mountain, to the west of the historical city.
The most decisive event in the formation of Barcelona's current urban form was the development of the extension project by Ildefonso Cerdà in 1860 which led to the creation of the regular network characteristic of the Ensanche extension.

However, the two exhibitions also featured important urban transformations that would solve the encounter between the geometric grid network and pre-existing elements, producing great changes to the original Cerdà project, with important processes of formal qualification and the introduction of monumental architecture, aspects completely missing from Cerdà's proposal.
This article aims to give a quick overview of both processes, taking into account the importance of urban planning decisions in 1888 and 1929, as well as analyzing the role of the architecture and spaces created for the two exhibitions within today's urban structure of Barcelona.

La città murata e i suoi dintorni negli ultimi anni del XIX secolo

Per meglio comprendere il significato dei fenomeni di trasformazione urbana che si verificano nella seconda metà del XIX secolo, è necessario partire del problema di densificazione creato dall'esistenza di un circuito completo di mura a Barcellona, aumentato dall'ampia area di protezione militare non edificabile, che impedisce la crescita della città fuori dalle mura[1]. Infine nel 1854 è deciso l'abbattimento delle mura, che gradualmente eliminerà la cintura esistente dei bastioni, e immediatamente si svolgono le prime iniziative per ordinare lo sviluppo futuro della città[2].
Particolarmente importante è l'area occupata dalla Ciudadela, grande fortezza a forma di stella costruita nel 1714, la cui costruzione provocò la distruzione di gran parte del quartiere La Ribera[3]; nei futuri progetti di crescita della città questo frammento si rivelerà di fondamentale importanza, e qui si farà l'esposizione internazionale del 1888 [Fig. 1]. Timide iniziative di crescita fuori le mura erano state avviate nel primo terzo del secolo, e già nel 1830 era nata una passeggiata alberata a nord verso Gracia, che diventerà spazio privilegiato ad uso delle classi superiori. Nel 1840 il Municipio indice un primo concorso per l'espansione della città[4]. Ma il passo decisivo sarà nel 1859, quando a richiesta del governo spagnolo l'ingegnere

[1] Per una panoramica dello sviluppo urbano storico di Barcellona vedere Albert Garcia Espuche, Manuel Guardia, Francisco Javier Monclús, José Luis Oyon, "*Barcelona"* in *Atlas histórico de ciudades europeas Península Ibérica*, Centre de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, 1994, pp. 63-92. Joan Busquets, *Barcelona. Evolución urbanística de una capital* compacta, Mapfre, Madrid 1992. Manuel Guardia, *La modernització de la ciutat vuit-centista: les grans operacions de reforma interior* in *La construcción de la gran Barcelona: l'obertura de la via Laietana 1908-1958*, Museu d'historia de la ciutat, Barcelona 2001, p. 30-50.

[2] Antonio Cubeles, Antonio Nicolau, *Abajo las murallas 150 años de l'enderroc de les muralles de Barcelona*, Museu d'historia de la ciutat, Barcelona 2004, p. 28; p. 27.

[3] La cittadela fu progettata a Prosper Verboom. Josep Garrut, *L'Exposició universal de Barcelona de 1888*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1976, p. 9. Alexandre Cirici, *Barcelona paso a paso*, Teide, Barcelona 1975, p. 222.

[4] Vinta da Pere Felip Monlau Busquets, *Barcelona,* cit.*,* pp. 90 sq.

Ildefons Cerdà presenta il suo progetto di *Ensanche*, che propone una grande griglia geometrica che copre tutta la pianura, in un radicale cambio di scala urbana[5]; il Municipio, in aperta opposizione alla decisione dal governo di Madrid, promuove un concorso di progetti alternativi, che tuttavia non avrà nessun valore legale[6].
Da 1860 si inizia il tracciato e urbanizzazione delle nuove strade seguendo il progetto di Cerdà[7].

L'esposizione del 1888 nella *Ciudadela*

A muovere i primi passi per l'organizzazione di un'esposizione internazionale a Barcellona, fu l'industriale Eugenio Serrano de Casanova, che aveva già avuto modi di visitare le altre mostre svoltesi in capitali europee. Nel marzo 1885 Serrano Casanova si offre al consiglio comunale per organizzare una grande esposizione, per la quale chiede la disponibilità di 20 ha all'estremità sud del parco de la Ciutadella[8].
L'area della Ciudadela era stata ceduta alla città dall'esercito nel 1868, dopo anni di ripetute richieste da parte dei cittadini e del governo governo municipale. L'assegnazione istituisce l'obbligo d'uso come parco pubblico, non essendo in grado di ospitare edifici privati per più di 53.000 mq[9].
Il progetto Cerdà attribuiva a questa zona un importante significato urbano; anticipando la scomparsa della fortezza, il progetto di *Ensanche* aveva progettato su questo settore una soluzione complessa di intersezione con il tessuto del centro storico, mediante l'inclusione di tre isolati residenziali eccezionalmente grandi e una via diagonale che avrebbe consentito l'arrivo della ferrovia fino alla zona del porto; si crea così un pezzo urbano singolare, con un isolato centrale destinato a edificazione religiosa, e, un po' più a a nord un parco, organizzato in direzione W-E [Fig. 2]. Le rigide condizioni per il trasferimento del suolo, tuttavia, porteranno allo spostamento del parco verso sud[10].
Il comune organizza nel 1870 un concorso per la progettazione del nuovo parco della Ciudadela, definitivamente situato a sud, che è stato vinto da Josep Fontsere[11].

[5] In 1855 Cerdà aveva realizzato il piano topográfico della piana di Barcellona, base per i suoi progetti posteriori. Il piano definitivo sarà approvato il 15 giugno 1859; *Ibid*., pp. 101-104.

[6] Al concorso comunale si sono presentati 13 progetti; il vincitore sarà Antoni Rovira i Trias, e i progetti saranno presentati in esposizione pubblica nel municipio; *Ibid*., pp. 102, 111.

[7] Ferran Sagarra I Trias, *Les idees per a l'Eixample* in *Abajo las murallas 150 años de l'enderroc de les muralles de Barcelona*, Museu d'historia de la ciutat, Barcelona 2004, p. 85-95.

[8] Garrut, *L'exposició*, cit. p. 19.

[9] La superficie totale assegnata contava piú di 60 ha. Inmaculada Julian, *L'urbanisme a Barcelona entre dues exposicions (1888-1929),* Els llibres de la frontera, Barcelona 1888, p. 23. Manuel Arranz, Ramon Grau, Marina López Guallar, *El Parc de la Ciutadella, una visió histórica*, L'Avenc, Barcelona 1984, p. 35.

[10] Garrut, *L'exposició*, cit. p. 25.

[11] *Ibid*., p. 9.

Il suo progetto presenta come punti salienti la creazione del Passeig de Sant Joan, che permette di risolvere la comunicazione con il settore dell'Ensanche situato immediatamente a nord[12], e la creazione di un tessuto di isolati che include un nuovo mercato, vicino alla tradizionale zona medievale del mercato di El Born, elementi che permettono risolvere l'incontro tra l'ortogonalità delle linee di progettazione del parco e la trama irregolare del quartiere Ribera[13] [Fig. 9].
Nella metà settentrionale del parco si progetta un giardino con tracciato romantico con due piccoli laghi e una grande cascata; nell'area centrale c'è un edificio espositivo di pianta circolare, il "palazzo per l'industria e le belle arti"; ad ovest si situa la zona del giardino botanico con tre edifici che poi saranno integrati nella esposizione del 1888, la Serra, l'Umbráculo e il piccolo Museo Botanico[14].
Se l'incontro con la città storica ad ovest appare ben risolto con l'inserimento del mercato e dei blocchi residenziali, nel bordo est il progetto non riesce a risolvere il collegamento del parco con la futura città. Su questo lato il progetto colloca due caserme militari e un grande macello, attività che creano un effetto barriera; ugualmente a sud il progetto rinuncia a risolvere la facciata verso il mare, e appare un semi-cerchio che agisce come strada senza uscita, obbligata dall'esistenza della ferrovia dalla vicina stazione di Francia, appena collegata da un piccolo ponte.
Questo spazio dovrebbe ospitare la celebrazione dell'esposizione universale proposto da Eugenio Serrano, e nel giugno del 1885 il Consiglio comunale approva il trasferimento del parco per l'evento, presentandosi inmediatamente un primo schizzo di base di progetto di portata molto limitata, che rispetta fondamentalmente le idee di parco di Fontserè[15]. Un secondo progetto di poco posteriore presenta dettagli più sviluppati, con l'inclusione del gran palazzo semicircolare, ma la permanenza dei resti della cittadella conduce a cattive soluzioni progettuali [16].
Nel febbraio 1887 c'è un cambio radicale: gli imprenditori privati rinunciano a continuare il progetto, e così il sindaco Rius e Taulet devono assumere personalmente

[12] Il nuovo spazio sostituisce il cosiddetto Paseo de la Explanada o di San Juan, area di paseggiata che si era formata dal 1802 tra la fortezza della Cittadella e il quartiere della Ribera; GARCIA ESPUCHE et al., *Barcelona*, cit., p. 71.

[13] Mercato costruito da Fontserè in 1874-1876. Immediatamente a est, Fontserè costruisce un serbatoio, che faciliterebbe la disponibilità di acqua sufficiente per il corretto funzionamento della cascata e il parco (1874-76); CIRICI, *Barcelona*, cit., p. 72. GARRUT, *L'exposició*, cit., p. 9.

[14] La piantumazione di alberi per il parco inizia nel febbraio del 1873. La serra e progetto di Josep Amargós; JULIAN, *L'urbanisme a Barcelona*, cit., p. 26.

[15] Tuttavia provoca la dimisione di Fontserè in disaccordo con lo sviluppo proposto; Pere HEREU, Jaume ROSELL, *La creació de l'Exposició: crónica dels esdevenments,* in Pere Hereu (a cura di) *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona 1888*, Universitat Politécnica de Catalunya, Barcelona 1988, pp. 71-127, p. 74.

[16] Esiste un'isola centrale con gli edifici della vecchia fortezza; HEREU, *Arquitectura i ciutat*, cit., p. 75 e lam. X-XI.

l'organizzazione della Mostra[17]. Sotto la nuova direzione, l'architetto Elías Rogent presenta un nuovo progetto di organizzazione dell'area, meglio articolato nelle sue parti, regolarizzando la zona e ampliando l'area espositiva verso il mare, progettando un ponte sopra la ferrovia.
La lentezza nella gestione della demolizione dei resti della Cittadella ha portato a tanti problemi, e alla fine si è deciso di mantenere tre edifici, il palazzo del governatore, la cappella e l'arsenale, disposti intorno a una piazza centrale[18]. Allo stesso tempo, al bordo settentrionale la costruzione di vari elementi del nuovo parco è in corso: la cascata monumentale è conclusa nel 1881; qui la forma organica del lago progettato da Fontserè permette la transizione con il resto del parco nonostante l'orientamento appare ruotato rispetto all'asse principale della Mostra[19].

Architetture dell'esposizione del 1888

Inizialmente prevista per il 1887, l'apertura della Mostra è stata alla fine ritardata fino ad aprile 1888, rimanendo aperta fino dicembre. Tra le architetture d'interesse bisogna sottolinearne specialmente cinque; l'arco di trionfo nel Passeig de Sant Joan, progetto di Josep Vilaseca, accesso principale al recinto costruito in mattoni con dettagli decorativi moreschi[20]; al lato il Palacio de Bellas Artes, progettato da August Font i Carreras, possedeva forme eclettiche neo-romane[21]; il Café-Restaurante è progetto di spicco di Lluís Domènech i Montaner in stile modernista art nouveau, in mattone con dettagli in majolica[22]; il Palacio de la Industria era la maggiore costruzione della esposizione, con forma semicircolare e corpo centrale aperto verso la piazza principale, dove si situava una fonte circolare con giochi di luci[23]; finalmente il Palacio de la Agricultura, costruito in mattoni rossi con motivi decorativi moreschi, possedeva una lunga facciata con due padiglioni trasversali a tre navate, disposti simmetricamente[24] [Fig. 3 e Fig. 4].
Dopo la fine dell'esposizione la maggior parte degli edifici sono stati demoliti, e solo l'Arco de Triunfo e il ristorante, rimangono oggi, ambedue memoria viva per

[17] Garrut, *L'exposició*, cit. p. 22. Hereu, Rosell, *La creació*, cit., p. 86.

[18] Solo alla fine di novembre 1887 è demolito il muro che impediva la costruzione completa del Palazzo dell'industria. Hereu, Rosell, *La creació,* cit., p. 74. Garrut, *L'exposició*, cit. pp.10, 26.

[19] Pere Hereu (a cura di) *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona 1888*, Universitat Politécnica de Catalunya1988, pp. X-XI.

[20] Ancora oggi è simbolo urbano della Mostra, Garrut, *L'exposició*, cit. p. 27.

[21]Pere Hereu I Payet *Color luz y textura en la arquitectura de la Ciutadella,* in "Barcelona Metropolis mediterránea", nº9 1988, pp.77-83. Id., *L'Arquitectura de l'Exposició* in Pere Hereu (a cura di) *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona 1888*, Universitat Politécnica de Catalunya, Barcelona 1988, pp. 179 -228.

[22] Oggi è dedicato a museo della scienza.

[23] Garrut, *L'exposició*, cit. p. 31.

[24]Progetto di Pere Falqués; Hereu, *L'Arquictura,* cit., p.212.

la città della sua esposizione di 1888[25] [Fig. 5]. Altre operazioni di progettazione urbana collegate alla celebrazione dell'esposizione si svolgano in città; l'apertura del Passeig de Colon significa una nuova facciata della città verso il porto, dopo la distruzione degli importanti baluardi delle vecchia mura; qui sarà costruito l'Hotel Internacional, interessante progetto dell'architetto Lluís Domènech i Montaner, abbattuto dopo l'esposizione[26]. Nel finale di questo viale, nel punto d'incontro con las Ramblas, sarà eretto in 1888 il Monumento a Cristobal Colón, divenuto uno dei simboli della città.

L'esposizione del 1929 e l'occupazione dell'area del Montjuic

La celebrazione di una seconda esposizione internazionale, come strumento per promuovere l'attività economica della città è promosso sin dall'inizio del XX secolo da un gruppo di industriali da Barcellona e immediatamente approvata dall'amministrazione comunale. L'iniziativa si concretizza nel 1913, destinata inizialmente alla celebrazione di un'esposizione internazionale delle industrie elettriche[27]. Lo scoppio della grande guerra ritarderà il progetto fino al 1917, con un nuovo orientamento generale, sotto la nuova denominazione di salone internazionale dell'industria elettrica e esposizione generale spagnola.

Inizialmente, sono stati proposti due possibili luoghi per ospitare l'esposizione, la montagna di Montjuic, ad ovest dalla città, e i dintorni del fiume Besós ad est, dove finisce l'Ensanche. I sostenitori di questa seconda possibilità vogliono realizzare le idee di Cerdà e Jaussely con la creazione di un grande parco presso il Besós, mai realizzato; il rifiuto di questa alternativa comporta il definitivo abbandono dell'idea di convertire questo settore orientale del Ensanche nel centro della nuova Barcellona, secondo ciò che aveva proposto Cerdà[28].

I progetti di Puig i Cadafalch

Nel 1913 è definitivamente deciso che la Mostra si terrà nel quartiere di Montjuic, proponendo l'inaugurazione per l'anno 1917, che poi sarà ritardata fino al 1923. Anche se c'erano alcuni precedenti progetti di intervento nella montagna, Montjuic conservava un carattere di area marginale alla cittá[29]. Alla fine del 1915 l'architetto

[25] Oltre ai tre padiglioni del parco botanico che, come abbiamo visto, furono progettati da Fontserè, prima della esposizione.

[26] Garrut, *L'exposició*, cit., p. 32. Julian, *L'urbanisme a Barcelona,* cit., p. 27.

[27] Ignasi Solá-Morales, *L'Exposició internacional de Barcelona (1914-1929) com a instrument de política urbana*, Recerques, n. 6, 1976, p. 140.

[28] *Ibid*., p. 141.

[29] Il piano Amargós aveva proposto nel 1894 l'urbanizzazione dell'area; in 1915 l'architetto francese Forestier progetta qui un parco adattato alla difficile topografia, scomposto in diverse unità. Julian, *L'urbanisme*, p.66. Guillem Fernández González, *Josep Amargós Samaranch*. *Els primers intentes*

Josep Puig i Cadafalch presenta i primi schizzi per l'instalazione della mostra nell'area, in cui sono già presenti i due principale elementi della futura organizzazione, la creazione di una piazza circolare con esedra monumentale di accesso al recinto e il tracciato di un ampio viale in salita focalizzato da un palazzo monumentale con cupola[30] [Fig. 10]. Nel 1917 si decide la divisione dell'area tra tre squadre d'architetti, che svilupperanno progetti specifici: la zona inferiore sarà sviluppata da Josep Puig i Cadafalch e Guillem Busquest[31], il settore più alto da Lluís Domenech Montaner e Manuel Vega March[32]; infine la squadra formata da Sagnier e Font si occuperà del versante nord, la zona di Miramar, una mostra incentrata sulle questioni marittime che alla fine non si realizza[33]. Già solo centrato nella zona inferiore, il secondo progetto di Puig presenterà lievi variazioni nell'organizzazione del carattere delle architetture. Tuttavia un cambiamento fondamentale avviene nel 1923, con l'avvento al potere a Madrid del dittatore Primo de Rivera e le dimissioni di Puig i Cadafalch dalla sua carica politica e dalla direzione dei progetti dell'esposizione, che conduce alla cessazione per due anni di tutta attività; è soltanto nel 1925 che il progetto di esposizione viene ripreso, ora sotto la direzione dell'architetto Pere Domènech i Roura, e la collaborazione del governo spagnolo; la nuova direzione produrrà cambiamenti graduali nel carattere dell'architettura, ma mantenendo tuttavia le idee generali del secondo progetto di Puig[34].

Fin dall'inizio tutto è concepito come creazione di spazio urbano con vocazione di permanenza, a differenza del solito carattere temporaneo di altre mostre; la documentazione grafica sarà arricchita con nuovi dettagli, senza mai abbandonare le idee di base originale. Già nel primo progetto da Puig dal 1915 appare una grande esedra e una piazza circolare, la futura Plaza de España, come soluzione di incontro di tra le due strade Gran Vía e Paralelo, soluzione che rimarrà in tutti i progetti successivi; in questi primi schizzi sono presenti elementi formali dalla Sezesion viennese e lo

d'urbanització de Montjuich: 1887-1914, Bulletí de la Societat d'estudis Històrics, XX I (2010), pp. 157-175. Solá-Morales, *cit.*, pp. 137-145. Busquets, *Barcelona*, cit., p. 188.

[30] Sola Morales, *L'exposició internacional*, cit., p.67.

[31] Area vicina a Plaza de España, per acogliere la Exposición General Española. Ignasi Solá Morales, "*Ciudad ordenada y monumental"… la arquitectura de Josep Piug i cadafalch en la época de la mancomunidad*, in Judith Rohrer, Ignasi Solá Morales (Coor) *J. Puig i Cadafalch Arquitectura entre la casa y la ciudad*, COAC, Barcelona 1989, pp. 37-63.

[32] Settore dell'esposizione industria elettrica e la sezione internazionale, proponendo una serie di piazze e spianate collegate da due viali assiali e vari percorsi curvilinei adattati alla topografia. Ignasi Solá-Morales, *La Exposición Internacional de Barcelona (1914-1929): Arquitectura y ciudad,* Feria de Barcelona, Barcelona 1983, p. 65.

[33] Julian, *L'urbanisme*, cit., p. 69.

[34] Pere Domenech era figlio del architteto Lluis Domenech i Montaner. Nuova direzione dal Marques de Foronda, vicino al governo di Madrid. Solà-Morales, *La exposición*, cit., p.69. Busquets, *Barcelona*, cit., p. 192.

stile di Otto Wagner, evidenziato nelle numerose colonnati e cupole. L'idea della piazza di accesso con arcate semicircolari sembra alludere però alla Piazza Esedra di Roma[35], anche se il colonnato sembra più influenziato delle architetture storiche del periodo barocco.

Elemento principale del progetto di Puig è il grande viale centrale, poi noto come Avenida Reina María Cristina, che nasce dall'esedra e ascende tra i diversi palazzi dell'esposizione verso il grande Palazzo Nazionale[36], nel 1923 vengono completati le opere del grande viale, e poco dopo i due palazzi espositivi laterali di Alfonso XIII e Victoria Eugenia[37]. Tutti gli elementi del progetto sfruttano le possibilità scenografiche di questo viale in salita il cui fondale è la grande cupola del palazzo.

Dopo un tratto di scale è disposta trasversalmente la *esplanade* in origine nota come Plaza de las Bellas Artes, fondamentale spazio nel compesso [Fig. 6].

Qui erano costruite nel 1919 quattro grandi colonne a modo di Propilei di accesso alla grande piazza, come filtro visuale, ma anche come tributo alle quattro barre rosse che compongono lo stemma della Catalogna; le colonne vennero demolite nel 1928, per evitare conflitti con il governo centrale di Primo de Rivera, a causa del suo simbolismo nazionalista catalano; durante l'esposizione furono sostituite da quattro vassoio decorativi a modo di bruciatore di incenso[38].

Nel centro di questa *esplanade* è installata nel 1928 la grande fontana circolare di Carles Buigas, fontana monumentale con giochi d'acqua e luce, che altera completamente il carattere originale dello spazio, cambiando anche il suo nome: da allora sará chiamato Plaza de la Fuente Mágica[39].

È importante distaccare il carattere complesso, a modo di foro romano, che questo spazio trasversale aveva dai primi schizzi di Puig, con grandi colonnatti intorno; anche dopo la distruzione delle quattro colonne di accesso, rimase parte dei colon-

[35] Progetto di Gaetano Koch dal 1887-1898.

[36] Daniel Rivas Bragado, *Palau de Victòria Eugènia a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929. Història, arquitectura i estudi de la construcció*. Projecte fin de Carrera, Escola Politécnica Superior d'Edificació de Barcelona, Universitat Politécnica de Catalunya, Curso 2014-15, Febrero 2005, p. 11.

[37] Nel 1917 si avevano iniziati i lavori e terrapieni per la apertura di viali. In 1918 e già finita la piazza de Bellas Artes.

[38] Questo suo simbolismo politico ha fatto dimenticare il suo significato architettonico come Propilei di accesso a Plaza de las Bellas Artes.

[39] La Fonte Mágica de Carles Buigas è ancora oggi un simbolo della città di Barcellona. È stato notato frequentemente il significato politico della demolizione delle colonne nel 1928, ma non è stato fatto riferimento all'importanza critica della posizione della nuova fonte di Buigas, la cui visione dal piedi del viale sarebbe stata completamente annullata con la presenza delle quattro colonne. Quando le quattro colonne sono state recuperate nel 2011sono state situate dietro la fontana, riprendendo il suo valore politico e simbolico, ma alterando il suo significato architettonico originale. Solá Morales, *Ciudad ordenada y monumental,* cit., p.61.

nati che appaiono nei primi progetti: sul lato est ce n'erano quattro, davanti al padiglione di Barcellona e sul lato ovest altre otto[40].

A partire del secondo progetto di Puig del 1917 si possono identificare influenze formali dell'organizzazione monumentale e architetture del movimento City Beautiful americano, che si era diffuso attraverso l'Europa dalla Columbian Exposition tenutasi a Chicago nel 1893[41]; qui è esemplificato l'ideale degli spazi urbani attraverso una particolare visione della città classica, con abbondante uso di colonnati, arcate e volte, elementi che saranno presenti nei disegni di Puig e arricchite dal disegno scenografico che seppe sfruttare il dislivello della avenida centrale, che qui sostituisce lo spazio centrale lineare della Grand Bassin della mostra di Chicago[42].

Nel periodo tra il 1925 e il 1929, sotto la direzione di Pere Domènech sono stati introdotti cambiamenti nel carattere dell'architettura, che dal classicismo mediterraneo dei primi tempi cambia alla tradizione artistica delle architettura rinascimentale e barocca di Castiglia.

Tutto questo appare evidenziato dal fatto di dividere i diversi progetti tra tanti architetti; tant'è vero che anche i due corpi della grande esedra porticata di Plaza de España sono edificati da due diversi architetti, con significative differenze tra di loro [Fig.7] [Fig.11].

In questa epoca finale si decide anche l'inclusione accanto all'ingresso nell'esedra delle due torri veneziane monumentali, costruite secondo il progetto di Ramón Raventós i Farrarons[43]; nei primi schizzi di Puig sorgeva qui un arco trionfale al centro dell'Esedra, assolvendo alla funzione di accesso monumentale al sito; nei disegni successivi appaiono due piccole torri che incorniciano l'accesso per il viale principale, uniti da colonne ai portici semicircolari[44] [Fig. 13].

Questa fase introduce un uso massiccio di fonti di illuminazione e acqua elettrici, producendo spettacolari effetti di luce che furono molto ammirati; 116 obelischi di luce saranno situati nel viale centrale, e nove barre di luce proiettata dietro la cupola del grande palazzo nazionale[45]. [Fig. 12]

[40] Solá-Morales, *La exposición*, cit., p. 116.

[41] Ante Glibota, Fredéric Edelmann, *Chicago 150 ans d'architecture 1833-1983*, Paris Art Center, Paris, 1985, p. 22, 65.

[42] David P. Handlin, *American architecture*, Thames and Hudson, London 1985; Javier Monclús Fraga, *Exposiciones internacionales y urbanismo. El proyecto Expo Zaragoza 2008,* Ediciones Universitat Politécnica de Catalunya, Barcelona 2006, p. 38.

[43] Ispirate dal campanile di Piazza San Marco; Jorge Vidal Tomás, *Opúsculo sobre la Plaza de España, espacio noucentista de Barcelona*. Tesina Departamento de Proyectos arquitectónicos UPC-ETSA Barcelona Junio 2009, p. 58. Fernando De Terán, *Historia del urbanismo en España, III. Siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid 1999, p. 173.

[44] Vedere l'illustrazione del depliant di Rieusset (probabilmente dal 1927-28).

[45] Solá-Morales, *La exposición*, cit., p. 148.

Architetture di spicco della esposizione di 1929.

La mostra è stata aperta tra il 20 maggio 1929 e il 15 gennaio 1930. La grande maggioranza delle architetture costruite per l'esposizione presentavano un monumentalismo neo-storicista, una corrente che in Catalogna è stata chiamata il *noucentisme*. I padiglioni di Alfonso XIII e Victoria Eugenia sono collocati ad entrambi lati del grande viale centrale, sopra la piazza de las Bellas Artes, con facciate austere, con l'unica aggiunta di alcuni dettagli decorativi, e un volume rotto che si adatta alla topografia[46] [Fig. 8].

Il grande Palazzo nazionale si pone in alto, con la sua grande cupola come principale elemento focale. La architettura di style secessionista dei primi disegni di Puig, è sostituita da un progetto di stile neo-rinascimentale spagnolo di Eugenio Cendoya ed Enric Catá, con una monumentale composizione simmetrica ed elementi compositivi barocco, tra le quattro torri laterali, ispirati dalla cattedrale di Santiago di Compostela[47].

Nella parte più alta del complesso, si situa lo Stadio Olimpico, progetto di Pere Domènech i Roura, con grande torre monumentale, elemento di riferimento visivo della parte piú alta del recinto espositivo. Il Padiglione della Spagna, era situato in una zona meno prominente, tra il palazzo nazionale e lo stadio, con una composizione molto rigida in pianta e dettagli decorativi del Rinascimento spagnolo in facciata [Fig. 14].

Tra i padiglioni nazionali si deve sottolineare soprattutto quello della Germania, progettato di Mies van der Rohe, in un luogo scelto dall'architetto, all'estremità meridionale della piazza de las Bellas Artes; c'è una brillante architettura moderna, che propone un complesso sistema di percorsi: dalla piazza attraverso un filtro formato di otto colonne classiche si accede al padiglione, che si può traversare per continuare la visita dei settori posteriori, collocato com'era trasversalmente all'asse della piazza[48].

Una serie di padiglioni minori si situano nell'area superiore sui viali curvi adattati alla topografia; concepiti come architetture isolate, predominano qui gli stili neostorici, sebbene alcune di loro hanno linguaggi moderni, come il padiglione della Jugoslavia, architettura cubica in bande bianche e nere, e quello della Svezia con torre-faro in legno[49]. Tra le architetture di stile regionalista, è degno di nota il Palacio de las Diputaciones, situato in Plaza de San Jorge, con interessante soluzione di adattamento al luogo, e linguaggio storicista neo-gotico, e il Pabellón de Agricul-

[46] Sono stati i soli ad essere costruiti da Puig in fase di completamento già nel 1923. RIVAS BRAGADO, *Palau Victòria Eugènia*, cit., p. 17.

[47] La pianta è caratterizata da una gran sala ovale, che durante l'esposizione, ha ospitato la Mostra dell'arte spagnola e oggi é il Museu d'art de Catalunya; construito tra 1926 e 1929. SOLÁ-MORALES, *La exposición*, cit., p. 79.

[48] Il padiglione è stato distruto dopo il fine dell'expo, è stato ricostruito solo nel 1992.

[49] Progetto di Peder Clason; *Ibid*., p. 115.

tura, una architettura complessa di diversi volumi, organizzato intorno a un ampio cortile irregolare, con padiglione d'ingresso a modo di chiesa a pianta centrale rinascimentale, con tripla arcata, e dettagli decorativi a metà strada tra il Rinascimento e il barocco andaluso[50]. Uno dei luoghi di maggior successo durante la fiera fu il cosiddetto Pueblo Español, formato dalla costruzione simulata di edifici storici di varie regioni della Spagna, molto sapientemente ordinate formando strade e piazze, in modo tale che il mero pittoresco è superato, permettendo una interessante esperienza della ricchezza della architettura popolare spagnola[51]. L'idea di includere un set costruito che evoca antiche architetture proviene del "Village Suisse", set costruito con architettura rurale delle regioni della Svizzera nella Exposition Nationale Suisse a Ginevra nel 1896, iniziativa che è stata ripetuta con grande successo nella esposizione di Parigi del 1900[52].

Dopo 1929 la Plaza de España acquisisce un importante ruolo urbano, rivelandosi presto come un nodo fondamentale nella struttura dell'intero settore occidentale di Barcellona; da allora c'è una continua ricerca per l'adeguata formalizzazione dello spazio; i lati ovest e sud della piazza furono delimitati dalle quattro grandi alberghi, costruiti dal architetto Rubió i Tudurí, ma a nord la preesistenza di Las Arenas, monumentale arena in stile moresco, ha prodotto un problema di definizione del limite dello spazio. Al centro della piazza, punto d'incontro degli assi delle strade, fu costruita una fontana monumentale con sculture, con elemento centrale triangolare concavo affrontando l'asse delle tre strade qui confluenti[53].

La Via Tarragona, che si dirige dalla piazza verso nord, acquisirà grande importanza negli anni sucessivi quando sono stati demoliti il macello di l'Escorxador e due grande caserme militari qui esistenti, ma solo negli ultimi decenni del XX secolo si svolge la sua definitiva valorizzazione come asse a nord verso la grande Avenida Diagonal, con l'apertura della grande piazza Països Catalans di fronte alla nuova stazione di Sants.

Conclusioni

L'intelligenza nella scelta di due luoghi strategici per celebrare le mostre internazionali del 1888 e 1929 ha permesso di risolvere importanti zone urbane, li dove si eranno rilevati problemi nell'incontro della maglia regolare dal piano Cerdà con le preesistenze.

[50] *Ibid.,* p. 93.

[51] Progetto dell'architetto Francesc Folguera, con la colaborazione di Ramón Raventós, Miguel Utrillo e Xavier Nogués. BUSQUETS, *Barcelona*, cit., p. 196.

[52] Bisogna segnalare il precedente Borgo Medievale dell'esposizione Generale Italiana di Torino nel 1884. Il Village Suisse di 1896 è progetto dell'ingegnere architetto Charles Henneberg; http://www.notrehistoire.ch/article/view/235/ da 20/05/ 2015.

[53] Interesante opera di Josep María Jujol; SOLÀ-MORALES, *La Exposición*, cit., p.70.

L'esposizione del 1888 ha permesso accelerare l'annessione come spazio urbano dell'antica cittadella, e risolvere il collegamento del quartiere della Ribera con il nuovo parco, grazie al nuovo mercato del Born, e con il Ensanche a nord, grazie al Passeig de Sant Joan, ambedue soluzioni progettate da Josep Fontsere in 1870, prima di iniziare il progetto per l'esposizione internazionale. Molto piu problematica era la conessione con la costa e con i quartieri industriali ad est, soltanto risolta alla fine del XX secolo con la costruzione del progetto di città olimpica, legato alla celebrazione dei giochi olimpici nel 1992.
Ancora piú importante nella città odierna è l'area dell'esposizione del 1929, enclave fondamentale del rapporto di Barcellona con la grande periferia a sud, che riuscì a risolvere la difficile integrazione della montagna di Montjuic con l'Ensanche. Gli spazi e le architetture progettate da Josep Puig i Cadafalch per l'esposizione di 1929, hanno un spiccato carattere urbano con vocazione di permanenza, a diferenza del carattere effimero di altri esposizioni internazionali, con una grande ricchezza di soluzioni urbane che coinvolgono la esedra de Plaza de España, il viale centrale e la Plaza de Bellas Artes, spazi tutti tra i quelli di maggior interesse generati dalla Barcelona del XX secolo.

Fig. 1. Ortofoto attuale Barcellona. Il recinto della expo di 1888 ad est, il recinto della Expo di 1929 ad ovest. (foto: ortofoto Bing 2007 Microsoft).

Fig. 2. Progetto di Ensanche di Ildefonso Cerdà, 1860 Particolare dintorni del centro storico (da Marina López Guallar, *Cerdà y Barcelona. La primera metropoli 1853-1897*, Ajuntament de Barcelona 2010, p. 90).

FIG. 3. PLANIMETRIA DE LA EXPOSICIÓN INTERNAZIONALE DI 1888. ILLUSTRAZIONE PROMOZIONALE C. 1888 (DA MARINA LÓPEZ GUALLAR, *CERDÀ Y BARCELONA. LA PRIMERA METROPOLI 1853-1897*, AJUNTAMENT DE BARCELONA 2010, P. 144). (VEDI TAVOLA 8)

Fig. 4. Il recinto dell'esposizione in una fotografia aerea del 1888. (foto: Antoni Esplugues, CDM-MMB 0/11; Manuel GUARDIA, *Barcelona memoria desde el cielo*, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 21).

Fig. 5. L'area della esposizione di 1888 in fotografia aerea attuale: 1. Vestigi della ciudadela settecentesca; 2. Parco progettato da Fontsere; 3. Serra, Umbraculo e Museo, progettati da Fontsere; 4. Arco de Trionfo; 5. Passeig de Sant Joan; 6. Cafe Restaurante de Domenech i Montaner. (foto: Bing 2015 Microsoft).

Fig. 6. Esposizione 1929. Fotografia aerea in torno a 1925. Sono costruiti la Plaza de Bellas Artes e i due palazzi d'esposizione Alfonso XIII e Victoria Eugenia, di Puig i Cadafalch. Si vedono le quattro colonne di accesso alla piazza, dopo abbattute. (foto: Josep Gaspar AF-AHCB j/10; Manuel GUARDIA, *Barcelona memoria desde el cielo*, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 26).

FIG. 7. ESPOSIZIONE DI 1929. PROGETTO DI 1927. (ILLUSTRAZIONE DA DEPLIANT PROMOZIONALE EDICIONES RIEUSSET BERCELONA 1928 C.). (VEDI TAVOLA 8)

Fig. 8. Area dell'Esposizione di 1929 in fotografia aerea attuale: 1. Plaza de España; 2. Avenida maría Cristina; 3. Plaza de las Bellas Artes; 4. Padiglioni Alfonso XIII e Victoria Eugenia 5. Palacio Nacional; 6. Padiglione Germania, Mies Van der Rohe; 7. Pueblo Español. (foto: Bing 2015 Microsoft).

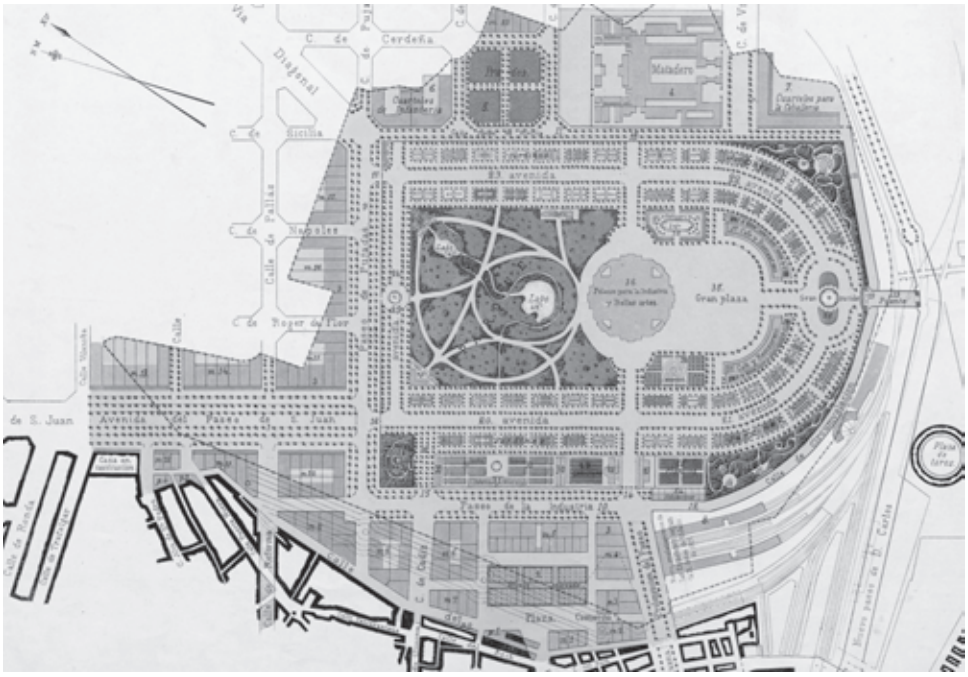


Fig. 9. Josep Fontseré i Mestres. Proyecto de urbanización de los terrenos de la Ciudadela y sus alrededores, 1872. AHCB.

Fig. 10. Esposizione del 1929. Schizzo del primo progetto di Puig i Cadafalch, 1915 c. (da Ignasi SOLÁ-MORALES, *La Exposición Internacional de Barcelona (1914-1929): Arquitectura y ciudad*, Feria de Barcelona, Barcelona 1983, p. 25).

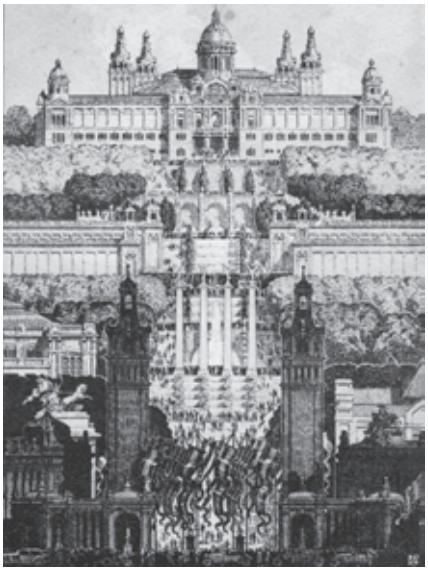


Fig. 11. Esposizione del 1929. Progetto di 1927. (Illustrazione da depliant promozionale Ediciones Rieusset Bercelona 1928 c.).

Fig. 12. Manifesto publicitario di 1929.

Fig. 13. Plaza de España e recinto dell'esposizione internazionale del 1929. (foto: Archivo Lunwerg; Manuel GUARDIA, *Barcelona memoria desde el cielo*, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 42).

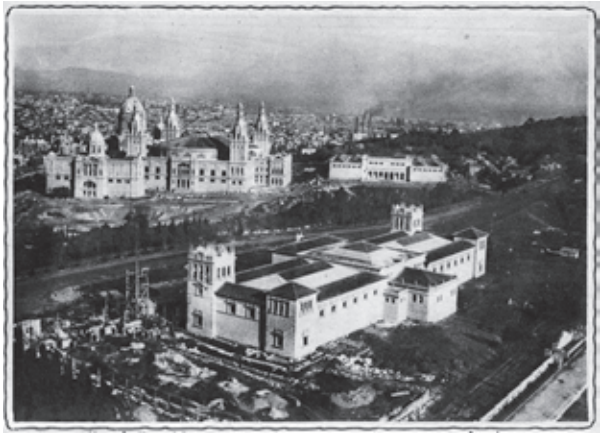


Fig. 14. Padiglione di Spagna e sullo sfondo Palacio Nacional, nell'area sud del recinto della eposizione del 1929 (da Ignasi SOLÁ-MORALES, *La Exposición Internacional de Barcelona (1914-1929): Arquitectura y ciudad*, Feria de Barcelona, Barcelona 1983, p. 95).

L'EVOLUZIONE STORICO-URBANISTICA DELL'AREA DELLE ESPOSIZIONI UNIVERSALI NELLA CARTOGRAFIA ED ICONOGRAFIA OTTOCENTESCA DI PARIGI

Laura Zanini
Criteria srl, Storia della Città

TAVOLA 9

Abstract:
Dalla metà del XIX secolo Parigi si mostrò all'Europa come una capitale capace di grandi trasformazioni urbanistiche. Le esposizioni universali furono l'occasione per programmare il disegno dell'espansione occidentale della città introducendo quell'articolazione di assi, *boulevards*, snodi circolari, geometrie e simmetrie che, con l'eco internazionale delle visite alle esposizioni, diventarono ispirazione per molte altre capitali e città europee. La monumentalità di grande scala dimensionale, i lunghi traguardi ottici, l'articolazione spettacolare dei padiglioni presenti ed in relazione tra loro su entrambe le rive della Senna, nelle varie edizioni ottocentesche delle Esposizioni Universali, possono essere lette nelle numerose cartografie parigine ed un'analisi comparata ne disvela la successione. Nonostante il carattere temporaneo di molti interventi, la cartografia storica palesa il persistere di alcune segni urbani ancora oggi presenti e dominanti nel tessuto viario di Parigi.

The historical and urban evolution of the Universal Expositions area in the nineteenth-century cartography and iconography of Paris
From the mid-nineteenth century Paris demonstrated to Europe that it was a capital city capable of great urban transformations. The Universal Expositions were the opportunity to plan the design of the expansion of the western city introducing axes, boulevards, circular junctions, geometries and symmetries that, with the international echo of visitors to the exhibitions, became the inspiration for many other capitals and European cities. The large-scale monumentality, the long optical sights, the articulation of spectacular pavilions and their relationship to each other on both sides of the Seine, in the various editions of Universal Expositions in the nineteenth century, can be read in many maps of Paris a comparative analysis of which reveals their sequence. Despite the temporary nature of many interventions, historical cartography reveals the persistence of some urban signs still present and, indeed, dominant in the street network of Paris.

La storia urbanistica dell'area di Parigi destinata a diventare il luogo delle esposizioni universali del XIX secolo, quindi delle più rilevanti vetrine di innovazione ed identità globale, è prevalentemente la piana della Rive Gauche ad ovest del nucleo antico. Nelle restituzioni cartografiche descrittive dei secoli XV e XVI[1], questa area era, diversamente dalla corrispondente parte sulla Rive Droite, ancora completamente extraurbana e solcata da quattro percorsi principali paralleli al corso della Senna. La proprietà era prevalentemente ecclesiastica e diverse erano le zone impaludate da inondazioni fluviali o coltivate; la fattoria di Grenelle era uno dei rari nuclei insediativi presenti. Le fiere locali medievali di Parigi avevano prodotto una base culturale e mercantile per la mostra e lo scambio dei prodotti di ampia scala territoriale. Ripercorrendo sinteticamente l'evoluzione del tessuto viario a partire dalla cartografia dei primi anni dell'800, osserviamo che l'evoluzione urbanistica desumibile dalla cartografia storica avviene secondo alcune fasi. Nella cartografia settecentesca descrittiva dei secoli XV e XVI osserviamo che fuori della cinta della città storica medievale della Parigi occidentale, eretta da Filippo Augusto nel XII secolo persiste, nei pressi delle rive della Senna, una consuetudine di terreni coltivati sulla riva destra mentre i terreni della riva sinistra sono soggetti ad impaludamenti e risultano percorsi da tre principali tracciati viari che seguono l'andamento fluviale[2] [Fig. 1]. Nella cartografia settecentesca descrittiva dei secoli XVI (fine) e XVII (metà): l'espansione della città sulla Rive Droite è protetta dal circuito murario, fatto erigere da Carlo V alla fine del XIV secolo, includente il Louvre e successivamente esteso ad includere l'area delle fornaci di tegole, le *tuilleries*, occupata progressivamente dagli edifici reali che diventeranno nel XVI secolo i noti Chateau et Jardins des Tuilleries. Fuori della Porte Saint Honoré, in prosecuzione della Rue du Faubourg Saint Honoré, persiste la Ville l'Évêque, il borgo rurale con porto annesso che prende il nome dalla donazione del re Dagoberto I, nel VII secolo al vescovo di Parigi. Contemporaneamente sulla Rive Gauche si consolidano progressivamente nuclei insediativi, dei borghi fuori le mura, periodicamente evacuati quando necessario per la difesa della città, legati ai complessi religiosi ed alle prime lottizzazioni seicentesche della borghesia cittadina edificate di fronte agli edifici reali[3]. La matrice del disegno urbano dunque è costituita da due componenti profondamente diverse riferite alle rive fluviali. La Rive Droite presenta i viali alberati in prosecuzione degli Champs-Élysées a partire

[1] Antoine Coquart, *Sixième plan de la ville de Paris, et son accroissement, depuis le commencement du Regne de Charles VII l'an 1422, jusqu'a la fin du règne d'Henry III l'an 1589 : Tiré des lettres patentes qui ont ordonné les ouvrages, des contrats passez avec les entrepeneurs, des registres de la chambre des Comptes, de l'Histoire et des Mémoires du temps / par L.C.D.L.M. ; A. Coquart del. et sculp,* 1705.

[2] Antoine Coquart, op. cit.

[3] Jean Baptiste Bourguignon d'Anville, *Septième Plan de la Ville de Paris, Son Accroissement et ses Embelissemens sous Henry III et Louis XIII, depuis 1589 jusq'en 1643, […],* par L.C.D.L.M., 1705; Nicolas de Fer, *Huitième Plan de Paris Divisé en Ses Vingts Quartiers,* par N. de Fer, Géographe

dagli interventi degli edifici delle Tuileries. Tali segni precedono e persistono per tutte le rappresentazioni cartografiche ottocentesche[4] [Fig. 2]. La Rive Gauche era sostanzialmente solcata nei suoi coltivi da alcune vie, ad andamento lineare e sinuoso, parallele al corso della Senna: il percorso lungofiume denominato Berge Rive Gauche, parallelamente si trovava la Rue de l'Université[5] e più internamente ancora la Rue Saint Dominique e la Rue de Grenelle. Un magnifico dettaglio dell'area denominata Gros Caillou è espresso nella Plan detta di Turgot[6], una visione urbana in assonometria cavaliera che esprimeva tutto il potere del Prévôt des Marchands Michel-Étienne Turgot, sostanzialmente il responsabile dei lavori pubblici, delle imposte, del commercio fluviale e dell'immagine della città [Fig. 3]. Queste vie vengono progressivamente rettificate, piegate, interrotte da una serie di momenti evolutivi di espansione dell'abitato nella piana di Grenelle. Un primo grande intervento in questa parte di città, realizzato tra il 1671 ed il 1677, fu affidato a Libéral Bruant dal ministro della Guerra Louvois: per la costruzione del complesso dell'Hôtel National des Invalides. Jules Hardouin Mansart edificò la chiesa ed altre componenti del monumentale e simmetrico ricovero per i soldati feriti che fu terminato sotto il governo del Re Sole nel 1706. Questa operazione segna un asse di orientamento ortogonale al fiume. Tale asse, poi chiamato Avenue de Breteuil, intersecava le vie storiche parallele al fiume e, strutturando tutto il complesso militare, compreso il disegno dei giardini, arrivava al fiume senza uno sbocco di attraversamento stabile. Il Pont des Invalides sarà, infatti, realizzato in un punto più occidentale e fu solo alla fine del XIX secolo che questo asse sfociò nel ponte Alexandre III[7]. L'altro imponente intervento che definisce il disegno urbano della Rive Gauche è l'area del Champs de Mars realizzato come campo per le manovre militari all'epoca del regno di Luigi

de Sa Majesté Catolique et de Monseigneur le Dauphin. Pour servir au Traité de la Police par M.L.C.D.L.M. 1705.

[4] Ben visibili tali segni urbani in: Georges Louis Le Rouge, Plan de Paris et de ses faubourgs en l'etat qu'il étoit en 1749.

[5] "Université" è da intendersi come il toponimo relativo alla città murata della riva sinistra della Senna così come è storicamente denominata "Ville" la città della riva destra e "Cité" la parte urbana sull'omonima isola fluviale.

[6] Michel-Étienne Turgot, Plan de Paris commencé l'année 1734, Dessiné et gravé sous les ordres de Messire Michel Etienne Turgot, prévôt des marchands. Paris, 1739. Si tratta di una immagine della città disegnata in assonometria cavaliera rilevata e disegnata da Louis Bretez ed incisa da Claude Lucas e scritta da Aubin. La rappresentazione è dettagliata e teatrale e risponde ad una operazione di promozione della capitale del regno e del Prevosto dei mercanti che ne accresce l'estensione ed il prestigio. Cfr. Jean-Yves Sarazin, Alfred Fierro, *Le Paris des Lumières d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, Paris, RMN, 2005.

[7] Il ponte fu eretto per celebrare l'alleanza tra lo zar Alessandro III di Russia ed il presidente francese Marie François Sadi Carnet. Il ponte fu inaugurato in occasione della grande Esposizione Universale del 1900. Tra l'ampia bibliografia sulle esposizioni parigine citiamo: Pascal Ory, *Les Expositions universelles de 1855 à 1939*, Paris, Ramsay, 1982.

XV. Il luogo destinato alle attività militari era previsto nella parte meridionale del grande edificio dell'École Militaire, si estese poi invece a nord fino ai pressi del fiume sull'area intensamente coltivata e mercato di ortaggi. Le opere furono il livellamento del terreno, la realizzazione di un fossato, l'inglobamento nella Rive Gauche dell'Île Maquerelle o des Cygnes, l'isola che divideva in due rami la Senna in quel punto, la costruzione dell'edificio monumentale della prestigiosa accademia militare francese, scenografia e fondale delle parate militari e di molte manifestazioni politiche e sociali, anche drammatiche, svoltisi in tutte le epoche; infine l'ampio giardino simmetrico, alberato con viali d'olmi e recinto da inferriate. Napoleone I ed i suoi architetti, Percier e Fontane, avevano immaginato il Palais du Roi de Rome sulla collina di Chaillot, alcune modifiche al Champ de Mars ed un edificio monumentale come fondale, i lavori iniziarono e furono interrotti dopo appena un triennio[8]. Nelle fonti cartografiche relative alla rappresentazione dei trasporti pubblici parigini della prima metà dell'800, possiamo seguire le fasi di realizzazione del disegno dell'area futura delle esposizioni nella Rive Droite. La carta Achin del 1830[9] quella subito successiva di un anonimo, ma sostanzialmente ripresa dalla precedente[10], ed infine la "Carte des Omnibus de Paris"[11] di J. Fouet redatta nel 1839 mostrano come l'insieme di isolotti poi unificatisi nell'Île des Cygnes sono ormai parte della riva sinistra, operazione che avvenne con il riempimento del canale che ancora separava la riva dall'isola[12]. E' visibile il ponte di fronte l'accademia militare, eretto nei primi anni del XIX secolo con denominazione Pont de l'École Militaire nel 1830, Pont des Invalides nel 1831, ma con il segno del progetto del nuovo ponte presso Les Invalides, infine, dalla carta del 1839, una volta costruito anche il Pont des Invalides nei pressi dell'omonimo complesso, Pont d'Iena; la denominazione data da Napoleone Bonaparte nel 1807. Ancora nella carta del 1839 vediamo il disegno dei viali presso la Plaine de Passy nella parte occidentale tra l'Avenue de Neully e il Boulevard de Longchamp. Dalla fine del XVIII secolo un'esposizione pubblica ciclica dei prodotti dell'industria francese occupò la parte occidentale della città sulla riva destra della Senna e per questi eventi vennero realizzate delle costruzioni provvisorie. L'esposizione aspirò progressivamente a diventare internazionale da metà '800 benché insorsero opposizioni da parte degli industriali francesi

[8] Irène Delage et Chantal Prévot, *Atlas de Paris au temps de Napoléon*, Parigramme 2014. Una dettagliata pianta del progetto è conservata presso la Bibliothèque historique de la ville de Paris ed è intitolata *Aménagement de la colline de Chaillot Palais du Roi de Rome*.

[9] Achin, *Plan de la ville de Paris représentant les nouvelles voitures publiques à 25 cts*. Parigi, Le Roi, 1830; Achin, Plan de la ville de Paris représentant les nouvelles voitures publiques à 30 cent. la course et donnant leurs stationnemens et l'itinéraire des lignes qu'elles parcourent. Augmenté du tarif des voitures de place, à la course ou à l'heure de jour et de nuit, Parigi 1830.

[10] Anonyme, *Nouveau Plan de Paris. Itinéraire des Nouvelles Voitures*, 1831.

[11] J. Fouet, *Carte des Omnibus de Paris*.

[12] Léon de Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon*, tomo 2, Plon 1905, p.119.

per timore della concorrenza straniera. L'Inghilterra ebbe il primato per la «Great exhibition of the works of industry of all nations» del 1851, il cui successo porterà Napoleone III a concretizzare, nella primavera del 1855, come propaganda alla grandezza imperiale l'esposizione internazionale di Parigi in compresenza con l'Exposition des Beaux-Arts[13]. Il progetto di un edificio deputato ad ospitare eventi pubblici vide impegnati diversi architetti prima della scelta della proposta di Jean-Marie-Victor Viel con l'ingegnere Desjardin. Nel 1853 un immenso edificio in ferro e vetro, 250 per 180 metri, a tre navate ed alto 35 metri, occupò, con asse parallelo agli Champs-Élysées, l'area del Carré Marigny[14]. L'ingresso principale era localizzato di fronte i giardini dell'Élysée. Il complesso era costituito da altri due edifici, tra i quali la Galerie des Machines lungo la Senna, con le impressionanti dimensioni di 1200 per 28 metri, ed inglobava una rotonda panoramica per un totale di quasi 100.000 metri quadrati edificati e 15 ettari occupati[15] [Fig. 2]. Le trasformazioni avvennero anche sulla mobilità urbana con la fusione di due linee di omnibus e la costruzione di un nuovo ponte sul fiume lungo l'asse dell'Avenue Bosquet: il ponte dell'Alma[16]. I numeri in termini di occupazione del suolo, di spese di costruzione e di servizi paralleli si configurano come ben più di un'operazione di settore urbano ma assumono il carattere di intervento urbanistico significativo [Fig. 4]. Lo smontaggio delle strutture decreta, in ogni caso, una trasformazione in termini di direttrici, percorsi e perimetri edificatori destinati a permanere. L'edificio dedicato alle Beaux Arts, la Galerie des Machins e la rotonda degli Champs-Elysées, opera precedente di Hittorff sull'Avenue d'Antin, furono demoliti nel 1856. Il Palais des Arts et de l'Industrie fu utilizzato ancora per le esposizioni del 1878 e del 1889 e poi demolito per far posto, nel 1900, al Grand Palais ed al Petit Palais. Nell'iconografia storica che ha profusamente documentato le meraviglie dell'esposizione del 1855 è percepibile la diffusa copertura arborea, anche ad alto fusto che caratterizzava l'ambito urbano: i viali alberati disegnati nel paesaggio rurale, le *promenades*, erano i primi importanti segni dell'urbanistica futura. A seguito del successo ancora di una esposizione londinese verrà manifestata, questa volta con convinzione da parte del mondo commerciale francese, l'esigenza di realizzare una nuova esposizione, sarà quella del 1867 che, pur occupando un'area minore della precedente, sette ettari, si presentò con grandi innovazioni. Parigi era già trasformata dagli in-

[13] Le esposizioni furono realizzate nel 1855, nel 1867, nel 1878, nel 1889 ed infine nel 1900. Cfr. Sylvain Ageorges, *Sur les traces des expositions universelles*, Paris 1855-1937, Paris: Parigramme, 2006.

[14] L'area è quella dei Grand e Petit Palais nella città odierna.

[15] Henri Tresca, Visite à l'exposition universelle de Paris en 1855 contenant 1° L'énumération des objets sur lesquels doit se porter principalement l'attention des visiteurs, 2° L'indication des places où se trouvent ces objets, 3° Tous les renseignements nécessaires relatifs à leur mécanisme, leur emploi, à leur fabrication, à leur prix, etc., Librairie L. Hachette et Cie, 1855.

[16] Georges Poisson, *1855. La première Exposition internationale française*, Revue du Souvenir Napoléonien, n.457 febbraio-marzo, 2005.

terventi del barone Haussmann e Frédéric Le Play, incaricato dall'imperatore della direzione dei lavori, interviene occupando la Rive Gauche con un complesso estremamente funzionale, un padiglione ovoidale ad edifici concentrici diversi per tema e con gli elementi radianti diversi per nazionalità. Un ascensore esterno permise di cogliere l'organizzazione architettonica che, per vastità e per localizzazione, diventava un'organizzazione urbanistica. Tutta l'operazione era un omaggio alle vittorie militari del Secondo Impero. L'edificio è orientato secondo il secondo asse ortogonale alla Senna che si era consolidato con la costruzione dell'École Militaire ed il ponte su di esso attestato permette di considerare da quel momento in poi l'area espositiva come area integrata sulle due rive [Fig. 5]. Nel 1878 una nuova esposizione celebra la riconciliazione nazionale dopo la difficile fase politica della Comune, la Terza Repubblica è la protagonista, l'area occupata supera di poco i sette ettari tra Champ de Mars e Trocadero. Si realizzano per l'evento un grande edificio rettangolare per l'esposizione dei prodotti sulla riva sinistra ed un imponente edificio monumentale e carico di decorazioni architettoniche per gli spettacoli ed i convegni sulla riva destra. I cambiamenti politici del decennio precedente sono evidenti nella scelta dei temi di discussione per i convegni, nella diffusa presenza di prodotti economici, nell'affermazione di principi democratici espressi anche dalla partecipazione più consistente degli Stati Uniti. Urbanisticamente non ci sono invece sostanziali cambiamenti, la formula del disegno simmetrico dello Champ de Mars lungo l'asse ortogonale alla Senna persiste e anzi è consolidato dalla forma del Palais du Trocadero, costruzione dell'architetto Gabriel Davioud che realizza un elemento monumentale centrale, contraltare al fronte del palazzo espositivo della riva sinistra ed all'École Militaire, con due ali curve che abbracciano un sistema di giardini e che compositivamente chiudono l'area inglobando il tratto di fiume al suo interno [Fig. 6]. Per quanto l'interesse possa distribuirsi sul singolo oggetto originale, utile o prezioso come sulle grandi macchine che il progresso esibiva nelle esposizioni, la vera meraviglia fuori scala doveva essere la percezione dell'esposizione nel suo insieme. Era accessibile a tutti ormai una visione d'insieme attraverso i punti panoramici elevati, attraverso ascensori appositamente predisposti per conquistare visioni dall'alto, persino mediante l'uso dei palloni aerostatici[17]. L'esibizione del controllo e del funzionamento di un'area così vasta, così densa di elementi diversi eppure così ordinata, organizzata e geometricamente razionale è la vera scenografia, in definitiva un'esposizione dell'urbanistica ottocentesca. Verso la fine del secolo, proprio in occasione del centenario della Rivoluzione Francese, nel 1889, si ebbe l'esposizione universale più importante e conosciuta di Parigi. L'area espositiva raggiunse i novantacinque ettari estendendosi, oltre allo Champ de Mars

[17] Interessanti per capire lo spirito promozionale dell'esposizione sono i depliants pubblicitari delle attività come ad esempio il volantino per i giri nel pallone aerostatico come: Paris, vu de la nacelle du grand ballon captif de Henri Giffard, poster, 1878.

ed al Trocadero, all'Esplanade des Invalides ed al Quai d'Orsay. Edifici di vaste dimensioni militarmente distribuiti nel Campo di marte, la Galerie des Machins, padiglioni tematici e la mitica Tour Eiffel. E' il trionfo della tecnica costruttiva in ferro e la prima esposizione con la diffusione dell'elettricità che prolunga la possibilità di visita in orari notturni. Invenzioni spettacolari e l'esibizione delle particolarità dei territori coloniali costituiscono elementi di attrattività anche per i monarchici che non apprezzarono la dedica politica dell'evento. La novità urbanistica principale fu l'aggregazione di immensi comparti della città ed il loro controllo in termini di collegamento. Tutta l'impostazione simmetrica e geometrica della parte espositiva delle precedenti edizioni, Champ de Mars-Trocadero, è confermata e si connette tramite l'Avenue de la Motte-Picquet all'Esplanade dell'Hôtel des Invalides, questa parte viene allestita fino alla Senna da dove, lungo il fiume con il Quai d'Orsay e oltrepassando i porti fluviali Du Gros Caillou e Des Cygnes, si collega sotto la magnifica antenna della Tour Eiffel al Pont d'Iena fino, sull'altra riva, al Trocadero [Fig. 7]. Il gigantismo dell'impresa emerge dall'impiego finanziario di 41,5 milioni di franchi, tutta la città è coinvolta per organizzare la mobilità verso l'area espositiva[18]. Il punto di vista dall'alto, offerto dall'ascesa agli ultimi livelli della Tour Eiffel, stabilizza da allora e fino ad oggi la possibilità di una percezione ampia e quasi nadirale dell'urbanistica della Ville Lumière[19]. Tale vastità non fu neanche sufficientemente rappresentata dal momento che è molto difficile trovare planimetrie, cartografie o iconografie che comprendono tutta l'area interessata; le viste dal cielo inquadrano soprattutto la Tour Eiffel, prevalentemente dal Trocadero rimandando a piante separate no a viste multiple la rappresentazione del resto. Una mappa urbana del 1894 è uno dei documenti che mostra la situazione che si presenterà per la nuova organizzazione dell'esposizione universale del 1900[20]. In questa analisi delle esposizioni ottocentesche parigine risultano di grande interesse, dal punto di vista disciplinare della Storia dell'Urbanistica, due considerazioni: relativamente alle fonti va sottolineato che non solo la progettazione degli edifici, dei grandi spazi aperti e della mobilità produsse una mole impressionante di documenti ma lo studio dei materiali per la promozione dell'evento, guide per i visitatori, planimetrie di visita e depliants pubblicitari, possono oggi trasmettere lo spirito e la politica dell'organizzazione urbana che si realizzò[21] [Fig. 8]. La restituzione di questi

[18] Vedi per esempio la fonte cartografica "Plan Schématique de l'Enceinte de l'Exposition avec l'indication des voies ferrées pour le transport des Visiteurs et les Stations" redatto dalla Direction Générale de l'Exploitation della exposition Universelle de 1889 ed i suoi aggiornamenti.

[19] L'innovazione di tale modalità percettiva della città dovette essere stata di un impatto paragonabile alla recente disponibilità digitale delle immagini satellitari sui dispositivi smart.

[20] Plan de Paris di A. Vuillemin, Librarie Hachette, 1894.

[21] Ad esempio: Parigi nel 1889. Guida pratica tascabile,illustrata per il viaggiatore italiano a Parigi, Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1889; BOURBON Fernand, Paris – Atlas, Librairie Larousse,

brani di storia, nonostante il carattere effimero di molte realizzazioni, si presenta allo studioso completa degli aspetti sociali e demo-antropologici. In sintesi gli elementi significativi dell'evoluzione urbanistica ottocentesca della parte di Parigi legata alle esposizioni universali sono:
Esposition Universelle - 1855: area della Rive Droite della Senna. La preesistenza, come *promenades* alberate, del disegno dei viali e degli snodi urbani che si consoliderà poi con le costruzioni dell'esposizione e che ancora oggi caratterizza la parte più vicina al fiume dell'ottavo arrondissement.
Esposition Universelle - 1867: area della Rive Gauche della Senna. L'individuazione della direzione ortogonale al fiume, strutturante l'intervento napoleonico dello Champ de Mars, divenne l'asse portante del disegno geometrico dell'area espositiva e impostazione dell'attraversamento fluviale con il ponte corrispondente.
Esposition Universelle - 1878: si compie il primo grande ampliamento dell'area espositiva occupando parte di entrambe le rive della Senna. Giocando sulla scenografia dell'attraversamento e del traguardo visivo che mediante le geometrie regolari e simmetriche dei percorsi e degli edifici supera l'atavica cesura fluviale. Sulla Rive Droite la collina di Chaillot, sulla Rive Gauche il complesso di Champ de Mars.
Esposition Universelle - 1889: l'espansione dell'area è esponenziale, l'integrazione delle due rive è acquisita e si ingloba l'altra grande compagine militare dell'Hôtel des Invalides racchiudendo tramite il percorso lungofiume del Quai d'Orsay l'area detta Le Gros-Caillou, con la grande industria di tabacco ottocentesca, che avrà una progressiva riqualificazione. L'intera operazione riprende alcune grandi linee del disegno di organizzazione urbanistica di tutta l'area progettato da Napoleone I. La Tour Eiffel inaugura l'estetica urbanistica della meraviglia per la tecnica, non più la grande scala di un edificio con struttura in ferro ma un'imponente macchina elevatrice. L'innalzamento del punto di vista, la visione dall'alto della città, la geografia urbana che racconta più di ogni cartografia.

1900 Paris. Le planimetrie sono del tipo ad uso della visita, ristretto all'area dei padiglioni, o di propaganda di più ampio respiro e allora sono vere cartografie o mappe della mobilità e comprendono grandi aree di città o la città nel suo complesso. Di grande impatto comunicativo per gli aspetti grafici ed immaginifici sono le numerosissime illustrazioni panoramiche e a volo d'uccello che cercano di dare una visione d'insieme.

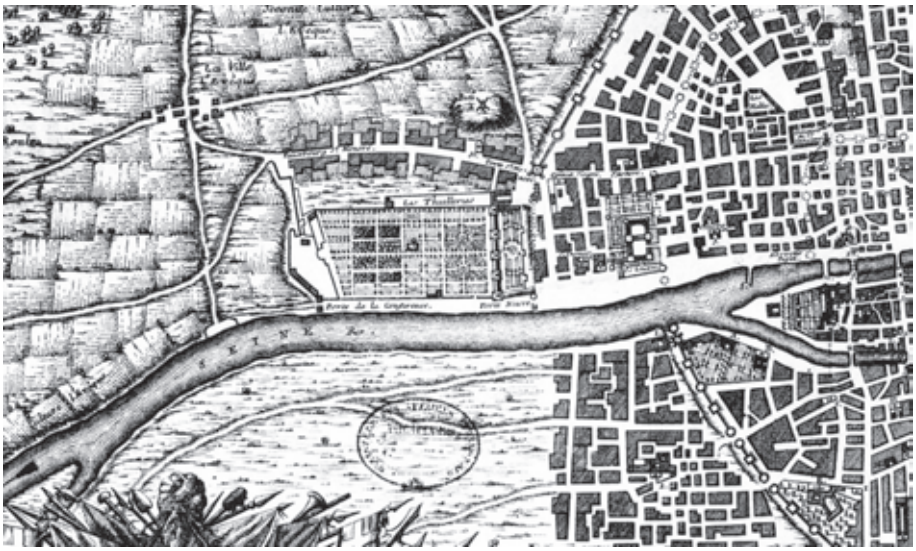


Fig. 1. Particolare della planimetria ricostruttiva di Parigi nel XV secolo redatta nel 1705 da Antoine Coquart, (http://gallica.bnf.fr/).

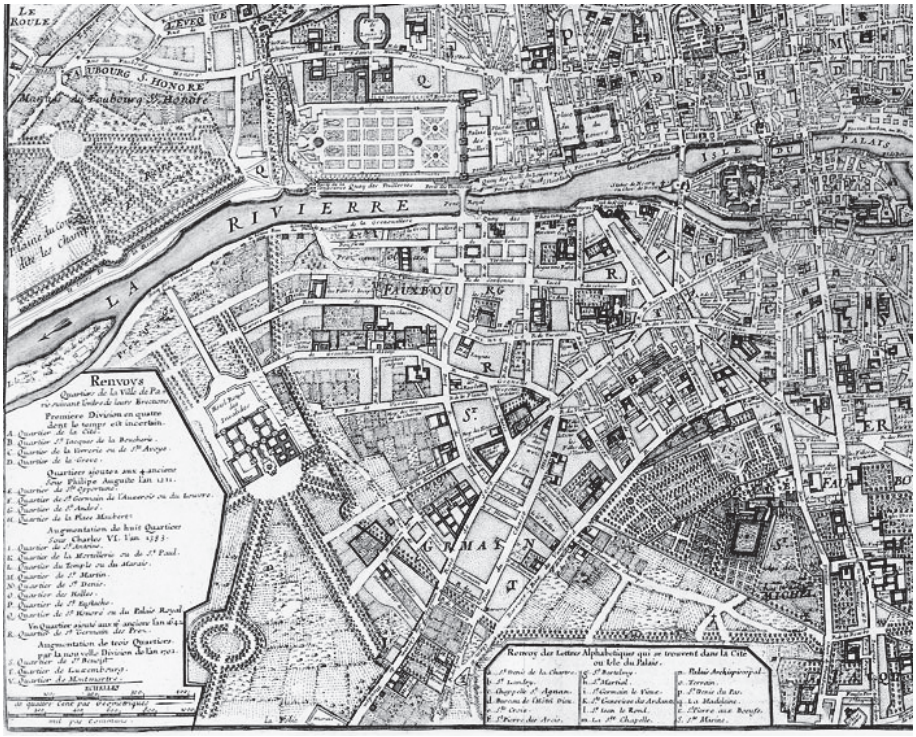


Fig. 2. Plan de Paris et de ses faubourgs en l'etat qu'il étoit en 1749, Georges Louis Le Rouge, 1749 (http://www.europeana.eu/).

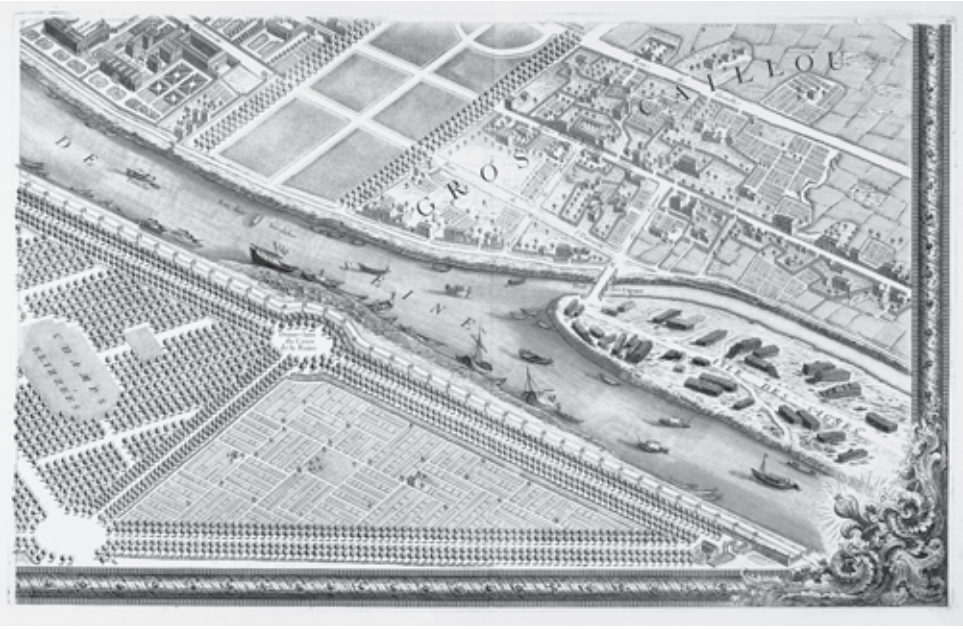


Fig. 3. Parigi, Plan dit de Turgot, 1739, dettaglio di parte dell'area delle future esposizioni universali parigine (http://plan.turgot.free.fr/)

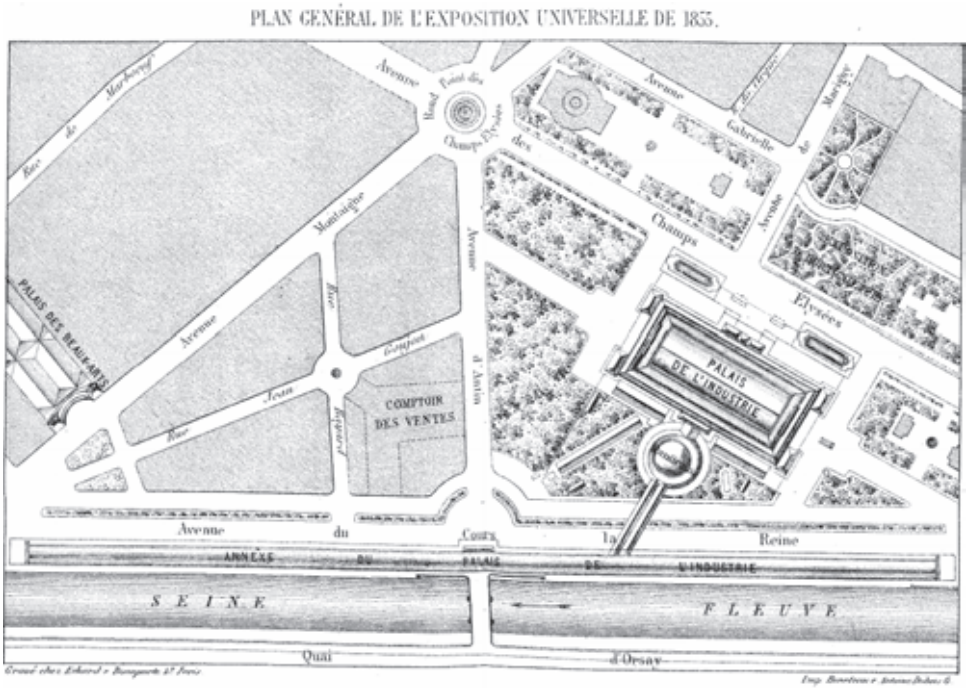


Fig. 4. Plan général de l'Exposition universelle de 1855 tratta dalla guida di Henry Tresca (http://cnum.cnam.fr/)

FIG. 5. VISTA UFFICIALE DELL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DEL 1867, LITOGRAFIA TRATTA DA: MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE ET DES COLONIES DE FRANCE, EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889 À PARIS. RAPPORT GÉNÉRAL, TOME PREMIER. HISTORIQUE DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES. PRÉLIMINAIRES DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889, PARIS: IMPRIMERIE NATIONALE, 1891. (HTTP://CNUM.CNAM.FR/). (VEDI TAVOLA 9)

Fig. 6. Vista dell'Esposizione Universale del 1878, immagine tratta da: Exposition Universelle Paris 1878, Album-Guide, D. Lubin, Editeur et Concessionnaire Exclusif, Amiens, Imp. T. Jeunet, 1878.

Fig. 7. Paul Destez, État actuel (Octobre 1888) des travaux de l'Exposition Universelle, 1889-1890.

FIG. 8. PARTICOLARE DELL'AREA DELLE ESPOSIZIONI TRATTO PLAN DE PARIS DI A. VUILLEMIN, LIBRARIE HACHETTE, 1894 (HTTP://WWW.GEOGRAPHICUS.COM). (VEDI TAVOLA 9)

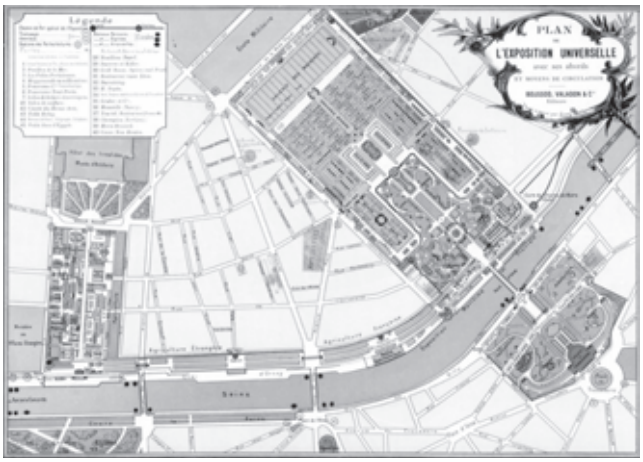


Fig. 9. Plan de l'Exposition Universelle avec ses abords et moyen de circulation, Boussod, Valadon & Co. Éditeurs.

Fig. 10. Paris, vu de la nacelle dugrand ballon captif de Henri Giffard, poster, 1878.

FRA TRADIZIONE E *NOUVELLE ARCHITECTURE*: I PADIGLIONI PER LA RISTORAZIONE E L'ALIMENTAZIONE ALLA *EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS 1900*

Dalila Nobile
Storia della Città

TAVOLA 10

Abstract:
Il 14 Aprile del 1900 la Francia della *Belle Époque* invitava le Nazioni a partecipare al *bilan d'un siècle*: la sicurezza e l'entusiasmo per la partecipazione universale al progresso industriale e ai suoi sviluppi, il confronto e lo scambio di idee, avevano reso l'esposizione parigina di inizio secolo, vetrina di un mondo borghese e capitalistico, manifesto di un certo gusto cosmopolita che, nonostante timidi tentativi di perseguire un nuovo linguaggio, indagando forme e codici, schemi distributivi e decorativi, era ancora rivolto a modelli di un passato ormai lontano, ma che rientravano nell'ottica di una manifestazione "popolare" caratterizzata dalla mescolanza, l'interazione e la fusione di elementi culturali eterogenei di tutti i tempi e paesi. Le centinaia di edifici che occupavano l'area espositiva dichiaravano un'enorme varietà di stili e programmi: alla sincerità costruttiva delle opere di matrice ingegneristica, alla monumentalità e all'eclettismo dominante, marcato da reminiscenze classiche, rispondevano alcuni modesti padiglioni Art Nouveau che, esprimendosi in maniera ancora più "libera" negli arredi e negli apparati decorativi, proponevano una nuova via, quella indicata dal modernismo.

***Between Tradition and* Nouvelle Architecture*: pavilions for catering and nutrition at the* Exposition Universelle de Paris 1900**
On 14 April 1900, Belle Époque *France invited nations to participate in the* bilan d'un siècle *(or Overview of a Century): safety and enthusiasm for the universal participation in industrial progress and its developments, cooperation and the exchange of ideas made the Parisian Exposition at the turn of the century a veritable showcase for a middle-class, capitalist world. With a certain cosmopolitan edge, the event, despite tentative attempts to pursue a new language (investigating forms and codes, as well as distributive and decorative models) continued to appeal to models from a distant past that was, however, still relevant in the context of a "people's" event defined by fusion, interaction and the mixture of heterogeneous*

cultural features from every time and every place. The hundred buildings that occupied the exhibition itinerary presented an enormous variety of styles and programmes: in reference to the constructive clarity of works of matrix engineering (like the Tour Eiffel and the Machines Gallery) and to monumentality and dominant eclecticism, characterised by classical reminiscences. A small number of modest art nouveau tents responded, expressing themselves even more freely in furnishing and in decorative apparati*, proposing a new way ahead, that of modernism.*

Che cos'è un esposizione universale?
È il mondo che si incontra.[1]

Il 14 Aprile del 1900, con un'estensione mai più eguagliata di 120 ettari con 58 paesi partecipanti e 51 milioni di visitatori, la Francia della *Belle Époque* invitava le Nazioni a partecipare al *bilan d'un siècle* su un'area espositiva che superava per estensione e programma quella oramai consolidata del Campo di Marte e la collina di Chaillot per arrivare ad occupare le due rive della Senna fino all'*Esplanade des Invalides*.[2]
Il Commissario Generale dell'Esposizione Alfred Picard, all'inizio di tale impresa dichiarava «*Il faut que l'Exposition de 1900 soit la philosophie et la synthèse du siècle, qu'elle ait à la fois grandeur, grâce et beauté; qu'elle reflète le clair génie de la France; qu elle nous montre, de même que par le passé, à l'avant-garde du progrès*»[3].
Il complesso programma espositivo era suddiviso in più sezioni dedicate agli svariati campi del sapere, delle scienze, delle tecniche e delle arti, con particolare attenzione ai temi dell'educazione e dell'insegnamento, presupposti del progresso.
L'ingresso principale su Place de la Concorde agli Champs Élisèes di Rène Binet immetteva all'area dominata dal monumentale Palazzo di Belle Arti, detto Grand Palais, in collaborazione tra Henri Deglane, Albert Louvet, Albert-Félix-Théophile Thomas e Charles Girault, all'interno del quale era stata allestita la mostra del centenario con opere, fra gli altri, di David, Gericault, Burne-Jones, Klimt, Segantini e Picasso, e del Petit Palais di Girault con *l'Exposition d'art rètrospective* francese.
Dai padiglioni dell'orticultura, progettati come delle vere e proprie serre, memori delle esperienze delle precedenti esposizioni con le loro "architetture di cristallo", si passava alla *rive gauche* attraversando il Ponte di Alessandro III[4], degli architetti

[1] Victor Hugo, *Paris 1867*, ed., it. *Parigi 1867*, con prefazione di G. Conte, Milano 2002, p.64.

[2] Alla Première *Exposition des Products de l'Industrie Française* del 1798 al Campo di Marte, di carattere nazionale e velata da intenti propagandistici, seguiranno le esposizioni universali del 1855, 1867, 1878 e 1889.

[3] Gustave Babin, *Après faillite : souvenir de l'exposition de 1900*, Dujarric Editore, Parigi 1902, p.15.

[4] La solenne cerimonia di posa della prima pietra tenutasi il 7 ottobre del 1886, era avvenuta in presenza dell'imperatore Nicola II, sotto la spinta politica dell'ex presidente francese Marie François Sadi Carnot al fine di celebrare l'allenza tra la Terza Repubblica e la Russia.

Cassien-Bernard e Gaston Cousin e degli ingegneri Jean Résal e Amédée Alby, all'Esplanade des Invalides: la sezione era dedicata quasi esclusivamente alla decorazione e all'arredamento degli edifici pubblici e delle abitazioni con padiglioni disposti simmetricamente lungo la esplanade, fra i principali Le Palais de le Industries diverses et des Habitations, de la Dècoration et du Mobilier des Édifices publics, de la Bijouterie, le Pavillon de ameublement du Bon Marchè, le Palais de la Manifacture nationales eil Ristorante Viennese. Lungo la Senna, dall'Esplanade des Invalides fino al Champ de Mars, la Rue des Nations ospitava i padiglioni delle nazioni straniere, ricordate dalla Guida illustrata all'esposizione come «*un vèritable Muusèe des Monumentes les plus beaux choisìs à travers les grandes capitales*» che secondo una visione che lo stesso documento rivela esser intrisa di un certo simbolismo allegorico avrebbe rappresentato «*l'èmancipation des peuples, qui si souvent a rèvè à fraternitè humaine, ces chefs-d'œuvre enfantès par l'art planant au-dessus des frontières, ne semblent-ils pas prédire l'universelle et féconde paix?* ».[5]
Nel Campo di Marte, con i suoi giardini e dominato dalla Torre Eiffel, risiedevano le sezioni dedicate in generale alle scienze alle lettere e alle arti: Gènie Civil et Moyens des transportes, industria meccanica, mineraria, metallurgica, tessile, ma anche il Palais de l'Électricitè, della fotografia e la grande Sala delle Feste di forma circolare e di oltre 90 metri di diametro. Nella Galleria delle Macchine, realizzata per la precedente esposizione del 1889 da Ferdinand Dutert, era allestita l'*Exposition française de l'Agriculture et de l'Alimentation*, distinguendo il settore dedicato all'agricoltura da quello atto ad illustrare materiali e procedimenti dell'industria alimentare. Al Trocadèro erano infine sistemati i padiglioni delle colonie e dei prodotti d'importazione che si presentavano, in quella varietà di stili e programmi che l'esposizione offriva, come repliche e ricostruzioni, spesso fantasiose, di interi villaggi: « *Devant nos yeux surpris apparaît un bizarre assemblage, un pittoresque amoncellement de mosquées algériennes, d'isbas russes, de maisons de thé nippones, de pagodes chinoises, hindoues et cambodgiennes, au-dessus desquelles, en flèches, s'élancent les minarets effilés. Ce sont les évocations vivantes des pays lointains,des contrées conquises, les documents de notre empire colonial*».[6]
Con il complesso programma espositivo del 1900 si assisterà a quell'attitudine dei progettisti coinvolti, di realizzare costruzioni che, come osserva Joan Petit i Molet[7], già a proposito dell'esposizione universale di Barcellona 1888, per quanto effimera fosse la loro natura, si andavano sempre più caratterizzando come opere stesse della mostra, piuttosto che assolvere alla funzione di meri contenitori per gli oggetti esposti. Da contenitore ad oggetto stesso dell'esposizione, significava anche una nuova ri-

[5] *Paris Expositiòn 1900*, Hachette, Paris 1900, p. 46.

[6] *Paris Expositiòn 1900*, cit, p. 113.

[7] Joan Molet I Petit, *La Arquitectura eclèctica en la Exposicion Universal de Barcelona de 1888: los proyectos de Pere Falquès*, in https://www.academia.edu.com. [30/07/2015]

cerca stilistico-formale che per la maggior parte dei casi, deluse le aspettative degli storici dell'epoca.

L'esposizione per la commemorazione del centenario della Rivoluzione Francese del 1889 aveva lasciato in eredità la torre di 300 metri concepita dai due principali ingegneri dell'impresa Eiffel, Émile Nouguier e Maurice Koechlin[8], rivendicandone l'eventuale interesse strategico per le trasmissioni radio in caso di assedio della città. La sopravvivenza della *Tour Eiffel* permise di mantenere fisso un punto topografico per l'esposizione destina a celebrare il "bilancio del secolo".

«Ho lasciato Parigi e addirittura la Francia perché la Torre Eiffel era arrivata a infastidirmi troppo»[9]. Da quanto riporta Sandro Fusina a proposito dell'Exposition Universelle 1889 Guy de Maupassant all'inizio de *La Vie errante*, il suo ultimo *carnet de voyage*, infatti, « non concepisce come a Parigi non si trovi più una carrozza pubblica, se non per andare all'esposizione, a passo d'uomo, in un interminabile fila. Non capisce come la gente elegante si ostini a pranzare nei ristoranti della torre. Qualche volta vi ha pranzato anche lui, se non altro perché il ristorante della torre è l'unico posto in Parigi da dove non si possa vedere la torre. Ma tutti i giorni e tutte le sere, come se fosse l'unico posto a Parigi, è davvero troppo»[10]. Il divertente resoconto, oltre a documentare insieme a quelli di altri artisti e letterati dell'epoca un evidente opposizione a quello che essi stessi definivano, tra i numerosi insulti alla Tour, traliccio funebre, monumento alla supposta, *Notre Dame* dei rigattieri, grande acero acceso per le liturgie del capitale[11], induce ad altre due riflessioni: la prima si inserisce nel discorso più generale sulle esposizioni, documentando come esse, in particolare nel caso di quelle di ampio respiro come le universali e poi internazionali, influenzassero per quei mesi la vita cittadina a tal punto da costituirne centro nevralgico delle attività; la seconda fa parte di un filone di indagine sui luoghi demandati all'intrattenimento, dei caffè e dei ristoranti, documentando l'importanza di uno dei simboli indiscussi delle esposizioni, la Tour, dal nuovo punto di vista di luogo per lo svago e per "la cura dell'alimentazione"[12] dei visitatori. Una delle guide ufficiali dell'esposizione[13], riportava la planimetria

[8] «Le novemila tonnellate di ferro che si innalzavano nel cielo di Parigi il 31 Marzo del 1889 furono percepite come un autentica cattedrale della siderurgia, come obelisco dell'industria pesante, simbolo della rivoluzione dei diritti dell'uomo». in Eliana MAURO, Ettore SESSA, *La città dei prodotti, imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Grafill, Palermo 2009, p. 46.

[9] Henri-René-Albert-Guy de MAUPASSANT, *La vie errante*, Paul Ollendorff èditeur, Paris 1980, p. 1.

[10] Sandro FUSINA, *Expò, Esposizioni Universali da Londra 1851 a Roma 1942*, Il Foglio quotidiano Soc. Coop, Milano 2011, p. 66.

[11] MAURO, SESSA, *La città dei prodotti..., cit., p.* 46.

[12] Bernard RUDOFSKY, *Strade per la gente, architettura e ambiente urbano*, cap. *La cura e l'alimentazione dei pedoni*, Editori Laterza, Roma-Bari 1981.

[13] Numerosissime sono le guide pubblicate in occasione dell'evento espositivo, tra quelle consultate, si veda: *Guide illustrè du Bon Marchè*, L'exposition et Paris, Editè specialment pour les Magasins du

del 1889 del primo livello della torre mostrandone la distribuzione dei suoi ristoranti, dotati di una *terrasse* lungo la *galerie*, e negozi: in corrispondenza dell'Ecole Militaire il Restaurant Français, seguono il Bar Anglo-american, il Restaurant Russe e lungo la Cotè de la Seine il Restaurant Flamand.
L'affermarsi della tecnologia del ferro, con la quale gli ingegneri avevano inventato dei sistemi costruttivi in cui gli "elementi", i moduli, i rapporti, le dimensioni non potevano neppure lontanamente rientrare nella tradizione e obbedire alle leggi compositive dell'architettura. Tutte le peculiarità proporzionali degli stili storici, su cui da sempre si erano sviluppate le polemiche, potevano comunque essere conciliate, perché rientravano in confini limitati di gradazione. La Tour e la Galleria delle Macchine, costruite dieci anni prima, rientravano così in un indirizzo di ricerca tecnologico-formale che tendeva a dissociarsi dalle altre esperienze e affermavano la loro estraneità a tutti gli "stili" dell'architettura. Luciano Patetta[14] a tal proposito sottolinea come tale estraneità abbia portato all'equivoco di una dicotomia fra problemi dell'architettura e problemi puramente tecnologici delle costruzioni metalliche. Queste ultime potevano essere lasciate sinceramente "a vista" solo in alcune tipologie prettamente funzionali, tra le quali rientravano quelle dei padiglioni in contesti espositivi. Dedicata ai temi dell'*Agriculture et à L'Alimentation* (ad eccezione della parte centrale destinata a Sala delle Feste) la Galleria di Dutert e Contamin si estendeva lungo il Campo di Marte, dietro il Dòme Centale, in un'unica nave, coperta da un imponente struttura reticolare in acciaio e vetro. In asse con Pont d'Iéna si situava il vestibolo di ingresso, mentre l'interno era suddiviso tra un settore occidentale, ospitante le nazioni straniere, e quello orientale francese suddivo per provincie con particolare attenzione per la produzione di vini e prodotti caseari, ma anche riproduzioni di mulini e macchinari atti alla trasformazione delle materie prime[15].
All'infuori delle opere di matrice ingegneristica Patetta aggiunge: «Le esposizioni (di fine Ottocento) presentavano la più esagitata sequenza di eccentricità, il repertorio più sconnesso di stili e di "novità". I "decoratori" dei saloni di esposizione, e gli architetti delle facciate dei vari padiglioni, interpretano, con la disinvoltura tipica degli

Bon Marchè, Paul Brodard, Paris 1900; *La Decoration et les industries d'art a l'expositiòn universelle de 1900*, Delaurate Editeur, Paris 1901; *Paris Expositiòn 1900*, Hachette, Paris 1900.

[14] «Ai progressi tecnici delle strutture metalliche, per le quali i grandi edifici per le esposizioni internazionali costituiscono le occasioni più propizie, corrisponde, negli ultimi decenni del secolo, una progressiva negazione di qualsiasi autonomo e pertinente valore espressivo: nelle esposizioni parigine del 1867, del 1878 e del 1900, in quelle internazionali di Filadelfia del 1876 e di Chicago del 1893, ecc., le strutture metalliche vengono regolarmente mimetizzate da stucchi, cornicioni, volute di gesso e cemento e, agli organismi, vengono applicate facciate monumentali sovraccariche dei più svariati elementi stilistici». in Luciano PATETTA, *L'architettura dell'eclettismo, fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1975, p. 327.

[15] Si veda anche Louis ROUSSELET, *L'Exposition Universelle de 1900*, Librairie Hachette & Cie, Parigi 1901.

allestimenti della scenografia teatrale, i differenti stili secondo alcuni indirizzi ricorrenti: lo stile moresco e quello indiano, i più "festosi", per i saloni da ballo e per i padiglioni di svago, l'imponente" barocco per gli edifici di esposizione più importanti, lo stile "severo" del Rinascimento per le amministrazioni e la direzione, ecc».[16]
In linea con tali riflessioni, Bertrand Lemoine [17] osserva per l'esposizione parigina del 1900, come le centinaia di edifici che occupavano l'area espositiva manifestavano un'enorme varietà di stili e programmi: alla monumentalità e all'eclettismo dominante, marcato da reminiscenze classiche « *qui tentent de gommer le brutalisme des architectures industrielles*», rispondevano alcuni modesti padiglioni *Art Nouveau* che, esprimendosi in maniera ancora più "libera" negli arredi e negli apparati decorativi, proponevano una nuova via, quella indicata dal modernismo.
Un articolo di Art et Dècoration[18] con il titolo *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition* presentava una panoramica di quegli edifici ritenuti di maggior interesse e manifestava un'accesa polemica nei confronti di quanti avevano dato resoconti ritenuti eccessivamente severi in merito all'esito generale della manifestazione: « *Il peut être de mode de dire que le xixe siècle a été absolument stérile en matière d'architecture et qu'il s'est borné à copier ce que lui avaient légué les siècles précédents, mais cependant, en dépit de cette opinion généralement accréditée, l'Exposition montre chez les architectes une science et une originalité qui interdisent le pessimisme*».
Il divieto di un severo pessimismo, continua Barthélémy, riguardava, fra i tanti, quei magnifici complessi monumentali di Girault, Louvet e Hénard, rispettivamente per il Petit Palais (del quale rimproverava però la cattiva distribuzione delle sale interne non risparmiando la critica al progettista di non essersi preoccupato sufficientemente della destinazione dell'edificio[19]), il Grand Palais e il Palais de l'Électricitè. Gli edifici stranieri, *plus séduisantes*, erano per lo più ricostruzioni "in stile": la risposta delle nazioni al dibattito contemporaneo sullo "stile nazionale" era, infatti, rivolto principalmente anche (sotto l'impulso di motivi propagandistici) alla rilettura e rielaborazione del proprio passato glorioso. Agli esiti formali "nostalgici", si accompagnava, d'altro canto, l'interesse nei confronti dei procedimenti costruttivi,

[16] Patetta, *L'architettura dell'eclettismo,..., cit.* p. 327.

[17] Bertrand Lemoine, *Le bilàn du siècle, in Paris et ses expositions universelles. Architectures*, 1855-1937, Paris 2008.

[18] A. Barthélémy, *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition*, in «Art et Decoration», VIII, juillet n. 29, pp. 12-20.

[19] «*Peut-être est-elle aussi trop indulgente pour ceux qui en bénéficient. Le Petit Palais des Champs-Elysées est infiniment louable, mais M. Girault encourt le reproche que l'on peut aujourd'hui adresser à la plupart de nos architectes, celui de construire pour leur satisfaction personnelle, sans se préoccuper suffisamment de la destination de l'édifice. L'architecte du Petit Palais a sacrifié l'intérieur à l'extérieur, et lorsque la Ville de Paris voudra installer là son musée — si toutefois l'Etat ne donne pas suite au projet d'y transporter le Luxembourg, elle devra exiger de M. Girault une meilleure appropriation des salles, ainsi que des aménagements intérieurs qui font absolument défaut, il Grand Palais e del Palais de l'Électricité.*» in Barthélémy, *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition...*, cit., p. 12.

che spinto dalla necessità di rapidità di esecuzione e dalla consapevolezza della natura provvisoria delle opere, si combinava spesso con le più innovative soluzioni che lo sviluppo industriale poteva offrire.
Il padiglione italiano, opera di Carlo Ceppi, la cui massa maestosa apriva la sfilata dei ventitré palazzi dove fluivano i colori delle nazioni, lungo il *Cours de* la Reine, imitava con disinvoltura le forme del romanico veneziano. L'impianto di forma rettangolare sormontato da una cupola centrale e quattro laterali di bronzo dorato, presentava lungo le facciate un ricco apparato decorativo e scultoreo con rosoni trilobati, fregi in mosaico e basamento di marmi colorati.
L'importanza della collaborazione che l'esposizione suscitò tra pittori, scultori ed architetti, ebbe come esito quello di una *renaissance de l'art décoratif*, riconosciuta dallo stesso Barthélémy come uno dei tratti caratteristici di fine secolo. Episodi isolati legati ai temi dell'intrattenimento e del ristoro, furono testimonianza di tale ricerca espressivo-formale: il Restaurant della Belle Meunière di Tronchet, il Ristorante Viennese e il Ristorante tedesco[20] di Bruno Möhring, illustravano, specialmente nelle sale interne, la grande varietà di decorazioni e arredi, propri della più recente produzione internazionale Art Nouveau[21].
In questa nuova via si inseriva l'architettura del Pavillon Bleu di Rène Dulong. Il ristorante si ergeva sul bordo dello stagno nei pressi della Tour al Campo di Marte. Dominato dalla colorazione blu, da cui deriva giocosamente lo stesso nome, manifestava un gusto molto originale e innovativo che demandava alla linea razionale quella volontà di esplicitare attraverso un nuovo mezzo espressivo l'iter progettuale. Disegnando un nuovo ordine architettonico, avvolgendo il volume principale del padiglione, riservato alle varie sale, con grandi curve, quasi a rimembrarne l'ossatura, il "demone della linea"[22] sembrava voler revisionare il tradizionale rapporto di sovrapposizione colonna-architrave, diventando, piuttosto, elemento di connessione strutturale in un reciproco coivolgimento dinamico, con l'esito di una

[20] «*Le Restaurant allemand est l'oeuvre d'un architecte berlinois, M. Môhring, qui a établi avec beaucoup de variété la décoration des salles. La grande salle est maintenue dans un accord de blanc et de vieil or, à la fois simple et riche, puisque les murs restent blancs, dans leur partie supérieure, audessus des lambris, et que le plafond n'est décoré que d'un motif peint de feuillages. L'ornementation capitale réside dans des arcades à jour, figurant des frondaisons dorées d'un or bronzé, dessinées et sculptées avec un sens très architectural. La baie d'entrée se trouve ainsi encadrée de ce berceau de feuillage d'or, et le mêmeencadrement se retrouve sur les murs entouran de grandes glaces. Cette ornementation est en même temps utilisée pour l'éclairage, et des^ampoules électriques sont semées dans les découpures de ces feuillages sculptés. L'effet produit est fort intéressant. A côté de la grande salle se trouve la salle dite "des Princes", entièrement revêtue de boiseries claires, à beaux panneaux veinés, encadrant des peintures d'une tonalité chaude et assourdie, paysages de Moselle peints avec beaucoup d'ampleur et de caractère par le peintre Mùnnchen*» in BARTHÉLÉMY, *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition...*, cit., p. 18.

[21] Si veda, Franco BORSI, Ezio GODOLI, *Paris 1900*, Marx Vokaer Editore, Bruxelles 1976.

[22] Giovanna MASSOBRIO, Paolo PORTOGHESI, *Album del Liberty,* Editori Laterza, Roma-Bari 1984.

percezione mimica delle tensioni elastiche. Per gli apparati decorativi, tanto dei fregi che correvano all'interno o all'esterno, l'arredo, l'illuminazione e le pitture parietali, Dulong si avvalse della collaborazione dell'architetto belga Gustave Serrurier-Bovy: ad un naturalismo selettivo mirante più alla struttura che alla forma, si ispiravano i motivi floreali stilizzati sulle pareti, contribuendo all'effetto generale del colore, e i lampadari industriali che si sviluppavano correndo lungo i soffitti come astrazioni di forme vegetali, personalizzando le sale interne. Le ampie vetrate, i rivestimenti in legno disposti in gallerie traforate (secondo un'estetica della trasparenza, cara al gusto modernista), i mobili ad *arcsboutants*, che sono uno dei segni distintivi delle opere di Serrurier-Bovy, finiscono l'insieme innovativo di queste sale del ristorante, dove tutti i dettagli, fino al design delle stoviglie, erano stati progettati con cura[23].

Anche il teatro che Henri Sauvage dedicava a Loïe Fuller, rivelava un partito architettonico curioso e innovativo, ispirandosi alle lunghe pieghe di quei drappeggi sinuosi, che fecero la gloria della ballerina. La plasticità voluta nei contorni, facilmente condannabile per un edificio di pietra, poteva essere accettata in un padiglione dove il carattere effimero e ludico giocava un ruolo preponderante. La fluidità della linea e il tema della porta centrale verranno in seguito riproposti da Joseph Maria Olbrich a Darmstadt[24]:

« Ces murs qui semblent frissoner comme la draperie lègèr de la divine ballerine à qui nous devons d'inoubliables èmotions d'art; ces ventilateurs grillagès de cuivres dècupès en spirales serpentines; ces figures de femmes rieuses, baignèes de lumière; ces vitraux aux fulgurances prècieuses, reprèsentant la danse polychrome de l'admirable artiste dont l'onduleuse et vivante statue due au ciseau du très particulier statuarie Pierre Roche couronne et domine le petite èdifice»[25].

La sicurezza e l'entusiasmo per la partecipazione universale al progresso industriale e ai suoi sviluppi, il confronto e lo scambio di idee, avevano reso l'esposizione parigina di inizio secolo, vetrina di un mondo borghese e capitalistico, manifesto di un certo gusto cosmopolita che, nonostante timidi tentativi di perseguire un nuovo linguaggio indagando forme e codici, modelli distributivi e decorativi, era ancora rivolto a modelli di un passato ormai lontano, ma che rientravano nell'ottica di una manifestazione "popolare" caratterizzata dalla mescolanza, l'interazione e la fusione di elementi culturali eterogenei di tutti i tempi e paesi.

[23] « *M. Dulong a rompu très heureusement avec le luxe habituellement clinquant des cabarets à la mode; il a créé un ensemble de bon goût, d'harmonie discrète et très sûre, où les bleus et les jaunes jouent admirablement, et c'est un excellent résultat que d'avoir ainsi trouvé la formule légitime, originale et réservée, du vrai Restaurant moderne.*» in BARTHÉLÉMY, *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition*..., cit., p. 16.

[24] BORSI, GODOLI, *Paris 1900*, cit., p. 27.

[25] Frantz JOURDAIN, *L'Architecture à l'exposition, Promenade à bâtons rompus*, «Reveu des Arts Dècoratifs», XX (1900), p. 345.

Fig. 1. Frontespizio del volume *Paris Expositiòn 1900*, Hachette, Paris 1900.

Fig. 2. Ticket di ingresso all'Esposizione Universale del 1900, sullo sfondo il Ponte di Alessandro III, Le Grand Palais e le Petit Palais, coll. privata.

FIG. 3. PLAN PRATIQUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900, *SOUVENIR DE L'EXPOSITION*, L. BASCHET EDITEUR, PARIGI 1900. (VEDI TAVOLA 10)

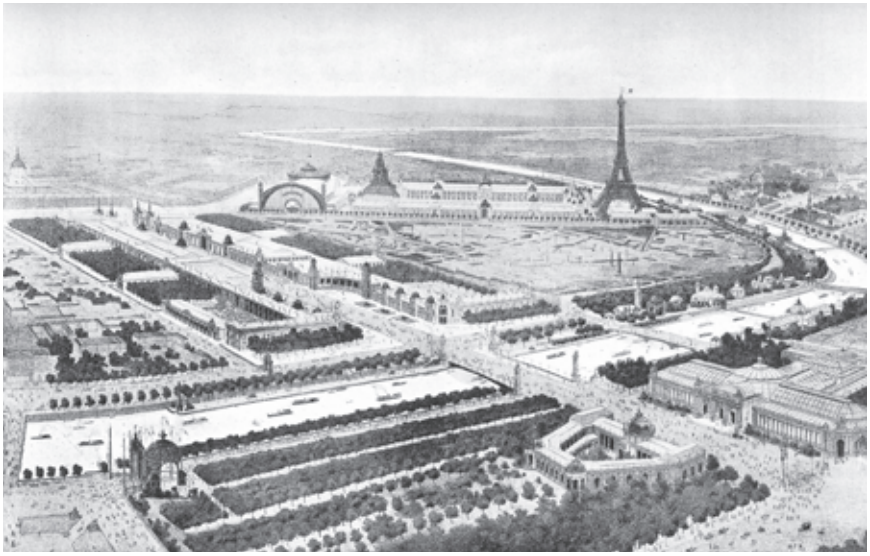


Fig. 4. Prospettiva aerea dell' Esposizione Universale Parigi 1900, René BASCHET, *Le Panorama : Exposition universelle 1900, avec les photographies de Neurdein frères et Maurice Baschet,* Ludovic Baschet éd., Paris 1900.

Fig. 5. Planimetria generale, Esposizione Universale Parigi 1900, *L'architecture à l'Exposition universelle de 1900,* Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1900.

Fig. 6. Renè Binet, Porta monumentale d'ingresso agli Champs-Élysées, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig. 7. Henri Deglane, facciata principale del Grand Palais agli Champs-Élysées, Esposizione Universale Parigi 1900, *L'architecture à l'Exposition universelle de 1900,* Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1900.

Fig. 8. Charles Girault, Le Petit Palais agli Champs-Élysées, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig. 9. Cassien-Bernard e Gaston Cousin, Ponte Alessandro III sulla Senna, sullo sfondo il Grand Palais e il Petit Palais, Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

Fig. 10. Vista panoramica dalla Senna verso la Rue des nations, sullo sfondo il padiglione britannico, il padiglione del Belgio, il padiglione della Norvegia, il padiglione tedesco e il padiglione della Spagna, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig. 11. Carlo Ceppi, vista del padiglione italiano dal Quai d'Orsay, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig. 12. Gustav Eiffel, vista della Tour Eiffel dalla Collina di Chaillot (Trocadero), Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

Fig. 13. Vista del Trocadero dal Pont d'Iéna, Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

Fig. 14. Vista aerea sul Campo di Marte, sullo sfondo il Palais de l'Electricité et le Château d'Eau e la Galleria delle Macchine, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig. 15. Eugène Hénard e Edmond Paulin, vista del Palais de l'Electricité et le Château d'Eau al Campo di Marte, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

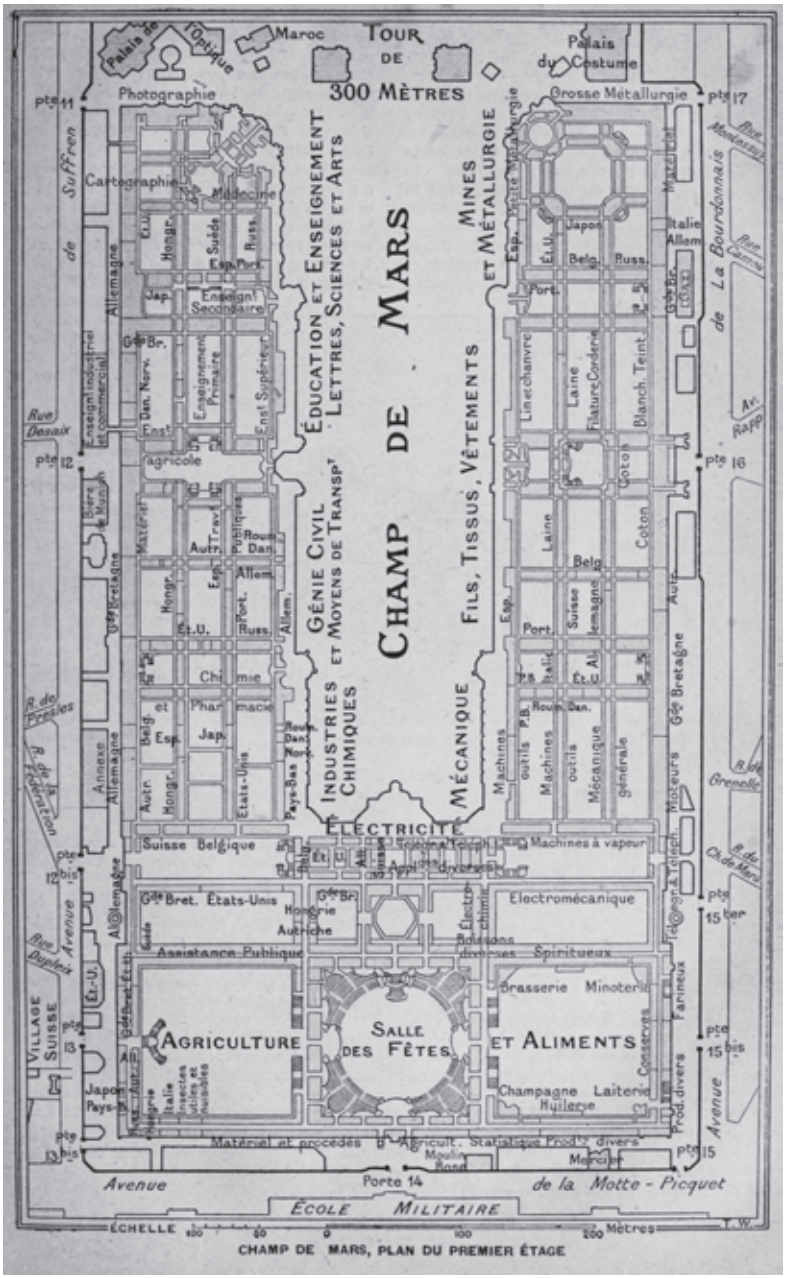


Fig. 16. Planimetria generale del primo livello del Campo di Marte, Esposizione Universale Parigi 1900, *Paris Expositiòn 1900*, Hachette, Paris 1900.

Fig. 17. Ferdinand Dutert, cartolina con la Galleria delle Macchine al Campo di Marte, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig. 18. Ferdinand Dutert, vista interna della Galleria delle Macchine, l'*Exposition française de l'Agriculture et de l'Alimentation,* Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

Fig. 19. Edouard Loviot, vista della Sala delle Feste alla Galleria delle Macchine, Esposizione Universale Parigi 1900, *L'architecture à l'Exposition universelle de 1900,* Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1900.

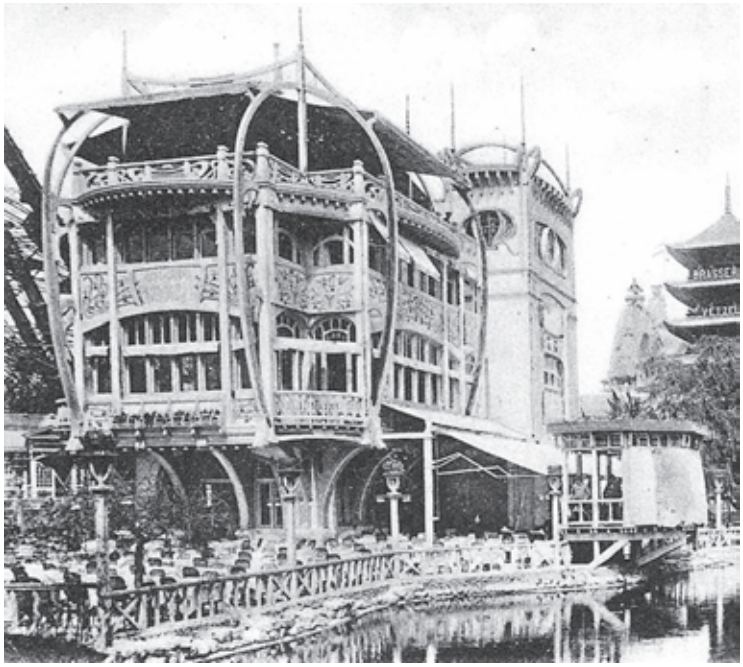


Fig. 20. Charles Dulong, Serrurie Bovy, ristorante le Pavillon Bleu al Campo di Marte, Esposizione Universale Parigi 1900, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris.

Fig. 21. Henri Sauvage, teatro dedicato a Loïe Fuller alla Rue de Paris, Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

Fig. 23. Alfons Mucha, menù del ristorante del padiglione bosniaco alla Rue des nations, Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

Fig. 22. Locandina del Teatro Loïe Fuller alla Rue de Paris, Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

Fig. 24. Cartolina del Ristorante Viennese all'Esplanade des Invalides, Esposizione Universale Parigi 1900, Gallica Bibliothèque nationale de France.

PARIS 1937. EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS ET TECHNIQUES DANS LA VIE MODERNE

Gemma Belli
DiARC – Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Abstract:
Spesso citata per l'ideale contesa tra il padiglione tedesco di Albert Speer e quello sovietico di Boris Jofan, per il provocatorio *Pavillon des Temps Nouveaux* di Le Corbusier, o ancora per il prezioso edificio della Finlandia di Alvar Aalto, resa famosa dalla denuncia alle dittature "urlata" dal *Guernica* di Pablo Picasso nel padiglione spagnolo di Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, *Paris 1937. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* è emblematica del complesso dibattito culturale degli anni Trenta, in cui spirito nazionale, tradizioni artistiche regionali e tecniche moderne si confrontano e si fondono in un'immagine varia e articolata. Ma segna anche un importante momento di riflessione sul ruolo dei "grandi eventi" quali motori per la trasformazione dell'assetto urbanistico cittadino.
Il lungo e acceso dibattito vede, tra gli altri, Le Corbusier schierato in prima fila a favore dapprima di una manifestazione consacrata al tema delle moderne tecniche di costruzione dell'alloggio, volta a dare vita a un quartiere residenziale integrato alla città; quindi di una gigantesca unità di abitazione al Bastion Kellermann, e infine di un enorme museo a crescita illimitata.
Tra aspre polemiche, l'Expo si svolgerà tuttavia all'insegna dell'effimero, sullo stesso sito degli eventi precedenti: 100 ettari estesi lungo la Senna e, trasversalmente, dalla Place du Trocadéro all'École Militaire. Ciononostante, con i contestati Palais de Chaillot di Jacques Carlu, Louis Boileau e Jean-Pierre Azéma, e Palais de Tokio di Jean Aubert, Jean-Claude Dondel, Paul Viard et Marcel Dastugue, con il bel Musée des Travaux Publics di Auguste Perret, lascerà ugualmente tracce significative nel cuore del XVI *arrondissement*.

Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne

Frequently referred to for the abstract dispute between the German pavilion by Albert Speer and its Soviet counterpart by Boris Jofan, for Le Corbusier's provocative Pavillon des Temps Nouveaux*, or for Alvar Aalto's precious Finnish*

building (made famous by the denunciation of dictatorship "screamed out loud" by Pablo Picasso's Guernica in Josep Lluís Sert and Luis Lacasa's Spanish pavilion), Paris 1937. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne *is emblematic of the complex cultural debate of the Thirties, in which national spirit, regional artistic traditions and modern techniques compare and merge in a varied and articulate picture. However, it also marks an important moment of reflection on the role of "great events" as engines for the transformation of urban structure. The long and heated debate saw, among others, Le Corbusier on the front line, firstly, in favour of an event dedicated to the subject of modern techniques in housing construction, aimed at breathing life into an integral residential area in the city; secondly, in support of a gigantic accommodation unit in Bastion Kellermann, and finally in agreement with the idea of a huge museum of unlimited growth potential. Amid bitter controversy, the Expo would go ahead in the name of the ephemeral, on the same site as previous events: 100 hectares extended along and across the Seine from* Place du Trocadéro *to the* École Militaire. *Nevertheless, the Expo would leave also significant traces in the heart of the XVI arrondissement with the controversial* Palais de Chaillot *by Jacques Carlu, Louis Boileau and Jean-Pierre Azéma, and the* Palais de Tokyo *by Jean Aubert, Jean-Claude Dondel, Paul Viard et Marcel Dastugue, and finally with the beautiful* Musée des Travaux Publics *by Auguste Perret.*

Ultima delle esposizioni universali parigine, l'*Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* è generalmente ricordata per l'esibizione di quei princìpi politici pronti a esplodere nella guerra più sanguinosa del secolo[1]. È così spesso citata per l'ideale alterco visivo tra il padiglione tedesco di Albert Speer e

[1] Per ovvia sintesi, in questo scritto non si fa cenno alla vasta bibliografia relativa alle Esposizioni Universali. Si ricorda solo che molti riferimenti interessanti per le esposizioni parigine sono presenti in: Philippe Bouin, Christian-Philippe Chanut, *Histoire française des foires et expositions universelles*, Boudouin, Paris 1980; Marc Gaillard, *Paris. Les Expositions Universelles de 1855 à 1937*, Les Presses Franciliennes, Paris 2003; Sylvain Ageorges (édité par), *Expositions universelles. Paris 1855-1937*, Parigramme, Paris 2006. Riguardo al rapporto esposizioni/tessuto urbano a Parigi si rimanda anche a: Evelyne Cohen, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Publications de la Sorbonne, Paris 1999. Inoltre, riguardo all'expo del 1937 si segnala che presso la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Institut Français d'Architecture (IFA) a Parigi è conservato il fondo *Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris, 1937* (183 IFA). Tra le tante fonti d'epoca edite si ricordano: *Paris 1937. Exposition International des Art et Techniques. Guide illustré*, Les Éditions de l'Exposition, Paris 1937, e i numeri monografici su *Paris 1937* delle riviste «L'Illustration», 29 maggio 1937, e «L'Architecture d'Aujourd'hui», 5-6, 1937. Si segnala ancora che alla manifestazione parigina chi scrive ha dedicato *Parigi 1937. Un'esposizione tra nazionalismi e internazionalismi*, Tesi di laurea, relatori Maria Luisa Scalvini, Fabio Mangone, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Facoltà di Architettura, a.a. 1995-96.

quello sovietico di Boris Jofan, oltre che per la presenza, nel padiglione della repubblica spagnola concepito da Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, della Guernica di Pablo Picasso, vera e propria dichiarazione di guerra alla guerra[2].

L'iter organizzativo di *Paris 1937* è complesso. I lavori cominciano ancora prima che l'*Exposition coloniale internationale* del 1931 sia inaugurata. Infatti, il 19 novembre 1929 Julien Durand, presidente della Commissione del commercio e dell'industria alla Camera dei deputati, presenta il programma di una manifestazione internazionale dedicata alle arti decorative e industriali da tenersi nel 1935. Ma, quando nel giugno 1930 deposita la proposta di legge per la definizione delle misure preparatorie, l'evento è posticipato al 1936. Nel dicembre 1931 viene quindi istituito il Comitato di studio dell'Esposizione Internazionale d'Arte Moderna, che riunisce sei società professionali di architetti e artisti dell'Union des Artistes Modernes, invitati dalla Société des Artistes Décorateurs a deliberare sull'avvenire dell'expo. Poco dopo, i deputati François Isidore Tournan ed Eugène Fiancette formulano le rispettive ipotesi di un'Esposizione internazionale della civiltà, nella quale far convergere i temi delle scienze, delle industrie essenziali e dell'organizzazione del lavoro intellettuale dell'umanità, e di un'Esposizione della vita operaia e contadina a Parigi, in cui fosse attribuito rilievo alla sintesi tra l'attività corporativa e l'evoluzione del diritto e del lavoro[3]. Rispetto alle prospettive di una manifestazione rivolta ai problemi dell'arte e dell'estetica (Durand), della civilizzazione (Tournan), o della vita sociale, corporativa e del lavoro (Fiancette), il 7 ottobre 1932 viene presentato al *Bureau International des Expositions* (BIE) il progetto di un'Esposizione Generale (Universale) di Seconda Categoria[4] che compendia tali proposte. Così il 25 dello stesso mese è approvata una manifestazione consacrata alle arti decorative e industriali moderne, suddivisa in tre parti: arti decorative e industriali, vita operaia e contadina, cooperazione intellettuale.

L'anno successivo il nuovo Consiglio superiore, presieduto dal Ministro del Commercio e dell'Industria, delega i suoi poteri al senatore Fernand David, organizzatore di *Paris 1925*. Contemporaneamente i commercianti delle principali arterie parigine chiedono al Commissariato generale che l'expo abbia luogo nel cuore della capitale[5], proposta che il Consiglio municipale accetta il 17 marzo, dopo che gli organizzatori

[2] Anche il recente saggio di Guido Cimadomo, Renzo Lecardane, *Il potere dell'architettura. L'ideologia di regime all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 18, 2014, pp. 1-20, pur analizzando l'esposizione come riflesso dell'incertezza e dell'ambiguità dei tempi, compie una lettura prevalentemente incentrata sul tema dell'ostentazione del nuovo potere da parte dei paesi totalitari.

[3] Proposta n. 228 del 22 giugno 1932.

[4] Il regolamento approvato dal BIE nel 1933 distingue tra Esposizioni Generali (Universali) di 1ª e 2ª categoria ed Esposizioni Specializzate (o Internazionali).

[5] Lettera datata 7 febbraio 1933.

hanno intavolato una trattativa con i ministri della Guerra e dell'Educazione nazionale, ottenendo l'impegno ad abbandonare gli edifici della Manutention Militaire al Quai di Tokyo e i terreni occupati dal Mobilier National al Quai d'Orsay.
In seguito agli scontri del 6 febbraio 1934, e alla caduta del governo di Édouard Daladier[6], il nuovo presidente del Consiglio dei ministri, Gaston Doumergue, comunica di dover rinunciare all'esposizione. Ma la mobilitazione degli artisti e degli industriali è tale che il 15 maggio 1934 Stato e Municipalità siglano una convenzione, costringendo il Parlamento a rivedere le proprie decisioni con enorme rapidità per evitare che il Bureau International assegni l'Esposizione a un altro paese. Il progetto è ratificato il 6 luglio, e la manifestazione registrata al Bureau il 23 ottobre del 1934 con il titolo di *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, deciso da Edmond Labbé, nuovo commissario generale al posto di Aimé Berthod. La deliberazione è così motivata: «l'esposizione riunirà le opere originali degli artigiani, degli artisti e degli industriali. Essa si sforzerà di mostrare che anche nei campi più modesti possono attuarsi realizzazioni artistiche, che nessuna incompatibilità esiste tra il bello e l'utile, che l'arte e le tecniche devono essere indissolubilmente legate, che se il progresso naturale si sviluppa sotto il segno dell'Arte, favorisce lo sbocciare dei valori spirituali, patrimonio superiore dell'umanità»[7].
Jacques-Henri-Auguste Gréber è designato architetto-capo e Robert Trébor è incaricato di dirigere l'ufficio addetto agli effetti di luce e ai giochi pirotecnici, due delle attrazioni principali della manifestazione.
Lo Stato stanzia 15 milioni di franchi provenienti dagli introiti dell'Esposizione coloniale del 1931; mentre la Municipalità, ricorrendo all'espediente di una grande lotteria, ed emettendo biglietti per 700 milioni di franchi per l'anno 1936, riesce a garantire una partecipazione finanziaria di 285 milioni. Per mobilitare ulteriori risorse è poi creata una rivista ufficiale, di cui si vendono quindici numeri in oltre un milione di esemplari, e viene realizzato il film *Une Cité pour Demain,* girato da Jean Masson e prodotto da Maison Cinéac[8], proiettato durante la primavera e l'estate del 1936, dapprima a Parigi e poi in altre sessanta città francesi, per un totale di 1770 sale[9]. Il *battage* pubblicitario è notevole: nel corso del secondo semestre del 1936 i cinegiornali di «Éclair Journal» assicurano la proiezione di tre

[6] Nonostante la Camera avesse votato la fiducia, il 7 febbraio 1934 il primo ministro Édouard Daladier, in carica da appena una settimana, si dimette in seguito ai violenti scontri verificatisi nella capitale tra le forze dell'ordine e le associazioni conservatrici di ex-combattenti a causa dell'insabbiamento del "caso Stavinsky".

[7] Edmond Labbé, *Paris et l'Exposition des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 5-6, 1937, p. 100.

[8] Circa il rapporto esposizioni universali/cinema, si veda: Eduardo Victorio Morettin, *As exposições universais e o cinema: história e cultura*, Universidade de São Paulo, Projeto de pesquisa, 2012.

[9] Tradotto in inglese, portoghese, spagnolo, il film è esportato in Inghilterra, Spagna, Portogallo, America del Sud, Brasile e Medio-Oriente, e quindi trasmesso anche in 1500 sale straniere.

reportage mensili dedicati all'expo per un intero trimestre. Significativa attenzione è anche riservata alla propaganda radio e all'affissione di cartelloni pubblicitari nelle fiere, nei treni e negli aerei.
Il 24 maggio 1937 l'expo è inaugurata dall'allora Presidente della Repubblica Albert Lebrun[10]; chiuderà il 27 novembre. Vi partecipano quarantaquattro nazioni straniere, oltre alle colonie e ai protettorati francesi, per un totale di circa 60.000 espositori, suddivisi in quattordici gruppi – Expression de la pensée; Questions sociales; Formation artistique et technique; Diffusion artistique et technique; Urbanisme et architecture; Arts graphiques et plastiques; Bâtiments; Décoration intérieure et mobilier; Métiers d'art; Éditions, livres et revues; Parure; Transports et tourisme; Fêtes, attractions, cortèges, sports; Publicité – ulteriormente articolati in classi (composte da tutti i produttori che espongono lo stesso genere di bene), per un totale di settantacinque.
Al momento dell'inaugurazione l'intera area è ancora un vasto cantiere, e i padiglioni ultimati sono in realtà solo tre: tedesco, russo e italiano. Alcuni, come quello messicano, lo saranno solamente a novembre. Ma nonostante le difficoltà iniziali, il successo è notevole: oltre 31 milioni di visitatori (inferiori tuttavia ai 50 milioni auspicati) e un incasso di 1.662 milioni di franchi, a fronte di 1.444 milioni spesi.
Dopo animate discussioni, anche incentrate sull'opportunità di continuare a organizzare le grandi manifestazioni in base a formule rispondenti a esigenze passate, il sito prescelto è lo stesso delle precedenti[11]. *Paris 1937* viene infatti localizzata nella zona occidentale della capitale, considerata la più prestigiosa, e dunque la cornice ideale per le esposizioni universali. Del resto solo la *kermesse* coloniale del 1931, organizzata nel Bois de Vincennes, era sfuggita a tale spirito di routine stigmatizzato già da anni. Ancora prima che *Paris 1925* avesse chiuso i battenti, infatti, critici d'arte come Gabriel Mourey, o scrittori come Jean Giraudoux, si erano scagliati contro l'identica riproposizione di luogo e programmi, sostenendo che alle esposizioni del nuovo secolo e di quelli futuri, sarebbe servito un progetto del tutto nuovo, che non rendesse invivibile una parte di Parigi per tutta la durata dell'evento, e non sprecasse fondi altrimenti destinabili ad opere rispondenti a bisogni reali. Anche urbanisti come Alfred Agache, vicepresidente della *Société des urbanistes français*, avevano sottolineato che «il grosso errore commesso contro l'urbanistica, […] [era] di in-

[10] In realtà Léon Blum, allora Presidente del Consiglio, aveva sperato che l'Esposizione potesse aprire i battenti il 1° maggio, ma i rallentamenti provocati dagli operai, timorosi di rimanere disoccupati al termine dei lavori, ne posticipano l'apertura.

[11] Sulle vicende del piano generale per l'esposizione si vedano soprattutto: Charles Kunstler, *Où en est l'Exposition de 1937*, in «Beaux-Arts», LXXII, 33, 1933, p. 6; *Pour 1937. L'Architecture d'Aujourd'hui demande*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 6, 1933, p. 3; *Un nouveau projet de l'exposition de 1937*, in «L'Illustration», XCI, 4719, 1933, p. 499; Emmanuel de Thubert, *L'Exposition de 1937: Fille de Jaïre. Projet de A.G. Perret Architectes*, in «La Construction Moderne», XLIX, 36, 1934, pp. 611-614.

stallare, in pieno centro di Parigi, una manifestazione di questa importanza che, invece di servire all'abbellimento e alla sistemazione futura della […] Capitale, [non avrebbe lasciato altro] che cenere e polvere»[12]. In via più generale, Maurice Barret si interroga se le esposizioni universali possano ancora avere un senso, decretando: «secondo noi è la fine delle Esposizioni di tipo tradizionale»[13].

Modificato ben quattro volte, il piano definitivo dell'expo era stato presentato nel gennaio del 1936. La superficie, prevista in un primo momento in 28 ettari, era stata ampliata sino a circa 100, distribuiti per tre chilometri e mezzo a destra e a sinistra della Senna, e per un chilometro e settecento metri lungo il suo asse trasversale, dal Trocadéro sino all'Ésplanade des Invalides, costeggiando poi il fiume dal viadotto di Passy al ponte dell'Alma, sui terreni resisi disponibili con il trasferimento del Mobilier National, la demolizione della stazione Champ-de-Mars e la definitiva copertura del tracciato dei binari della linea per Versailles lungo la riva sinistra.

Nonostante la grande crisi internazionale renda maggiormente sentita la necessità di creare insediamenti duraturi, le architetture realizzate per l'occasione sono tutte effimere ad eccezione di tre complessi permanenti: il nuovo Palais de Chaillot, esito della radicale trasformazione del vecchio Trocadéro; il Palais de Tokyo, lungo l'avenue omonima; e il Musée des Travaux Publics sull'avenue de Iéna. Parallelamente si procede ad ampliare a 34 metri il Pont de Iéna, a costruire il passaggio sotterraneo antistante, e a sistemare a viale alberato due chilometri di passeggiate lungo la sponda un tempo solcata dalla linea ferroviaria.

Alle nazioni straniere è destinato il posto d'onore, all'incrocio tra i due assi, lungo entrambe le rive della Senna. Sono inoltre previsti tre annessi: quello di Porte Maillot, tra la porta omonima e la Porte Dauphine, destinato ad accogliere il Centro Rurale e i padiglioni *des Temps Nouveaux* e de l'Art des Fêtes; quello di Porte Saint-Cloud, consacrato agli sport; e infine l'annesso Kellermann nei pressi della Cité Universitaire, formante un parco di tre ettari e mezzo sui terreni liberatisi con l'abbattimento della cinta fortificata e contenente un albergo della Gioventù, un club-biblioteca e altre *œuvres de jeunnesse*. Afflusso e deflusso dei visitatori sono regolati da trentuno porte, cui se ne aggiungono altre sette destinate alle attrazioni, e quattordici uscite di emergenza. L'accesso monumentale è collocato in corrispondenza di Place de l'Alma. Ma agli occhi dei contemporanei l'esposizione si presenta estremamente disordinata, probabilmente anche a causa della coesistenza e contrapposizione tra numerosi e differenti immaginari: del resto avrebbe dovuto essere una manifestazione consacrata alle arti e alle tecniche nella vita moderna, ma il significato stesso da at-

[12] Alfred AGACHE, *Les Arts Décoratifs Modernes, 1925*, cit. in Bertrand LEMOINE (édité par), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne*, Institut français d'architecture-Paris Musées, Paris 1987, p. 46.

[13] Maurice BARRET, *Les Expositions de Paris*, in «L'Architecture d'Aujourd'Hui», n. 5-6, 1937, pp. 103-114, cit. p. 114.

tribuire a tali termini non era chiaro. E se il padiglione dei *Temps Nouveaux* di Le Corbusier si erge a vero manifesto dei tempi moderni, il centro artigianale e il palazzo dei mestieri esprimono una concezione del tutto opposta, all'insegna di una manifesta ideologia antimacchinista. Eppure numerosi tentativi per individuare un nuovo sito e sperimentare formule innovative erano stati messi in atto[14].

Il ministro dell'Éducation nationale et des Beaux-Arts, Anatole de Monzie, aveva infatti istituito un consiglio ristretto al fine di elaborare un programma per l'esposizione. Era stato così incaricato Auguste Perret, per il quale il piano dell'expo diventa l'occasione per completare, anche ricorrendo allo strumento dello sventramento mutuato dai *Grands Travaux* haussmanniani, il disegno di una parte di città rimasta incompiuta. L'architetto d'Ixelles interpreta il centro della capitale come una parte del "Plus Grand Paris"[15], dove il traffico deve essere decongestionato, gli isolati insalubri sostituiti da giardini e aree di parcheggio, i monumenti idoneamente isolati nel verde: un centro destinato a rappresentare un'immagine di città storica, luogo di cultura e di turismo[16]. Il programma è reso noto nell'autunno del 1933: Perret inserisce l'area della collina di Chaillot e dello Champ de Mars, già designate come sito dell'esposizione, in un più ampio programma di definizione della viabilità del centro. Dalla collina traccia tre strade che si concludono in Place d'Italie realizzando gli Champs-Elysées della Rive Gauche. A partire da Place du Trocadéro segna un asse rettilineo che sfocia in corrispondenza di Porte Dauphine, dove converge anche l'avenue Foch. Ne risulta così un tronco simmetrico e congiunto mediante l'avenue Foch a quello realizzato durante i *Grands Travaux* sulla Rive Droite, che avrebbe offerto una soluzione ai problemi di attraversamento della capitale. Sulla sommità della collina di Chaillot, Perret immagina inoltre un enorme complesso edilizio, dall'architettura severa ed elegante, che avrebbe dovuto riunire alcuni dei più importanti musei della città, ospitare un teatro da diecimila posti, diventando così il maggiore polo culturale cittadino.

Nel panorama delle "occasioni mancate" vanno anche inquadrate le proposte di Le Corbusier[17], il cui coinvolgimento nelle questioni legate all'organizzazione dell'expo assume i toni di una ostinata battaglia contro una leadership organizzativa conservatrice.

[14] Si vedano anche: Hugo Delarbre, *Construire l'Exposition de 1937. Perception et réception de l'événement au miroir de l'architecture*, Mémoire de Master 1 "Sciences humaines et sociales", direction de Marie-Anne Matard-Bonucci, a.a. 2010-2011; Danilo Udovicki-Selb, *Reinventing Paris: the Competitions for the 1937 Paris International Exposition*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 2, 2015.

[15] Progetto con cui, nel 1932, l'architetto d'Ixelles aveva cercato di proporsi come interprete del futuro urbanistico parigino.

[16] Cfr. Roberto Gargiani, *Auguste Perret, 1874-1954*, Electa, Milano 1993, p. 244.

[17] Cfr. anche: Danilo Udovicki-Selb, *Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937. The Temps Nouveaux Pavilion*, in «Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 56, 1, 1997, pp. 42-63.

Tra il 1932 e il 1937, il maestro franco-svizzero sottopone al comitato organizzatore ben sette progetti. Il primo suggerisce di consacrare l'esposizione al tema dell'alloggio, concependo un grande cantiere modello al Bois de Vincennes (che come è noto in seguito ai *Grands Travaux* haussmanniani era divenuto il parco delle classi proletarie); al termine della manifestazione il complesso, organizzato secondo i principi della *Ville radieuse*, sarebbe divenuto parte di un più grande quartiere residenziale dotato di servizi comuni e servito da una moderna una rete di collegamenti. Non avendo ottenuto il consenso delle amministrazioni, due anni dopo Le Corbusier progetta un annesso tra il Bastion Kellermann e Porte d'Italie, a sud-est di Parigi: una gigantesca unità di abitazione, lunga un miglio e alta quindici piani, capace di ospitare 9360 persone, con cui offrire dimostrazione delle più moderne tecniche di costruzione dell'alloggio, e da utilizzare anche successivamente all'expo. La possibilità del Consiglio municipale parigino di chiederne la demolizione al termine dell'evento fa cadere il presupposto fondamentale del programma, il cui finanziamento avrebbe dovuto essere garantito proprio dalla successiva fruizione.
A questo punto Le Corbusier propone la realizzazione al Bastione Kellermann di un grattacielo cartesiano a Y, una forma già impiegata in piani precedenti; ma pure questa proposta resta inascoltata.
Il quarto progetto elaborato consiste in un piccolo edificio per appartamenti all'Ésplanade des Invalides. Nel frattempo, nel novembre 1934, l'architetto partecipa anche al concorso per i musei di arte contemporanea, senza successo. A questo punto, Le Corbusier sottopone agli organizzatori quello che lui denomina il progetto C (il sesto complessivamente elaborato). È il 1936 e la sua proposta per l'expo è diventata quella di realizzare un centro di estetica contemporanea: un museo a crescita illimitata, nelle forme di una spirale quadrata di vetro. Ma nell'ottobre dello stesso anno anche questa idea è rifiutata.
L'ultima proposta elaborata è il *Pavillon des Temps Nouveaux*: una struttura effimera, una tenda pensata per essere smontata e trasportata a scopo didattico-dimostrativo nelle città francesi al termine dell'esposizione. Un'opera che, da un punto di vista formale, marca un punto di svolta nella carriera dell'architetto, ed è la fonte di uno dei suoi lavori più significativi: la cappella di Ronchamp[18]. È l'unico tra i progetti corbusiani per l'esposizione a essere accettato: al suo interno, allestito all'insegna del motto «Des canons, des munitions? Merci! Des logis…», vengono esposti tutti quelli rifiutati. Ma se *Paris 1937* eredita tracciato e impostazione delle precedenti esposizioni universali parigine, interpretando anzi questi aspetti come permanenze, se si svolge all'insegna dell'effimero, essa non manca di lasciare tracce durature nella fisionomia urbana, in particolare nel XVI *arrondissement*.

[18] Cfr. Kenneth FRAMPTON, *Modern Architecture: a critical History*, Thames and Hudson, London 1980, trad. it., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli editore, Bologna 1982 (2ª ed. 1986, p. 269).

La prima, contestatissima, è rappresenta dal Palais de Chaillot[19]. Il preesistente edificio, progettato da Gabriel Davioud e Jules Bourdais in occasione dell'Esposizione Universale del 1878, in memoria della presa del forte del Trocadéro in Andalusia nel 1823 a opera di Luigi Antonio di Borbone, è infatti oggetto di un concorso per la sostituzione. Con la sua imponente mole che ostruiva uno dei più bei panorami parigini, era sempre stato bersaglio di unanimi critiche. Incaricato nel 1933 del piano dell'esposizione, Auguste Perret elabora – come accennato – anche il progetto del nuovo Palais de Chaillot. Indagando le potenzialità monumentali offerte dall'inserimento di edifici pubblici nel contesto urbano, l'architetto immagina un grandioso complesso con un ampio vuoto centrale articolato in un porticato con colonne alte ventitre metri sormontate da un attico, e terrazze digradanti verso la Senna. Apre così la prospettiva verso la città e contemporaneamente crea un fondale trasparente e monumentale per il canale prospettico realizzato dal nuovo viale in salita. Ma con la caduta del governo Daladier il programma viene accantonato. L'amministrazione comunale decide, pertanto, di conservare il Trocadéro, ristrutturandone gli interni e mascherandone la facciata per tutta la durata dell'esposizione, bandendo tre concorsi nell'ottobre 1934: uno per un "camouflage" dei prospetti, un altro per la trasformazione degli interni e un terzo per l'edificazione di una torre di segnalazione nella piazza omonima. Dei trecento progetti presentati, otto sono presi in considerazione per il "camouflage" (Boileau, Carlu, Azéma e i fratelli Martel; Boutterin e Néret; Halley, Henry e Tiercinié; Herr, Roth e Thubault; Marrast; Maître e Thiers; Rousselot, Soupre e Deperthes), quattro per la sistemazione interna (Bonnères; Coquet e Jossilevitch; Niermans, Moyne e Tantor; Sue e Jaulmes), tre per la piazza (Farge; Laprade e Bazin; Lardat). L'ipotesi di mascherare la facciata suscita però l'indignazione dell'opinione pubblica, contraria a investire oltre venti milioni di franchi per la realizzazione di una quinta provvisoria, che al termine della manifestazione avrebbe restituito l'edificio nella sua "perenne bruttezza": nel febbraio del 1935 sulle pagine de «L'Architecture d'Aujourd'hui» Pierre Vago commenta ironicamente che il Trocadéro è "riabilitato", e che l'esposizione si svolgerà all'insegna della sua imponente mole, semplicemente "presentata", e non nascosta da un ap-

[19] Sulle vicende del concorso per il Palais de Chaillot si vedano soprattutto: André Dezarrois, *Un projet de Palais-Musées au Trocadéro*, in «Revue de l'Art», LXV, 1934, pp. 90-96; Léandre Vaillat, *Un projet de Palais pour 1937*, in «L'Illustration» XCII, 4742, 1934, pp. 69-70; *Projet d'un "Palais de Chaillot", à Paris (1933). Architectes: A. et G. Perret*, in «L'Architecte», XI, giugno-luglio 1934, p. 61; André Bloc, *Pendant qu'on démolit le Trocadéro…*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 11, 1935, pp. 5-6; Auguste Perret, *Sur la colline de Chaillot*, in «L'Illustration», XCIII, 4827, 1935, p. 17; Marcel Zahar, *Les métamorphoses de Chaillot*, in «La Renaissance», XXI, 4, 1938, pp. 2-12; *Pour un monument digne de Paris. Protestation contre la reconstruction immédiate du Trocadéro*, s.l., s.d., (1935); Isabelle Gournay, *Le Nouveau-The New Trocadéro*, Mardaga, Bruxelles-Liège 1985; Danilo Udovicki-Selb, *Projets et concours,* in Bertrand Lemoine (édité par), *Cinquantenaire de l'Exposition*, cit., pp. 44-65.

posito schermo[20]. Qualche mese dopo è però costretto ad annunciare un ulteriore cambiamento di rotta: il Trocadéro sarà demolito. Al nuovo concorso indetto partecipano circa centotrenta concorrenti, tra cui Le Corbusier e Robert Mallet Stevens, e con grande clamore il progetto premiato sarà quello di Jacques Carlu (nominato architetto-capo del Trocadéro), Louis-Hippolyte Boileau e Leon Azéma. Un progetto paradossalmente memore sia del precedente disegno di Perret, sia di quello di Charles Siclis, polemicamente presentato al concorso del "camouflage" come espressione del disappunto contro un problema ritenuto mal impostato. A questo punto, critici e architetti chiedono la realizzazione di una costruzione effimera ma dignitosa, sostenendo che un edificio visibile da tutta la città non possa essere costruito in maniera arbitraria, per di più contro l'opinione pubblica. La protesta, sottoscritta da pittori, scultori, critici d'arte, parlamentari e illustri personalità, trova eco sulle pagine de «L'Architecture d'Aujourd'hui» del gennaio 1936; sullo stesso numero della rivista i tre progettisti difendono il proprio lavoro, criticato punto per punto dal direttore André Bloc[21].

Ma oramai la vicenda è all'epilogo: il Trocadéro sarà sostituito dal Palais de Chaillot, secondo il progetto Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau e Leon Azéma.

La vecchia cupola è pertanto demolita e al suo posto sorge il piazzale dei Droits-de-l'Homme rivolto verso la Tour Eiffel e gli Champs-de-Mars: la terrazza è fiancheggiata da vasche d'acqua e statue di bronzo rappresentanti la Gioventù (Alexandre Descatoire), la Flora (Marcel Gimond), il Mattino (Pryas), la Campagna (Paul Cornet), gli Uccelli (Lucien Brasseur), i Giardini (Robert Couturier), la Primavera (Paul Niclausse), i Frutti (Félix Desruelles); ed è serrata tra due ali curvilinee che, riutilizzando l'ossatura del vecchio palazzo, discendono verso la Senna. Le strutture sono in acciaio e calcestruzzo, ma l'austera e imponente facciata in stile neoromano è rivestita di pietra calcarea dorata di Massangis, ritmata da pilastri, alte vetrate, e segnata da massicci cornicioni su cui campeggiano iscrizioni di Paul Valéry.

Anche per la realizzazione dell'edificio dei Musei di Arte Moderna della città di Parigi, destinato a ospitare le collezioni allora installate al Luxembourg e nel Petit Palais, è bandito un contestato concorso. Il sito designato è quello reso disponibile dalla demolizione degli edifici dei vecchi magazzini della Manutention Militaire, a ridosso delle grandi arcate edificate in epoca haussmanniana per sostenere dell'avenue Wilson, tra le piazze de l'Alma e de Iéna. Dei centoventotto concorrenti, fra i quali Tony Garnier, Le Corbusier e Robert Mallet-Stevens, il concorso premia il progetto di Jean Aubert, Jean-Claude Dondel, Paul Viard et Marcel Dastugue. Anche stavolta l'esito è aspramente disapprovato; su «L'Architecture d'Aujourd'hui» Ge-

[20] Pierre VAGO, *L'Esprit de l'exposition de 1937*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 2, 1935.

[21] *La Question du Trocadéro: un maquillage qui coûte 65 millions*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 1, 1936.

orges-Henri Pingusson scrive che «si trattava di costruire un grande museo d'arte moderna, tenendo conto di tutte le conquiste scientifiche e facendo tesoro delle esperienze di tutte le sale esistenti […]. Si trattava, non di studiare un caso isolato, ma di definire il piano tipo di un Museo Moderno»[22], e Le Corbusier incalza: «sono sempre stato convinto – egli dice – che un'architettura fosse un pieno, come un uovo è un pieno, come sono pieni tutti gli oggetti viventi. Si è invece, ridotto, in questo caso l'oggetto architettonico a un vuoto: a un solco. Non sono stati premiati due musei, ma una strada, una povera piccola strada di cento metri di lunghezza: un solco»[23]. È un fatto inconcepibile a suo dire, come è inconcepibile l'anonimato della giuria, il giudizio degli elaborati in assenza dei rispettivi autori e la mancata conoscenza dei criteri di valutazione dei progetti.

È così eretto un monumentale edificio con ossatura in cemento armato, celata da un rivestimento in pietra ornato dalle sculture di Alfred-Auguste Janniot, con due ali simmetriche collegate da un portico d'onore aperto su una serie di terrazze digradanti verso la Senna. Nel sottosuolo in corrispondenza del peristilio viene realizzata una sala per conferenze e cinema capace di contenere 250 persone.

Il terzo importante complesso che la città di Parigi eredita dall'esposizione del 1937 è il Palais de Iéna, oggi sede del Conseil Economique Social et environnemental (CESE). Destinato a Musée des Travaux Publics, l'edificio doveva accogliere i plastici relativi ai lavori del genio civile condotti sotto l'autorità dello Stato. Progettato nel 1936 da Auguste Perret, il museo è ancora in corso di costruzione quando l'expo viene inaugurata: solo l'ala lungo l'avenue de Iéna e la sala conferenze sono interamente realizzate[24].

Meno austero del Garde-Meubles progettato alcuni anni prima, la costruzione rivela, rispetto alle mode dei formalismi accademici degli anni Trenta, un'idea di classico dotata di un peculiare valore di inattualità, intesa come indipendenza da ogni moda contemporanea. Il fabbricato si articola su tre livelli, adeguandosi al lotto con una pianta triangolare nel cui vertice è posto l'ambiente rotondo dell'auditorium. Questo, servito esternamente da una galleria circolare, è collegato al museo da una bellissima scala curvilinea in cemento armato, a doppia rampa, priva di appoggi sui pianerottoli intermedi. Particolarmente ingegnoso è il sistema di copertura della sala: un unico tetto piano (realizzato con un telaio in calcestruzzo armato portante

[22] Jacques Guilbert, Jaccques Debat-Ponsan, Albert Laprade, Georges-Henri Pingusson, Robert Mallet-Stevens, *En vue de l'Exposition de 1937. Le concours des musées d'art moderne*, in «L'architecture d'aujourd'hui», 10, 1934-1935, pp. 12-24, cit. p. 20.

[23] *Ibid.*, p. 23.

[24] Sul progetto si vedano: Roberto Gargiani, *Il classicismo modernista nell'architettura del Musée des Travaux Publics di Auguste Perret*, in Giorgio Ciucci, a cura di, *Classicismo-classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, Electa, Milano/C.I.S.A. Andrea Palladio, Vicenza, 1995, pp. 56-67; Id., *Auguste Perret*, cit., pp. 134-137, e i riferimenti bibliografici in *ibid.,* p. 331.

un solaio in legno) la connette superiormente alla prua-rotonda, mentre al di sotto una cupola in vetrocemento diffonde la luce proveniente dalle aperture verticali. In questa maniera Perret risolve sapientemente tutti i problemi legati all'acustica, alla ventilazione e al riscaldamento dell'auditorium.
L'intera struttura si configura come un sistema di due ordini totalmente indipendenti: il primo, costituito dai sostegni perimetrali giganti (le colonne lungo i viali e i pilastri sulla corte) su cui poggia la copertura, costituisce una sorta di baldacchino che protegge l'altro sistema, portante i vari piani dell'edificio. Una finestra orizzontale continua, sviluppata sotto la linea perimetrale di copertura segna il distacco della copertura dalle pareti, e accentua tale indipendenza. Il raccordo tra colonna rastremata verso il basso e trave rielabora una soluzione già impiegata nel teatro degli Champs-Elysées, capace di sintetizzare tanto problematiche costruttive, quanto simboliche: esprime, infatti, l'incastro tra il piedritto e la trave di un portale in calcestruzzo armato, corrispondendo all'aumento del numero di tondini dell'armatura metallica, e invera la metafora dell'albero tanto cara all'architetto. L'edificio può allora essere considerato il capolavoro della sua maturità, una sorta di testamento architettonico in cui è riassunto compitamente il tema dell'*abri souverain*, ricorrente in tutta la sua opera: quel riparo dei mutevoli spazi per le necessità della vita dell'uomo, concretizzato da una copertura sostenuta da una struttura evidente e forte, già sperimentato nella chiesa di Notre Dame a Le Raincy.
Nonostante il pregio di molte architetture temporanee realizzate in occasione di *Paris 1937*, come il *Pavillon des Temps Nouveaux* di Le Corbusier, indicato come prototipo di Ronchamp, il padiglione della Finlandia di Alvar Aalto in cui è visibile la piena formulazione del *site-planning* dell'architetto[25], l'edificio della Repubblica Spagnola di Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, giudicato una delle opere più importanti della Spagna durante il periodo della Guerra Civile[26]; nonostante le apprezzate qualità del padiglione giapponese di Junzo Sakakura o di quello polacco di Bohdan Pniewski, Stanislaw Brukalski, Bohdan Lachert, Józef Szanajca; nonostante l'indubbio pregio del Musée des Travaux Publics di Auguste Perret, l'immagine complessiva dell'expo è giudicata dai contemporanei eterogenea, frammentaria, frutto di fantasie individuali, connotata da forme ridicole, degne di un carnevale architettonico. La causa viene indicata nella riproposizione «dello stesso piano adottato in occasione di tutte le precedenti esposizioni universali svoltesi a Parigi […] prova evidente della povertà di inventiva da parte degli organizzatori»[27]. Una simile scelta, nel cuore della capitale, ammissibile nei secoli precedenti, è infatti ritenuta incon-

[25] FRAMPTON, *Storia*, cit., p. 230.

[26] Oriol BOHIGAS, *Architettura spagnola della seconda Repubblica*, Dedalo, Bari 1978, p. 109.

[27] Maurice BARRET, Réponse à l'*Enquête de l'Architecture d'Aujourd'hui. La leçon de l'Exposition de 1937,* in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 8, 1937, p. 7.

cepibile in quel momento storico. La grande critica mossa all'esposizione è dunque la mancata definizione di un programma capace di risolvere tanto i problemi della manifestazione, quanto quelli urbanistici della città: «Si può definire "urbanistica" – si interroga Maurice Barret – la costruzione dei musei, l'abbattimento del Trocadéro e i due minuscoli passaggi sotterranei realizzati?»[28].

Sicuramente *Paris 1937* rifiuta nuove formule, investe molto sulle architetture effimere, rinuncia a una visione lungimirante, evitando anche di stabilire un dialogo con il *plan directeur de la région parisienne*, che Henri Prost cercava di mettere a punto in quegli anni. Ciononostante, le realizzazioni inserite nel tessuto urbano perseguono un progetto ambizioso, volto comunque a imprimere un segno forte: costruire un arcipelago museale nel cuore della città.

In una fase storica in cui nell'immaginario collettivo Parigi rappresenta la capitale mondiale della cultura, le architetture permanenti dell'esposizione del 1937 intendono materializzare nello spazio urbano tale egemonia culturale e affermare la vocazione di Parigi come patria delle arti.

[28] *Ibid*.

Fig. 1. Vista del sito dell'Esposizione dalla collina di Chaillot.

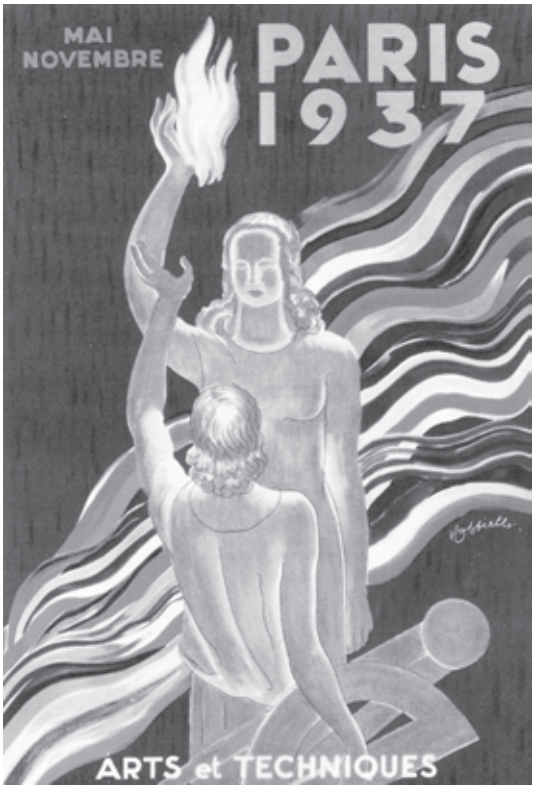


Fig. 2. Un manifesto pubblicitario di Léonetto Cappiello.

FIG. 3. COPERTINA DE «L'ILLUSTRATION», 29 MAGGIO 1937. (VEDI TAVOLA 11)

FIG. 4. L'EXPOSITION DE 1937 IN UNA PLANIMETRIA DEL MAGASIN LE BON MARCHÉ. (VEDI TAVOLA 11)

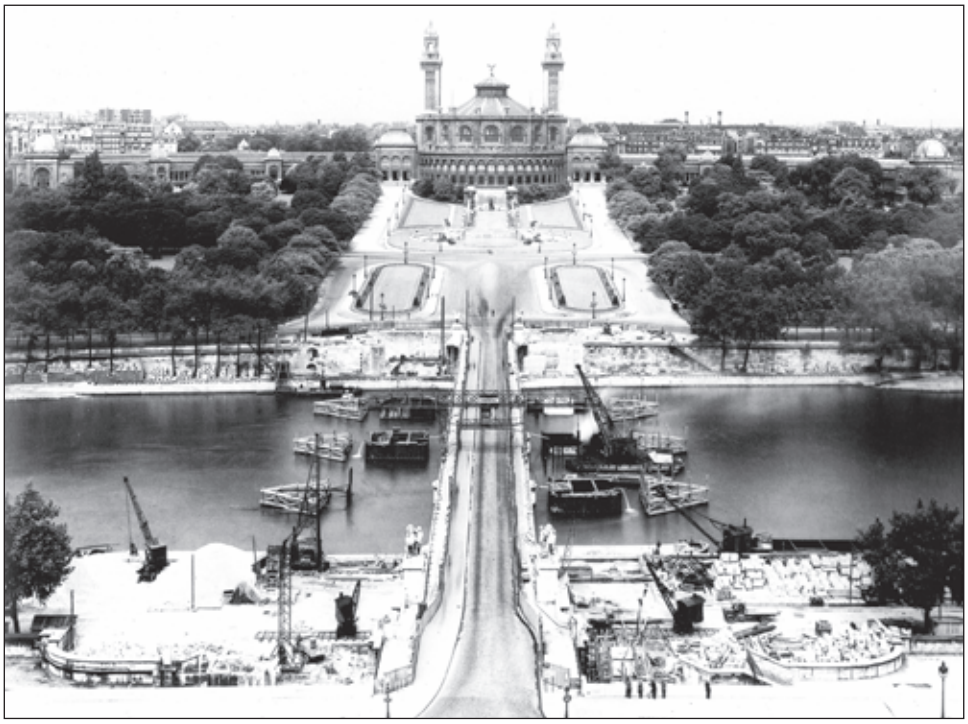


Fig. 5. I lavori per l'allargamento del Pont de Iéna, 1935 (sullo sfondo il vecchio Palais de Trocadéro).

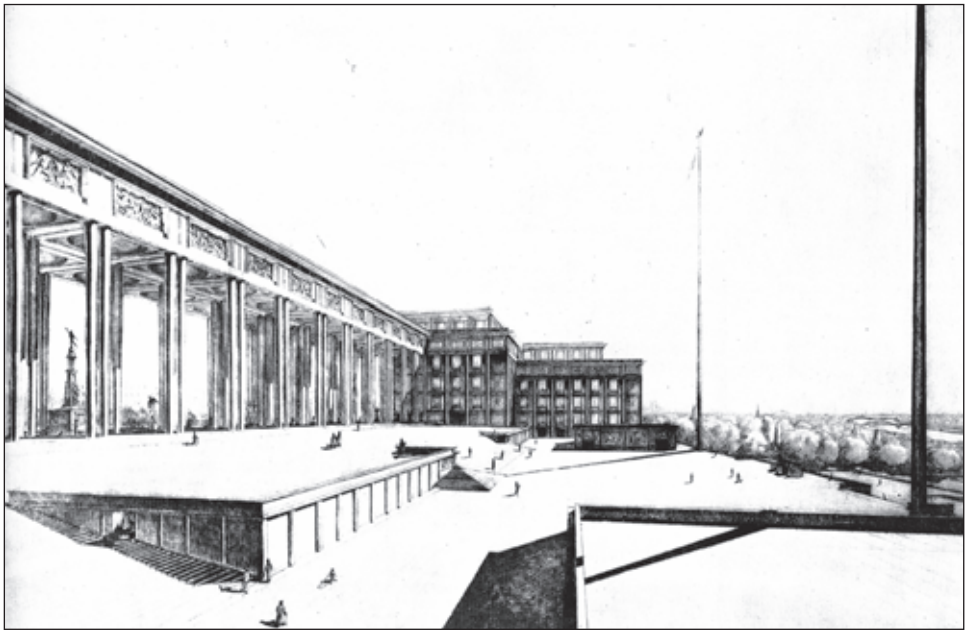


Fig. 6. Auguste Perret, Progetto per il nuovo Palais de Chaillot, 1933: veduta prospettica.

Fig. 7. Il programma di Le Corbusier per *Paris 1937*.

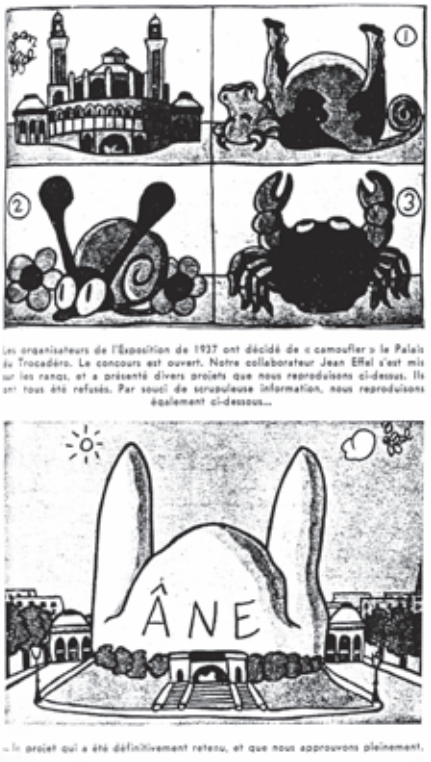


Fig. 8. L'ipotesi di "camouflage" dell'edificio del Trocadéro in una vignetta satirica apparsa su «L'Architecture d'Aujourd'Hui», n. 10, dicembre 1934-gennaio 1935.

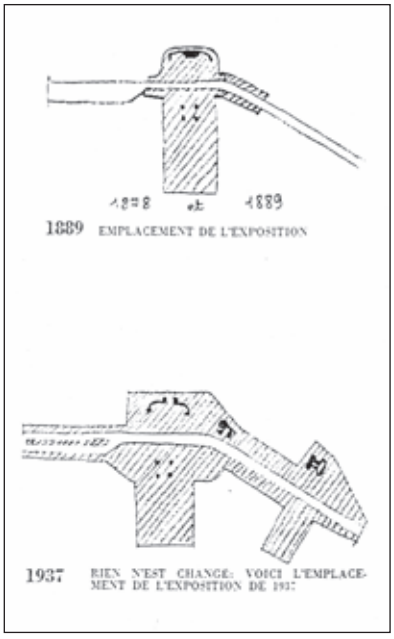


Fig. 9. Siti delle esposizioni universali parigine a confronto, «L'Architecture d'Aujourd'Hui», n. 5-6, dicembre-giugno 1937.

Fig. 10. Il Palais de Chaillot (Jacques Carlu, Louis Boileau e Jean-Pierre Azéma), le fontane e la Tour de la Paix.

Fig. 11. Il Palais de Chaillot (Jacques Carlu, Louis Boileau e Jean-Pierre Azéma) visto dalla Tour Eiffel.

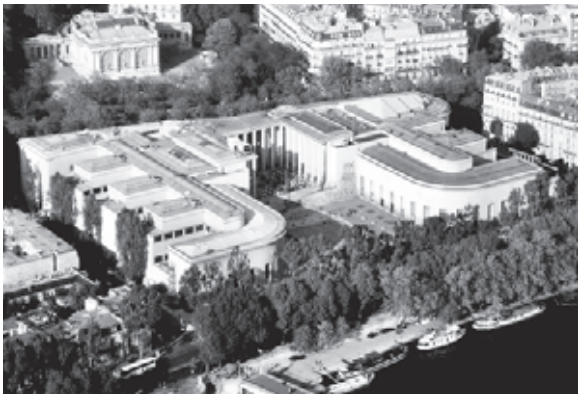


Fig. 12. Il Palais de Tokyo (Jean Aubert, Jean-Claude Dondel, Paul Viard et Marcel Dastugue) visto dalla Tour Eiffel.

Fig. 13. Palais de Tokyo (Jean Aubert, Jean-Claude Dondel, Paul Viard et Marcel Dastugue): la corte-giardino.

Fig. 14. Musée des Travaux Publics (Auguste Perret): l'ordine gigante lungo la facciata laterale.

Fig. 15. Musée des Travaux Publics (Auguste Perret): la scala in cemento armato.

L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI NIZZA DEL 1883-1884 E LA PERDITA DELLA SUA MEMORIA STORICA NELLA CITTÀ CONTEMPORANEA

Teresa Colletta
Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract:
Nel saggio si vuole mettere in evidenza la rilevanza delle trasformazioni urbanistiche di Nizza e il suo notevole sviluppo urbano iniziato nel primo Ottocento e proseguito ininterrottamente anche dopo l'annessione alla Francia nel 1860 con la progettazione della città contemporanea. Nizza una città in forte espansione, quale capitale incontrastata della costa azzurra, è da considerarsi il punto nodale della genesi dell'idea da parte della Municipalità di realizzare un'Esposizione Internazione proprio nelle aree collinari di nuova costruzione e a progettare una area espositiva con giardini, cascate, parco pubblico ed un grande palazzo espositivo dal gusto eclettico. Si pone quindi il legame tra le Esposizioni internazionali e la politica dei grandi eventi e le trasformazioni urbanistiche. Di questa spettacolare iniziativa, da paragonare agli attuali *"Mega events"*, che avrebbe dovuto generare nuovo richiamo turistico, ma anche nuovo impulso economico, oggi non si conserva alcuna testimonianza visiva in loco, manca non solamente un segno urbano permanente, ma se ne è in parte perduta la memoria storica. Si individua nel forte *spirito del luogo,* nell'identità urbana e nella *memoria forma urbis* fortemente radicata come città del *loisir* l'opposizione dei cittadini alla manifestazione e la perdita della memoria storica dell'Esposizione internazionale del 1883 nella città contemporanea, pur nel forte rinnovo urbano e valorizzazione turistica urbanistica che la città di Nizza attua dagli anni 2000.

The Nice International Expo in 1883-1884 and its lost legacy in the contemporary city
The paper highlights the urban changes in Nice and its extensive and unrelenting urban development from the beginning of the 19th century up to and beyond French annexation and the first plans of the contemporary city. The city's rapid growth as the de facto capital of the Côte d'Azur prompted the local government to organize an International Expo on the newly urbanised hilly areas, and to plan an exposition area with a public park with fountains and a large eclectic exhibition building. In-

ternational Expositions, urban changes and a policy of "great events" are therefore in someway linked. The spectacular undertaking, comparable to today's "mega events", planned as tourist attractions and as a stimulus for trade, left no memory whatsoever: there is no visual evidence in loco *and even the historical event is mostly forgotten. Nice citizens' hostility to the expo was certainly based on the strong* genius loci *and on urban identity (*memoria forma urbis*) deeply rooted in the* cité du loisir. *In today's Nice, even after urban renovation and the tourism revamp that started in 2000, the historical memory of the International Expo of 1883 is utterly lost.*

E' stato Alfredo Borriglione, deputato e sindaco di Nizza dal 1882, ad avere l'idea di fare un'Esposizione Internazionale nella sua città natale alla fine del secolo XIX e poi di farsene il grande promotore e realizzatore[1]. La volontà di realizzare una grande Esposizione Internazionale, nell'idea del sindaco Borriglione, si lega fortemente al desiderio di far conoscere ad un più vasto pubblico le grandi trasformazioni effettuate nella sua città natale. Certamente durante la prima e la seconda metà dell'Ottocento a Nizza sono messe in cantiere numerose iniziative a scala territoriale, urbana ed edilizia, che trovano ragione nel profondo mutamento socio-economico in atto nella città portuale. Per capire quindi l'origine della proposizione di fare proprio a Nizza una Esposizione internazionale, dopo il grande successo delle ben note Esposizioni Universali di Parigi del 1855, del 1867 e del 1878[2], nonchè le ragioni di questa idea, non si può non fare una riflessione sulla sua storia urbana contemporanea e alla sua grande espansione realizzata nel corso dell'Ottocento. Il forte sviluppo della città risulta fondamentale infatti per comprendere la scelta della ubicazione sulle colline a nord, nella zona di espansione urbanistica, lontana dal cuore storico della "*vielle ville*", della manifestazione espositiva.
Il grande sviluppo di Nizza città marittima fortificata oltre il centro storico, chiuso entro le mura bastionate al di sotto del castello, avviene nel primo Ottocento. La progettazione urbana di ampliamento della città sei-settecentesca – la città nuova oltre il fiume Paillon – è messa in atto dalla casa Savoia, tramite il piano regolatore del 1829 e l'istituzione del *Consiglio dell'Ornato.* La crescita urbana fu seguita da una rinnovata espansione all'indomani del 1860, quando Nizza fu annessa alla Francia, e divenne la capitale della costa azzurra, concentrando tutta la sua immagine quale centro di attrazione nella funzione turistica.

[1] Federic Ustrac, *Nice. Exposition*, Lathure, Paris 1884, pp.108-109.

[2] Cfr. Adriana Baculo, *Cosmo e Caos, dentro e fuori l'universo espositivo*, in Adriana Baculo; Stefano Gallo, Mario Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici. Dal Crystal Palace alla White City*, numero monografico di «Quaderni Di», n. 5, 1988, pp. 23-85. Cfr. anche le schede della *Topocronologia* a cura di Alfredo Buccaro sulle Esposizioni di Parigi del 1855, pp. 116-122; del 1867, pp. 126-130; del 1878, pp. 140-144.

Il grande sviluppo di Nizza oltre il cuore storico. La creazione di una cinta di spazi pubblici in riva al mare intorno alla città storica e verso nord: la città nuova oltre il fiume Paillon.

La città storica, la *vielle ville* o *Vieux Nice*, è localizzata ai fianchi e alla base occidentale della collina del castello così come si è costituita ad iniziare dal XV secolo quando con il potere ducale i Savoia decisero di fare del castello, abitato da un gran numero di abitanti, una grande piazzaforte a difesa del litorale. La popolazione non potendo più abitare sulla collina-fortezza si insedia nelle zone pianeggianti a nord e tra le coste frastagliate sul mare a sud e raggiunge ad ovest la riva del torrente Paillon, limite urbano occidentale tramite una cinta bastionata. Configurazione di Nizza quale piazzaforte tra XVI e XVIII secolo ben rappresentata dalla cartografia storica coeva[3]. Il superamento e la demolizione della cinta bastionata avviene nel corso del Settecento in primis con l'espansione ad oriente della collina del castello intorno al porto e al quartiere intorno alla plaçe Garibaldi (1780). La grande estensione di Nizza verso ovest ha caratterizzato invece tutto il secolo XIX.

Al principio del secolo si attua la sistemazione urbanistica del litorale regolarizzando la riva del fiume sia dalla parte della città vecchia che dalla parte dell'espansione a nord-ovest - la città nuova - oltre la riva destra e la foce del Paillon, conforme con quanto progettato dal Piano regolatore generale del 1829, poi aggiornato nel 1834 e attuato completamente negli anni 1846-1848, come è riportato nei documenti del "Consiglio d'Ornato" già studiati[4]. [Figg. 1 e 2]

Il desiderio estetico dell'abbellimento – *l'embellissement* iniziato con Henri IV – è il movente primario dell'accrescimento urbano con la volontà di creare una cintura di spazi pubblici e a verde intorno al nucleo storico del sito del castello e della città bassa cinque-seicentesca con progetti urbani che cercano di legare, tramite un grande ponte il prolungamento della cintura verde oltre il torrente Paillon. I lungo fiume sono delle banchine alberate affaccianti sulle acque del torrente e costituiscono degli spazi pubblici alberati adatti al passeggio e alla sosta fino al nuovo largo ponte urbano – le Pont Saint-Charles o *Pont neuf* (1824) – innanzi alla plaçe Charles-Albert, l'attuale piazza Masséna. Le nuove direttrici, costeggiando la baia si rivolgono verso occidente con prolungamenti moderni, mettendo così in comunicazione le due parti della città dall'ansa del porto alla città vecchia sotto il sito del castello fino al territorio circostante della città contemporanea sulla riva destra del Paillon. Si ha con il superamento della progettazione solamente in funzione difensiva del centro abitato del secolo precedente[5].

[3] Philippe Graff, *L'exception urbaine. Nice de la Renaissance au Consiglio d'Ornato*, Editions Parenthèses, Marseille 2001, cap.V, pp. 149-158: «Formes urbaines de la Capitale d'Hiver».

[4] *Ibid*, p. 123, nota n.16.

[5] Cfr. Marc Bouiron, *L'èvolution topographique de Nice (XI au XIX). Prémices d'un Atlas historique et archéologique,* in « Archeam », 15, 2008 e Graff, *L'exception urbaine,* cit., pp. 42-48.

L'urbanistica regolare promossa dai Savoia nella prima metà dell'Ottocento realizza a Nizza il nuovo porto de Lympia e il nuovo quartiere all'intorno (1840), la plaçe Masséna testa nord del pont neuf (1843), avendo come modello il Piano generale di sviluppo e ingrandimento di Torino nel 1852. Torino e Nizza sono infatti entrambe caratterizzate da spazi disegnati secondo regole precise e da piani regolatori approvati e messi in opera in un breve lasso di tempo[6].
Il piano regolatore dei sobborghi (occidentali, centrali e orientali) proposto nel 1854 e realizzato nel 1858 definiscono la trama urbana della riva destra del Paillon e pianificano l'urbanistica di grande apertura di Nizza della seconda metà del XIX secolo.

L'estensione della città marittima. Dalle Terrazze sul mare della città vecchia alla Promenade des Anglais, la costruzione della Jeté-Promenade.
Con l'urbanizzazione della riva destra del Paillon si attiva la crescita della città nuova regolare, così come pianificata nel piano del 1832, poi sistematizzata con l'apertura al centro della nuova piazza-la plaçe Masséna - dalla configurazione rettangolare simmetrica, e di una grande *Avenue* verso nord dall'estensione indefinita - la futura rue Jean Médecin - in asse con il *Pont neuf* e attraverso l'emiciclo semicircolare della stessa, in collegamento con il centro storico per la rue de l'Opera al mare.
Il proseguimento della copertura del Paillon fino alla sua foce a valle del *Pont neuf* sul mare e il congiungimento delle *Terrazze* costruite sulla riva innanzi alla città storica danno luogo alla progettazione di una nuova strada a bordo del mare verso ovest. Il progetto della *Promenade du littoral* si concretizza secondo il piano regolatore del 1832 e con il progetto del tracciato preciso redatto dall'architetto Scoffier e firmato nel 1835 dal re Carlo Alberto. La creazione della facciata marittima si realizza già dal 1844 con le richieste al *Consiglio d'Ornato* delle autorizzazioni a costruire lungo la nuova strada costiera: edifici, bar, ristoranti ed hotels affacciati sul mare e quale elemento di scenografia urbana le "alberate" per il passeggio. La lunga e panoramica passeggiata sul mare, icona della *Belle èpoque* francese, merita la qualifica di *Promenade* per il prestigio assunto dal progetto urbanistico quale opera artistica del nuovo fronte mare di Nizza lungo la Baia degli Angeli.
La "Promenade des Anglais" simboleggia perfettamente l'immagine di Nizza della metà dell'Ottocento ed il suo paesaggio urbano, alla quale si aggiunge la costruzione della "Jeté-Promenade" - il casinò pubblico de la Jeté - costruito direttamente sulla riva del mare nel 1881. Spazio architettonico pubblico creato in uno scenario incomparabile, incendiatosi nel 1883 e ricostruito secondo un progetto innovativo in ferro e vetro nel 1891, per il suo forte richiamo attrattivo verso il grande pubblico straniero. La "Jeté" negli anni 1880 è il simbolo della funzione turistica preminente

[6] *Ibid.*, pp. 65-67; per l'urbanistica di Torino nell'Ottocento cfr. Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Laterza, Roma-Bari 1983, (Collana "Le città nella storia d'Italia").

acquisita dalla città, quale meta preferita per l'*hinvernage* delle comunità di stranieri, in primis gli inglesi, per il loisir di affezionati attratti dall'eleganza, dal gioco d'azzardo per il casinò sull'acqua, dai grandi giardini pubblici e i lussuosi alberghi e le magnifiche ville immerse nel paesaggio verde delle colline etc... Nizza con la *Belle époque* è sopranominata, dopo la pubblicazione del testo di Robert De Souza[7], la "*capitale d'Hiver"* o la "*petit Paris d'hiver*".
Il superamento o scavalcamento del torrente Paillon fu infatti il tema dominante della progettazione urbana come ben si evince dal *Plan des alignements*, firmato dall'architetto di città François Aune e approvato il 12 settembre 1860. Sono facilmente leggibili ben cinque nuovi ponti di scavalcamento dello storico torrente, fondamentali per lo sviluppo regolare della città verso occidente e verso le colline a nord. E' la nascita della nuova Nizza, la città moderna e contemporanea, un nuovo centro urbano - *la villa nova* -, tra il mare e le colline ad iniziare dalla riva destra del Paillon e risalente verso Chimiez. La città nuova è collegata alla città vecchia con ponti come ben illustra la ricca iconografia coeva e le numerose immagini fotografiche[8].
Il miglioramento della Promenade avviene tra gli anni 1854-1855 sia con allargamenti stradali e nuove zone di passeggiata lungo il mare, con la previsione di un prolungamento verso ovest; dopo la costruzione del nuovo *pont des anges* sulla foce del Paillon e il collegamento ai giardini pubblici del parco Albert Ier (1863). La *Promenade* si collega al nucleo storico e si integra al sistema dei giardini e ai nuovi quartieri turistici che si sviluppano lungo rue Gambetta verso le colline a nord.
La Riviera francese raggiunge in questi anni il mito del paradiso terrestre e con adeguata pubblicità il riconoscimento, tramite un famoso testo letterario[9], non più di Riviera ma di Costa Azzurra. Nizza acquisisce così la denominazione di capitale della Costa Azzurra, una metropoli invernale del piacere e della gioia di vivere.

Nizza una città in forte espansione dopo l'annessione alla Francia nel 1860. La pianificazione urbana della villa nova: i piani di sistemazione e sviluppo dei nuovi quartieri 1860-1890.

Per Nizza il decennio 1880-1890 costituisce un momento focale e di cerniera per la sua storia urbana con l'affermazione di tutta la potenza capitalista del secolo dell'industria. La «*Nice, petit Paris d'hiver*», come scrive il sindaco Borriglione può attirare investimenti dalla Francia ed anche da parte dei numerosi visitatori stranieri per sviluppare e arricchire ulteriormente la città costiera divenendo non solo una meta del turismo internazionale, ma anche una grande città europea.

[7] Robert De Souza, *Nice capitale d'Hiver*, Berger-Levrault, Paris 1913.

[8] Bouiron, *L'évolution topographique*, cit., e Graff, *L'exception urbaine,* cit., fig. del Plan del 1860, pp. 56-57.

[9] Stéphen Liegeard, *La Côte d'Azur*, Paris 1887.

Il processo di trasformazione della città ed il rinnovamento urbano del suo fronte mare genera uno straordinario boom edilizio: Nizza si costruisce e si consolida attraverso nuovi progetti con ingenti stanziamenti statali e con la collaborazione di investitori privati nazionali ed esteri. Il Piano del 1860 prevede il potenziamento delle risorse idriche, dei trasporti, del verde pubblico e delle, industrie; inoltre realizza grandi assi di *boulevards-promenades,* secondo i concetti del *l'allineamento* che assicurano buona circolazione, salubrità e sicurezza, maggiore infrastrutturazione per la mobilità. I nuovi grandi assi urbani verso nord vengono realizzati attraverso una procedura d'espropriazione per utilità pubblica, lasciando libere le imprese alla costruzione degli isolati. La politica urbana più liberale e meno regolata promossa dalla Francia, a confronto con l'urbanistica regolare dei Savoia, genera lo sviluppo di una imprenditoria diffusa, spinta all'acquisizione di terreni per costruire nuove strutture insediative, ville padronali, alberghi e case di cura, attrezzature turistico-ricettive, servizi etc… proprio nelle aree in via di urbanizzazione[10]. [Fig.1]
E' proprio all'interno di questa politica urbana di forte espansione e crescita intensiva e sulla base dei molteplici interessi ivi concentratasi nel mito del progresso, tipico della fine dell'Ottocento, che si colloca la previsione di un'Esposizione internazionale nella capitale della Costa azzurra. L'obiettivo è creare una occasione d'incontro che possa attirare nuovo interesse a visitare la città e a promuovere nuove iniziative di crescita economica e commerciale; proprio nel senso di attrattore e stimolo ad un incremento di pubblico, la realizzazione di una grande Esposizione può paragonarsi alla logica di promozione di un odierno "grande evento".

Le Esposizioni internazionali e la politica dei grandi eventi per il rinnovo urbano.
E' ben noto quanto i grandi eventi - i *Mega event*- degli anni 2000 hanno coinvolto e trasformato molte città europee, diventando un capitolo importante della storia urbanistica contemporanea, come ha affermato Donatella Calabi[11], per la politica di rigenerazione urbana. I grandi eventi se opportunamente pianificati e gestiti si risolvono in strategiche opportunità di sviluppo per la città consolidata, quali catalizzatori delle trasformazioni urbane. Proprio nel senso, di realizzare una forte attrazione e un richiamo per nuovi visitatori, forestieri e stranieri, pur se ancora non si può parlare di attrattori per il turismo culturale, può istituirsi un confronto tra le Esposizioni ottocentesche e i grandi eventi odierni.
La logica dei grandi eventi negli anni 2000 è infatti legata alla progettazione di una rinnovata riqualificazione urbanistica e alla creazione di nuovi attrattori di turismo urbano. In alcune città storiche - come Torino, Genova, Barcellona, Valencia, Milano,

[10] Luc THEVENON, *Du château vers le Paillon, le dévelopment de Nice de la fin de l'Antiquité à l'Empire*, Serre, Nice 1999, e GRAFF, *L'exception urbaine*, cit., pp. 65-67.

[11] Donatella CALABI, *Storia dell' urbanistica europea,* Paravia, Torino 2004; in particolare *La gestione di un evento straordinario*, pp. 314-319.

etc. - ha dato luogo alla possibilità di rinnovarsi nella sfida di competizioni internazionali traendone grandi vantaggi, utilizzando gli eventi come catalizzatore, per un processo di modernizzazione e di trasformazione urbanistica[12]. E ciò non è avvenuto solamente negli anni 2000 ma si è verificato nel corso di tutto il secolo XX, come dimostra la recente indagine storiografica: "*The Mega event. New Research Perspective in Economics, Exhibition, Urban transformation*" attuata in alcune città italiane: quali Verona (1900), Brescia (1904), Venezia (1932-39), Roma (1911 e 1942) etc. dandone la definizione «…as gathering of various kinds (religious, sport-related, cultural), which becomes an event because it acquires certain time and size characteristics» e principalmente attrae o dovrebbe attrarre un vasto pubblico[13].
L'obiettivo comune è infatti richiamare nelle città sede delle Esposizioni un pubblico vasto e interessato non solo alle città-sedi e alle loro "bellezze" naturali ed artistiche - le Belle arti -, ma anche a riguardo dei temi del progresso moderno in campo industriale e alle innovazioni produttive.
L'Esposizione sia essa nazionale, internazionale o universale è principalmente un attrattore di turismo urbano e culturale, diremmo oggi, una grande occasione di incontro tra genti diverse; si rivolge cioè ad un pubblico interessato a fare nuove esperienze. In questo desiderio va considerata anche la possibilità di conoscere e apprezzare la città ospitante e il grande impatto che le nuove costruzioni espositive hanno con il territorio circostante e con le nuove infrastrutture realizzate ad hoc, innescando un giro di interessi e di informazioni certamente significativo per la crescita della città in senso culturale e conoscitivo, ma anche come manifestazione della sua vitalità in senso produttivo. Infatti nella pubblicistica specializzata, così come nelle *Affiches* e nei Manifesti di promozione dell'Esposizione emergono fortemente le notizie riguardanti le città sede delle manifestazioni con immagini "disegnate" di grande rilievo storico e artistico, molte oggi ancora conservatesi, come testimoniano per Nizza le opere esposte al Museo Masséna. [Figg. 5 e 12]
La Francia con l'Esposizione del 1878 di Parigi inizia la grande fase degli incontri internazionali volti a dimostrare la potenza produttiva della nazione ed il suo ruolo centrale nella cultura europea; Nizza vi fa riferimento e oltre che come capitale della costa azzurra si vuole promuovere, secondo l'idea del suo primo cittadino, uno scopo ben preciso divenire una grande città europea. [Fig. 2]

[12] Teresa Colletta, *Città storiche e turismo culturale. L'innovazione tecnologica del sapere urbano e l'informazione-promozione turistico-culturale*, in Teresa Colletta (a cura di), *Città storiche e Turismo culturale. Città d'arte o città di cultura. Marketing urbano o Turismo di cultura?*, Giannini editore, Napoli 2013, pp. 33-38: par. 3. "La logica dei mega eventi e delle nuove icone di architettura, quali attrattori di turismo urbano".

[13] Roberta Morelli, Donatella Strangio, (a cura di), *The Mega event. New Research Perspective in Economics, Exhibition, Urban transformation,* numero monografico di «Città&Storia», Anno VIII, n.1, gennaio-giugno 2013, particolarmente l'introduzione a cura dei curatori, pp. 3-9.

L'Esposizione internazionale di Nizza del 1883-84. L'ubicazione e la soluzione espositiva prescelta. L'architettura del "palazzo espositivo".

La realizzazione dell'Esposizione internazionale, promossa da Alfredo Borriglione, sindaco di Nizza, fu attuata con specifici interventi urbanistici, nonché con la scelta del gruppo di tecnici coordinatori dell'impresa.

La scelta del sito per l'ubicazione dell'Esposizione si deve all'architetto Alexandre Sallé, incaricato della progettazione della manifestazione. Dopo aver scartato la *Plaçe d'arme* (attuale piazza Generale de Gaulle) essendo uno spazio insufficiente, così come la piana del Var e il quartiere industriale di Riquier, troppo lontane e non abbastanza eleganti, la scelta si concentrò sulla collina del Piol, intorno alla preesistente dimora dello *château du Piol* nella zona di nuova espansione sulle colline a nord della città. Ivi era una larga spianata in posizione elevata sul mare, pur se di difficile raggiungimento dal centro, a tutti gli effetti ottimale sia per la visibilità da ogni punto della città, sia per l'effetto che raggiunta la terrazza del palazzo era possibile scoprire il meraviglioso panorama di tutta la Baia degli Angeli. I lavori di urbanizzazione della collina, la creazione delle terrazze e dei giardini e la costruzione del palazzo e dei padiglioni, dettagliatamente descritti da Jacques Gastaldi, nel numero monografico di «Nice Historique» del 2003, avvenne nei primi mesi del 1883 con un numeroso gruppo di ingegneri e tecnici specializzati sotto la guida del coordinatore generale l'architetto Sallé. Il piano particolareggiato dell'Esposizione internazionale, di cui si conserva la pianta a colori e in scala alla Bibliothèque de Cessole - le "*Plan General*" - individua tutta la organizzazione distributiva degli edifici e dei viali espositivi all'interno dello spazio pubblico recintato[14]. [Fig. 6]

Si vennero a creare interferenze reciproche tra sistema espositivo e sistema urbano nell'operazione dell'organizzazione urbanistica della Manifestazione nel 1881: sia a riguardo dell'acquisizione dei suoli da parte di società private, i cui terreni erano anche dello stesso sindaco, sia per l'urgenza della creazione di una adeguata infrastruttura stradale per permettere facile accesso all'Esposizione. Per agevolare la realizzazione furono attuate demolizioni e veloci e forzati espropri ai privati: in primis per tracciare il grande viale (l'attuale *rue Gambetta*) che dalla *Promenade des Anglais,* raggiungeva la rete ferroviaria, oltrepassata con un ponte di scavalcamento, fu demolito il Cimitero di Saint-Etienne. Distruzione fortemente criticata, non solamente dalla stampa avversa, ma da tutta la popolazione che giudicò oltremodo violento, il decentramento delle tombe e dei corpi e i lavori di canalizzazione delle acque effettuate in quei terreni comunali. Tutta l'area acquistò però subito un notevole plus valore e venne in pochi anni tutta edificata, come ben si legge mettendo a confronto il *"Plan d'extension et d'embellissement de la ville de Nice"* del 1931

[14] Cfr. Jacques GASTALDI, *Une réalisation d'Alfred Borriglione. L'Exposition internationale de Nice 1883-1884,* in « Nice Historique », 106°année, 1, Janvier-Mars 2003, pp. 29-41. Le « Plan general » dell'Esposizione internazionale è alla fig. di p. 29.

e il *"Plan de Nice d'après les derniers documents officiels"*, fatto in occasione dell'Esposizione nel 1883 da Alfred Riou e Federic d'Ustrac, come guida da distribuire ai visitatori, in cui tutte le zone attraversate dai nuovi assi sono state già lottizzate ed edificate. [Figg. 3 e 4]

L'architettura del "palazzo espositivo".

Dopo la soluzione realizzata per il Crystal Palace nell'Esposizione di Londra del 1851 e per il Trocaderò di Parigi nel 1878 di un unico "palazzo espositivo", quale scelta ottimale d'impianto espositivo, l'architetto Alexandre Sallé riprende questa tipologia capace di riunire in uno spazio unitario ogni genere di prodotti del territorio (agricoli, industriali e delle Belle Arti), di ciascun paese partecipante, seguendo un unico percorso, con grande semplificazione per il visitatore.

Il grande edificio del Palazzo era il nucleo centrale del piano espositivo, posto all'incrocio con l'asse visivo di accesso frontale dal nuovo viale, asse *"l'Avenue de l'Exposition"*, previsto dall'architetto Sallé, prolungando l'*Avenue de la Gare* (l'attuale via Malausséna), ma non realizzato nella sua interezza, e già dopo tre anni ridotta alla semplice rue Venier.

Il cuore della progettazione architettonica era il lungo fabbricato del Palazzo ed il suo stesso invaso era la figura ordinatrice dell'Esposizione nel suo insieme, di ben 35.000 mq, collocato al centro dei diversi percorsi principali e secondari, dei giardini terrazzati, delle due funicolari e di tutti i fabbricati annessi e dei padiglioni dei singoli espositori nella parte bassa, come si legge dal "Plan General". [Fig. 6]

Il prospetto principale del palazzo a due piani, con arcate al primo livello e una loggia al secondo, aveva l'ingresso principale chiuso tra due alte torri (50 metri) ed era preceduto da due bracci curve di scale monumentali, entro le quali venne progettata una grande cascata monumentale, che doveva costituire l'attrazione principale dell'Esposizione. L'altezza della collina del Piol con un dislivello all'incirca di 25 metri con l'ingresso principale del palazzo al termine della scalinata a doppia rampa dette adito infatti alla realizzazione di una cascata nella differenza di quota, alimentata dalle acque della *Vésubie*, canalizzate per l'occasione fino a Nizza, secondo un progetto altamente dispendioso.

La configurazione architettonica di gusto neo-rococò, arricchita da numerosi elementi scultorei, nel complesso molto eclettica, è visibile sia nell'*Affiche* dell'inaugurazione che in alcune litografie e dipinti ad olio coevi, conservati al Museo Masséna di Nizza. [Fig. 7] ed anche in alcune fotografie antiche di Henri Gilletta, facenti parte del Fondo Gilletta della Bibliothéque de Cessole. [Figg. 8 e 9]

L'aspetto generale di questa costruzione in pietra doveva apparire grandioso come una gigantesca scena teatrale, illuminata a giorno dalla luce elettrica (sistema Edison) per la prima volta a Nizza, altamente dispendioso come si legge dalla stampa coeva.

L'armatura delle costruzioni furono tutte realizzate con materiali deperibili quali il

legno, invece che con il ferro, per questioni economiche legate ai prezzi alti, e le pietre erano solamente un ornamento di facciata. Risulta dunque ben comprensibile come non fu possibile poter conservare una tale struttura, malgrado il suo magnifico aspetto; era di fatto un'architettura "effimera" da paragonare agli "Apparati di festa", architetture scenografiche monumentali realizzate, da valenti architetti, nel corso del Settecento nelle piazze napoletane, poi demolite alla conclusione dell'evento[15].
Per il forte impegno finanziario devoluto alla organizzazione espositiva sulla collina del Piol e per finanziare tutti i costosi e ambiziosi progetti furono aumentate le imposizioni fiscali, così come le spese municipali, da cui il malcontento generale e le forti opposizioni che ritenevano l'operazione una manovra speculativa di vantaggio solamente per i proprietari dei terreni. La perdita economica per la Municipalità fu notevole (8 milioni di franchi) anche in ragione della non esecuzione di tutti i progetti di trasformazione dell'area previsti quali strade, attrazioni, servizi etc...
Sono chiare quindi le ragioni dell'opposizione di gran parte della popolazione all'impresa dell'Esposizione internazionale fin dal suo nascere, come la stampa locale ha evidenziato, essendo ritenuta una spesa eccessiva di cui non si ravvisava la necessità e l'utilità per i cittadini. Già fortemente contraria ai grandi interventi demolitori dell'antico cimitero di Saint Etienne per aprire il boulevard Gambetta, per agevolare l'accesso all'Esposizione, tramite un veloce collegamento stradale tra la *Promenade*, la stazione ferroviaria e l'ingresso.
La manifestazione di fatto non risultò all'altezza di tutte le speranze in essa riposte e dei molti sforzi prodigati da parte dei tecnici. Fu presentata infatti dalla stampa avversa a Borriglione come un fallimento, principalmente finanziario. Inoltre non vi fu partecipazione all'evento, non solo da parte dei Nizzardi, ma anche da parte dei ricchi visitatori stranieri, principalmente perché non vi fu largo consenso alla sua realizzazione. Difatti durante i mesi dell'Esposizione (da ottobre dell' 83 a maggio dell'84) si manifestò un grande disinteresse anche da parte degli innumerevoli stranieri presenti in città in quei mesi. Gli stranieri, *les hinvernants* come erano chiamati, erano attratti nella "*petit Paris d'hiver*" più dall'amenità dei luoghi, dalle mondanità e dal gioco d'azzardo, nonché dalle notevoli possibilità offerte all'acquisizione dei terreni per costruirsi lussuose residenze e operare un redditizio investimento immobiliare in un luogo di grande bellezza ambientale, più che dal costruire Padiglioni all'interno dell'Esposizione. Gli stranieri non avevano cioè interesse alcuno a mostrare a Nizza i loro prodotti affrontando le problematica dell'innovazione industriale, così da parte della Russia come dell'Inghilterra.
L'Esposizione di Nizza non fu una azione collettiva promossa nella consapevolezza di voler promuovere una spinta innovativa con una adeguata pianificazione e stu-

[15] Cfr. Teresa COLLETTA, *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», nn. 34-35, 1985, pp. 46-47 e Franco MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli*, ESI, Napoli 1968.

diata strategia di cooperazione tra differenti istituzioni e con differenti responsabilità facenti capo a differenti nazioni partecipanti. Principale variabile fu certamente poi il costo dell'operazione che doveva essere proporzionale alla dimensione delle infrastrutture necessarie perché l'evento potesse essere realizzato e preparato sulla base di studi economici e sulle previsioni dell'impatto del turismo nel periodo stabilito per la manifestazione. E' ben noto come le Esposizioni internazionali, come oggi i *Mega events*, richiedono profonde trasformazioni dell'area, ove questa manifestazione si svolge, unitamente alla realizzazione dei servizi e delle *facilities,* e queste richiedono tempi lunghi e innumerevoli cambiamenti nell'organizzazione della zona, i quali non sempre proseguono all'indomani dell'evento, rivestendo spesso il carattere di lavori temporanei e alcuni specifici servizi risultano non più necessari dopo la chiusura dell'esibizione[16].

La perduta memoria odierna dell'Esposizione internazionale del 1883-84

La vicenda storico urbanistica e architettonica dell'Esposizione internazionale degli anni 1880 fu negli anni successivi alla manifestazione, a seguito anche delle demolizioni, ignorata, perché non fu un grande evento, come si sperava, e forse per questa ragione risulta assente, o appena menzionata, nella ricca bibliografia esistente sulle Esposizioni Universali di fine Ottocento in Europa[17]. La letteratura sull'Esposizione di Nizza non è certamente né ampia, né tantomeno approfondita dunque e si può affermare riguarda solamente studi storici locali, sulla sua ubicazione, sull'architettura e sugli architetti che disegnarono il suo sito fatto di palazzi, padiglioni e giardini, mancano invece approfondimenti sul suo rapporto con la città storica tardo ottocentesca e su quali furono gli esiti urbanistici permanenti all'indomani della chiusura della manifestazione.

Di questa spettacolare iniziativa, se paragonata agli attuali *"Mega events"*, avrebbe dovuto generare nuovo richiamo turistico, ma anche nuovo impulso economico, oggi non si conserva alcuna testimonianza visiva in loco, manca non solamente un segno urbano permanente, ma se ne è in parte perduta la memoria storica.

La memoria storica dell'evento risulta cancellato nella storia della città, al pari delle demolizioni effettuate delle strutture architettoniche, del "Palazzo Espositivo" e del

[16] MORELLI, STRANGIO, (a cura di), *The Mega event,* cit. l'introduzione a cura dei curatori, p. 7.

[17] BACULO, GALLO, MANGONE, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900,* cit., in particolare le schede della *Topocronologia* (dal 1756 al 1967) a cura di Alfredo BUCCARO, pp. 104-105. L'Esposizione di Nizza è solamente inserita nell'Elenco "Esposizioni internazionali nel mondo", p. 105 in ordine cronologico: "1883-'84, Nizza (industria e arti)". Cfr. anche Eliana MAURO, Ettore SESSA (a cura di), *La città dei prodotti, Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni,* Palermo, Grafill, 2009; nell'elenco delle Esposizioni più significative, p. 7 dell'*Introduzione* dei curatori non compare l'esposizione di Nizza, né vi è dedicato un capitolo tra le 21 Esposizioni internazionali e nazionali studiate ed anche il recente Sandro FUSINA, *Expo Universal Expositions*, Milano Expo 2015, dove Nizza non compare nel parte del volume "Le Esposizioni universali da Londra 1851 a Roma 1942".

grande parco urbano unitamente alle ricche cascate ivi realizzate. Infatti il sito del Piol non fu riconvertito in un'area di svago per i cittadini, né in un nuovo settore urbano, ma nel luogo del palazzo venne costruito nel 1902 il Grande l'Hotel Imperial, poi nel 1930 trasformato ad uso scolastico: il Liceo del Parc Imperial. Non abbiamo quindi nessun segno urbano permanente a memoria della manifestazione spettacolare prodotta al Piol: la "Fiera del Piol" come fu sopranominata in senso dispregiativo. Uniche testimonianze oggi esistenti a ricordo dell'Esposizione internazionale di Nizza sono le non numerose documentazioni grafiche, fotografiche e pittoriche tutte conservate negli Archivi, nelle Biblioteche e nei Musei[18] [Figg. 12 e 13] e pochi "reperti" e residui di architettura. [Fig. 11] La migliore registrazione visiva dell'Esposizione, così come fu realmente realizzata, si deve al fotografo nizzardo Jean Gilletta che operò una buona documentazione fotografica delle opere costruite per l'Esposizione nel momento della sua attività: il panorama complessivo dell'area espositiva con al centro il palazzo sulla collina de Piol, il prospetto del grandioso palazzo dominante dalla grandiosa scalinata a doppia rampa la cascata, l'area a giardino e i viali con i diversi padiglioni, la funicolare con i piccoli vagoni sulla cremagliera, nonché le foto dei singoli padiglioni[19]. [Figg. 8, 9 e 10]

Ancora a dimostrazione della perduta memoria storica di questa importante manifestazione nella città contemporanea non ritroviamo alcuna riproduzione iconografica dell'evento: né nel Padiglione dell'architettura e dell'urbanistica ove vi sono le tavole riassuntive della storia urbana di Nizza fin dalla sua origine e fondazione unitamente alle sue trasformazioni ed espansioni successive; né vi è memoria dell'Esposizione internazionale nel recente percorso di ricostruzione storico urbanistica della Nizza della *Belle Epoque* e degli *Années Folles* nei pannelli didattici esplicativi, ricchi di dettagli iconografici, cartografici e fotografici con lunghe didascalie, esposti lungo la "*Coulée vert*" (2012-2014). [Figg. 14, 15 e 16]

Il percorso del nuovo parco urbano - la "Coulée vert" - attrezzata con viali, fontane, luoghi di sosta, giochi d'acqua, grandi spazi per i bambini con costruzioni in legno, innumerevoli zone d'ombra per la sosta, padiglioni d'informazione turistica etc… è l'ultimo impegno progettuale di Nizza in favore di aree ricreative per i cittadini, realizzata con la copertura totale ad un unico livello dell'alveo del torrente Paillon, dal Teatro Municipale fino al Jardin Albert I e alla foce del Paillon a mare.

La lunga passeggiata nel verde è arricchita da pannelli informativi con riferimenti storici alle continue trasformazioni urbanistiche della città nel corso del secolo XIX

[18] Vedi a Nizza il Fonds des Estampes de la Bibliothèque de Cessole, le Fonds photographiquee des éditions Gilletta-Nice-Matin e à la Bibliotheque de Cessole, la collezione esposta nel Museo Masséna.

[19] Cfr. GASTALDI, *Une réalisation d'Alfred Borriglione,* cit., pp. 16-49; le foto di J.Gilletta sono alle pp. 30-35. Le lastre originali sono conservate presso la Bibliothéque de Cessole a Nizza, Fonds Gilletta, *Album Nice 1860-1906*. *Nice vues anciennes, Album Photo di Jean Gilletta,* Nice 2015, con testi di Jean-Paul Potron.

(1880-1892). Possiamo leggere una attenta documentazione fotografica e pittorica concentrata sull'antico paesaggio fluviale della città con la copertura a fasi successive del Paillon e con la costruzione delle nuove *avenues* ai lati, eliminando i ponti che fin a quelle date univano la città storica bassa - oggi *vieux Nice*- e le nuove espansioni dal lato a nord del torrente con nuovi edifici, hotels, bar e ritrovi sul mare etc…nonché sulla *Promenade des Anglais* in riva al mare e sulla *Jeté Promenade* del 4 aprile 1883 e sul Casinò Municipale, aperto nel 1884, sulla ottocentesca *Plaçe Masséna,* entrambi oggi non più esistenti. Non un'immagine ricorda l'Esposizione internazionale sulla collina del Piol.

Si individua nel forte *spirito del luogo,* nell'identità urbana e la *memoria forma urbis* fortemente radicata nell'immagine di Nizza come città del *loisir* e nell'opposizione dei cittadini alla manifestazione, già al momento dell'evento, che non fu certo un successo di pubblico come si sperava, la perdita della memoria storica dell'Esposizione internazionale nella città contemporanea.

La ragione secondo noi va individuata nell'opposizione della popolazione all'impresa dell'Esposizione internazionale fin dal suo nascere, essendo ritenuta non adatta all'immagine che i cittadini avevano della loro città. Fin dal momento della decisione del sindaco Borriglione, di organizzare la manifestazione, nei primi mesi del 1883, la popolazione si era espressa negativamente, tramite la stampa, per la grande spesa economica prevista, di cui non si ravvisava la necessità e l'utilità. Secondo la gran parte del pubblico la funzione turistica e ricreativa era la chiave del lancio *essor* di Nizza nell'epoca industriale, quello che oggi può essere riconosciuto nello *spirito del luogo*. L'immagine che i cittadini, così come i visitatori, i turisti occasionali e gli *hinvernants* avevano della città alla fine dell'Ottocento era focalizzato su una città del *loisir* in continuo divenire.

E' ben noto quanto l'immagine di una città sia presente nella mente dei cittadini come dei visitatori stranieri e ne costituisca la sua riconoscibilità come identità urbana e come questo *genius loci* rimanga ben identificato e difficile da modificare. Si pensi a Napoli e all'immagine del suo golfo con il Vesuvio al fondo ed il pino marittimo in primo piano a decantarne la bellezza del paesaggio marittimo fin dalla fine del Cinquecento e diventata base del mito partenopeo. Così Nizza, battezzata da Stéphen Liégeard capitale della Riviera francese, da lui denominata "Côte d'Azur" nel 1887, fondava sulla bellezza mediterranea dal blu del litorale alle verdi colline, dai parchi ai giardini, dallo scenario paesistico monumentale del sito antico alle cascate del Castello, dalle feste alle costruzioni di ville sontuose sono queste le icone di quel territorio urbano. Non fu vista di buon occhio che alla vocazione turistica di Nizza si opponesse la messa in scena del mondo industriale e produttivo, ostentando la sua vitalità industriale; inoltre non risultò vincente l'idea, che grazie alla presenza della ricca clientela internazionale, assidua frequentatrice della costa azzurra, si potesse attuare una cooperazione con i paesi stranieri, e che i futuri espo-

sitori potessero trovare nella città costiera nuovi mercati[20]. La città aveva invece acquisito un'altra coscienza di sé ed il suo accrescimento ed il suo cambiamento dovevano progettare nuove forme di turismo urbano, sviluppando maggiormente anche il turismo culturale, rivolgendosi ad un più ampio e vasto pubblico mettendo così in gioco nuovi interessi.

A queste ragioni si devono aggiungere le reali condizioni dell'Esposizione di Nizza realizzata in fretta e con materiali deperibili, sia per il grande palazzo, sia a riguardo dei padiglioni; in sintesi non fu apprezzata e non venne visitata da molti contemporanei, il che comportò le subitanee demolizioni delle costruzioni non ritenute più necessarie. Anche le infrastrutture viarie risultarono non più necessarie, come le funicolari per raggiungere il palazzo, così come le cascate d'acqua al di sotto dello stesso edificio, dal momento che non fu progettato per l'area espositiva un inserimento in un futuro parco urbano a segno e memoria dell'evento. Progetto di Giardini pubblici che invece venne realizzato, negli stessi anni, all'intorno del sito dell'antico castello con viali,scale e rampe lungo le vestigia esistenti, unitamente ad una spettacolare cascata d'acqua nel dislivello di quota tra il promontorio ed il mare. Il *Parco del castello*, ancora oggi in situ, è un grande attrattore di visitatori, essendo testimonianza storica di più secoli della città fortezza inserita in un progetto di riscoperta archeologica e valorizzazione turistica nella città contemporanea. Ciò dimostra come il patrimonio storico, culturale e paesaggistico è simbolo della identità urbana ed in tal senso promuove la sua conservazione.

La memoria storica di Nizza, così come la sua identità urbana, era radicata nella *vielle ville* e nella *Promenade des Anglais* e non si discostò da questo *topos c*on il progetto dell'Esposizione internazionale (Arti e Industrie), realizzata in un'area collinare non urbanizzata, lontana dal mare, oltre i binari della ferrovia, non facilmente raggiungibile e quindi molto velocemente dimenticata.

Ben diversamente si verificò in altre Esposizioni internazionali che lasciarono memoria ed eredità di quanto avevano realizzato. Si pensi all'Esposizione di Londra del 1851 e alla forte eredità e alla sua memoria ben radicata nella storia urbana londinese. Londra ebbe consapevolezza con la grande celebrazione pubblica della *Great Exibition,* da considerarsi il primo mega evento, di aver acquisito una forte coscienza della sua complessità urbana e che il suo cambiamento in epoca Vittoriana era ovunque ed in ogni luogo. E' questa coscienza che si volle dimostrare con due obiettivi di portare il mondo intero a Londra e di dimostrare la sua centralità nel mondo contemporaneo con il suo effettivo progresso: sia con i risultati scientifici ed artistici, sia con i suoi successi nelle arti tradizionali, nonché con le meraviglie tecnologiche. Dimostrazione di questo impegno prodotto è certamente il legendario edificio del "*Crystal Palace",* il gigantesco tempio dell'acciaio e del vetro realizzato

[20] «Nice Historique», cit., pp. 9-10.

da Paxton in Hyde Park e che costituì una speciale e innovativa attrazione, come sarà la Torre Eiffel per Parigi nel 1889. Visitato da sei milioni di visitatori in cinque mesi. L'Esposizione universale Londinese fu sentita dai contemporanei, come dagli storici, come la maggiore incarnazione del modo di vedere Vittoriano nel mondo. In tal senso quando chiuse i battenti nell'autunno dello stesso anno, pur se si decise per la demolizione del palazzo di vetro, lasciò una chiara eredità culturale e il desiderio di realizzare un sito permanente per esporre quanto gli studi tecnologici e le arti applicate avevano prodotto nell'Ottocento in tutto il mondo. In cinquanta anni la *Royal Commission* progettò nel South Kensington una serie di musei scientifici: il *Victoria and Albert Museum,* lo *Science Museum*, il *Natural History Museum*, il *Geological Museum* e lo *Imperial Institute*, la *Royal Albert Hall* e il *Royal College of Music*. Come è stato scritto quest'area di Londra divenne in breve tempo una vera *Museumland:* un segno urbano permanente a dimostrazione della validità dell'operazione espositiva del 1851[21].

Una eredità permanente quella dell'Esposizione londinese, una memoria ben radicata nella storia urbana come segno riconoscibile in un sito culturale e scientifico innovativo che testimonia ancora oggi ciò che si era prodotto nel corso dell'evento e che non è stato dimenticato, ma ha prodotto evidenza empirica delle conquiste effettuate nei vari campi del sapere alla metà dell'Ottocento.

La città è il luogo in cui si gioca una duplice partita: la perdita dei valori e la rigenerazione dei valori. La memoria storica si concentra nella conservazione del patrimonio culturale tramandatoci dal passato e solamente rigenerando la memoria, si rigenera anche la comunità/gruppo e ciò produce la coscienza di una comune identità urbana e la volontà della conservazione integrata dei "valori" urbani[22].

Il patrimonio architettonico come il paesaggio culturale, sono un *medium* della memoria collettiva; è il luogo urbano, è il punto di aggancio spaziale della memoria per rigenerare simboli, senso, significati, valori, cioè per progettare un futuro desiderabile.

[21] Cfr. Peter WHITFIELD, *London. A life in maps*, British Library, London 2006, p. 161.

[22] Cfr. Teresa COLLETTA (a cura di), *The role of the integrated urban conservation,* Franco Angeli, Milano-Roma 2013, *Introduzione*, pp. 7-9.

Fig. 1. « Plan de la ville de Nice et ses environs avec le tracé des alignéments approuvés », firmata François Aune, architetto della città, e datata 12 settembre 1860. (da P. GRAFF, cit.).

Fig. 2. « Plan de la ville de Nice avec le tracé des alignéments projetés » redatta dall'architetto di città François Aune nel 1882 (da M. BOUIRON, cit.).

Fig. 3. « Plan de Nice daprès les dernieres documents officiels », redatta per l'Esposizione sulla base di quella del 1882 per la Guida illustrata Da Riou e F. D'oustrac nel 1883.

Fig. 4. Particolare della collina del Piol e del palazzo dell'Esposizione nella Pianta del 1883.

Fig. 5. Manifesto dell'Esposizione internazionale di Nizza (Nizza, Bibliothèque de Cessole).

Fig. 6. « Exposition International de Nice. Plan General » (da J. CASTALDI, cit.).

FIG. 7. "VUE GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION INTERNAZIONALE DE NICE" LITOGRAFIA DEL 1884 DA UN DISEGNO DI J. HEINZELMANN (NIZZA, BIBLIOTHÈQUE DE CESSOLE, FONDS ESTAMPES). (VEDI TAVOLA 12)

Fig. 8. Jean Gilletta, Veduta del palazzo dell'Esposizione internazionale di Nizza e della cascata dall'entrata principale ,1884, (Nizza, Bibliothèque de Cessole, Fonds Gilletta).

Fig. 9. Jean Gilletta, Veduta dell'Esposizione internazionale di Nizza dalla terrazza del palazzo espositivo (da J. CASTALDI, cit.).

Fig. 10. Jean Gilletta, La navata centrale del Palazzo espositivo con l'esposizione ceramica e vetraria (Bibliothèque de Cessole, Fonds Gilletta, Album Nice 1806-1906) (da J. CASTALDI, cit.).

Fig. 11. Le residue testimonianze del Palazzo espositivo nella odierna avenue Buenos Aires (da “Nice Historique” cit.).

Fig. 12. La terrazza del Palazzo dell’Esposizione internazionale di Nizza in un disegno di A. Marie nel numero di “Paris illustre” di dicembre 1883-gennaio 1884 (da “Nice Historique”, cit.).

FIG. 13. L’INAUGURAZIONE DELL’ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI NIZZA IN UN DISEGNO DI H. SCOTT (BIBLIOTHÈQUE DE CESSOLE, FONDS ESTAMPES). (VEDI TAVOLA 12)

Figg. 14 - 15 - 16. Il nuovo parco urbano della "Coulée vert" con i pannelli documentari della storia urbana di Nizza e delle trasformazioni urbanistiche lungo il Paillon esposti lungo il viale principale (foto dell'a. 2014).

LA *CITÉ MODERNE*, L'IGIENE SOCIALE E UN SODALIZIO MEMORABILE: L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE URBANA DEL 1914 A LIONE

Stefania Aldini
Storia della Città - CeSArch

Abstract:
L'esposizione internazionale urbana che si è tenuta a Lione nel 1914 fu dedicata alla *Cité moderne*. Lione era una città «magnifica e progredita», ma non all'avanguardia. Grazie alla visione sensibile e intelligente del suo giovane sindaco, Edouard Herriot, lo diventerà. L'esposizione da lui fortemente voluta, e organizzata laddove trasformava la periferia agricola della città in area funzionale e operativa, costituirà il punto di partenza per una riflessione internazionale che si concretizzerà nella città stessa. L'entrata in guerra della Francia del 3 agosto, a metà evento e nel pieno del successo di pubblico decreterà un parziale oblio dell'esposizione, riscattato l'anno passato da una grande mostra che ha ricordato il suo centenario. La memoria materiale dell'esposizione del 1914 è rimasta tuttavia magnificamente rappresentata per tutto il secolo dall'edificio che fu allora simbolo della manifestazione: la *Grand Halle* del nuovo mattatoio comunale di Tony Garnier, il teorico della *Cité industrielle*.

The *Cité moderne*, social hygiene and a memorable partnership: the International Urban Exposition in 1914 in Lyon
The International Urban Exposition held in Lyon (France) in 1914 was dedicated to the Cité Moderne*. Lyon was, at the time, a "magnificent and progressive" city but not yet on the cutting edge. Thanks to the sensitive and intelligent vision of its young mayor, Edouard Herriot, it would soon become one. The Lyon exposition that he personally longed for, and hosted where it would transform the rural, agricultural outskirts of the city into a functional, operative area, marked a starting point for an international debate that would find a focus in the city itself. The entry of France in the Great War on 3 August, halfway through the event and at the peak of its popularity, would see a partial loss in the collective memory of the exposition, which was finally honoured in all its glory last year during centenary celebrations. Its material memory, however, has since then always been superbly represented by*

the building that at the time was the symbol of the event: the Grand Halle *of the municipal abattoir designed by Tony Garnier, the theoretician behind the* Cité Industrielle.

«Roma potrebbe far conoscere i propri acquedotti e il sistema fognario, giacché Lyon, pur se magnifica e progredita, usa come acqua potabile solo l'acqua del Rodano, e in ¾ della città vuota i pozzi neri con pompe a vapore e botti metalliche. Il sistema di raccolta immondizie vi è del tutto ignoto. Anche sotto tale aspetto Roma potrebbe figurarvi molto onorevolmente»[1]. Così nel settembre 1913, Umberto Silvagni, romano residente a Lione, propone la sua candidatura come delegato a rappresentare Roma all'*Exposition international urbaine* di Lione del 1914.
L'idea di realizzare a Lione una esposizione è di Edouard Herriot, il giovane sindaco-senatore della città. Una esposizione internazionale, dedicata all'organizzazione e ai progressi nell'amministrazione della città moderna. E soprattutto non una esposizione universale, «essendo divenuto enorme e continuo il progresso tecnologico, impossibile da racchiudere in una singola manifestazione», ma specialistica con il carattere internazionale assicurato dalla presenza dei paesi stranieri attraverso la partecipazione delle municipalità più innovative. Il programma del sindaco, che vuole essere mostrato in tutta le sue aspirazioni nell'esposizione, è improntato ad occuparsi del benessere della popolazione, e la sua città, Lione lo apprezzerà tanto da rieleggerlo sindaco per diversi decenni.
L'*Exposition International urbaine* si terrà a Lione dal 1 maggio all'11 novembre del 1914. Ma l'entrata in guerra della Francia del 3 agosto, a metà evento e nel pieno del successo di pubblico ne decreterà un parziale oblio, riscattato pienamente da una grande mostra che ne ha celebrato l'anno passato il centenario[2]. La memoria materiale dell'esposizione del 1914 è rimasta tuttavia magnificamente rappresentata per tutto il secolo dall'edificio che fu già allora simbolo della manifestazione: la Grand Halle del mattatoio di Tony Garnier (1869-1948)[3].

[1] Archivio Storico Capitolino (ASC), Fondo Rip. VIII *Igiene e Sanità*, Serie I Carteggio, B. 62, F. 2. Roma era stata invitata a partecipare nella II sezione – *Voierie*, nelle classi dedicate alle piante antiche e moderne della città, e planimetrie di ampliamento; e alle strade e spazi aperti. Dopo una lunga corrispondenza il comune deve rinunciare a favore della Esposizione di Marina e Igiene Sociale di Genova che si tenne nello stesso anno.

[2] Il Catalogo della mostra dedicato alla esposizione di Lione del 1914 sarà spesso citato in questo studio: Marie-Anne Privat Savigny (a cura di), *Lyon, Centre du monde! L'Exposition internationale urbaine de 1914*, catalogo della mostra (Musées Guadagne de la Ville de Lyon, 21 novembre 2013-27 aprile 2014), éd. Fage, Lyon 2013.

[3] Tra l'ampia bibliografia dedicata alle opere e alla vita di Tony Garnier, si citano oltre al suo lavoro che lo consacra come architetto-urbanista funzionalista, *Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes*, Paris 1917, tra tutti *Tony Garnier, l'oeuvre complete*, (Collection monographique) Paris 1989; e il numero monografico AA.VV., *Tony Garnier, da Roma a Lione*, «Rassegna», n. 17, 1984.

Architetto lionese, funzionalista, già vincitore del Prix de Rome nel 1899, e teorico della *cité industrielle* (ideata nel 1901 a Roma durante il suo soggiorno a Villa Medici e poi pubblicata nel 1917), Tony Garnier faceva parte del team di tecnici creato da Herriot, insieme a Jules Courmont[4], professore alla facoltà di medicina, coinvolto come specialista di igiene sociale e urbana, e Luis Pradel, vice-presidente della Camera di Commercio di Lione. Il tema della città moderna sarebbe stato riletto attraverso il filtro della igiene sociale.

C'è di fondo l'ambizione pedagogica nei confronti di amministratori, tecnici, visitatori, di illustrare un modello di vita collettiva moderno dove è centrale l'individuo nelle sue fasi della vita, la nascita, la crescita, la nutrizione e l'alimentazione, la malattia e la vecchiaia, nonché l'educazione, lo sport, l'abitazione, le strade, l'acqua, i trasporti, i luoghi di lavoro, la sicurezza, e poi gli ospedali moderni, l'assistenza, gli asili, e ancora la lotta alle malattie infettive, alla tubercolosi, e all'alcoolismo. La definizione del tema si deve anche a Courmont, che sarà infatti nominato Commissario generale dell'esposizione.

Come specificato nel Regolamento generale, ciascuna delle classi delle sezioni dovrà presentare l'aspetto scientifico, economico e sociale, ma anche quello industriale e commerciale.[5] Saranno così sollecitati alla partecipazione attraverso la Camera di Commercio gli imprenditori lionesi che vantavano una tradizione di primato nell'industria della seta fin dal medio evo. Altri settori industriali saranno presenti nelle varie sezioni dell'esposizione, quello metallurgico, chimico e dell'automobile, sviluppatisi a Lione grazie al cospicuo flusso migratorio del XIX secolo, che porterà gli abitanti della città da 100.000 all'inizio dell'800 a mezzo milione alla vigilia dell'esposizione.

La città di Lione è cresciuta e si è consolidata per secoli a ridosso della penisola della Presqu'île tagliata dai due fiumi, Saône e Rhône, confortata dalle colline della Croix Rousse e di Fourvière a nord e a ovest. Il grande sviluppo urbanistico ottocentesco necessario ad assorbire l'aumento demografico si è concentrato invece sull'estesa pianura della riva sinistra del Rodano, secondo uno sviluppo concentrico. Nella cartografia sette-ottocentesca si distinguono in questa area prevalentemente piccoli insediamenti: a nord le Brotteaux sviluppato su una pianta a scacchiera attorno alla piazza Morand concepita a fine XVIII secolo; più a sud, le Guillotiére attorno alla Grande rue, una strada dai profili curvilinei che prolungava l'uscita dal ponte sul Rodano verso Grenoble e Vianne.

I nuovi abitanti si insedieranno nei nascenti quartieri di Brotteaux e de la Guillotiére. Nel centro storico altre grandi trasformazioni si stavano compiendo: sono il frutto

[4] Professore di igiene alla facoltà di medicina, per la carriera e il suo impegno sociale cfr. Bruno BENOIT, *Jules Courmont, militant higiéniste*, in Privat Savigny (a cura di), *Lyon, Centre du monde...cit.*, pp. 52-56.

[5] ASC, Fondo Rip. VIII *Igiene e Sanità*, ... Il regolamento generale che riporta 52 sezioni suddivise in 283 classi. La gran parte legate all'igiene sociale. Cfr. altresì BENOIT, *cit*.

dell'intervento del prefetto Vaïsse che stravolse l'impianto medievale con grandi assi "haussmanniani" [6].

La lunga era del sindaco socialista Herriot (1905-1957) è invece connotata dai grandi interventi sulle aree sud ed est della città.[7] Il momento storico è caratterizzato dall'interesse verso le questioni che riguardano la città, nasce la disciplina urbanistica e nuovi tecnici si formano.[8] Questo è il clima in cui Herriot viene maturando la sua idea di confronto delle esperienze e dei progetti lionesi attraverso un'esposizione. Nel giugno 1912 Herriot annuncia il Piano di ampliamento e abbellimento di Lione: anche se il piano urbanistico sarà pronto nel 1919, l'esposizione gli darà l'occasione per illustrare il suo approccio alla città.[9] All'annuncio dell'esposizione (gennaio 1912), Herriot ha appena visitato quella sull'igiene di Dresda del 1911, e programma la sua visita alla *Exposition Universelle et Internationale* di Gand per l'anno 1913 durante la quale si terrà il primo *Congrés international des villes* rivolto ad architetti, costruttori, e tecnici, e dedicato allo studio delle trasformazioni della vita municipale urbana: durante il congresso verrà fondata la *Union international des villes*, cui naturalmente Herriot aderirà.

Nello stesso contesto di interesse per la trasformazione della città si forma Tony Garnier. Vincitore del Grand Prix de Rome nel 1899, assieme ad altri architetti francesi che dimostrano forte interesse allo studio dell'urbanistica, come Henri Prost che sarà tra i fondatori della *Société française des urbanistes* nel 1911, al secondo anno Tony Garnier presenta come lavoro di fine anno la "Cité industrielle".[10] E' il 1901, la sua opera sarà poi pubblicata solo nel 1917 dopo aver apportato diversi cambiamenti dettati proprio dall'esperienza maturata nei progetti lionesi.[11] La città industriale di Garnier, ispirata probabilmente a Lione per via della presenza del fiume e del numero di abitanti (35.000), è articolata per funzioni: la zona industriale, la zona residenziale di nuovo impianto, il centro storico, e le attrezzature nel territorio circostante. Le due

[6] Cfr. Léandre Vaillat, *Portrait de Lyon*, in «L'Illustration», n. 4869, 27 giugno 1936, pp. 296-301. Si deve al prefetto Vaisse nella seconda metà del XIX secolo l'importante avvio del disegno dell'espansione lionese. Cfr. anche Jean-luc de Ochandiano, *Lyon, un chantier limousin. Les maçons migrants (1848-1940)*, Ed. Lieux Dits, Lyon 2008. Cfr. Pierre Cayez, *La ville et ses équipements*, in Id. e al., *Histoire de Lyon, des origines à nos jours*, Ed. Lyonnaise d'Art et d'Histoire, Lyon 2007, pp. 704 e sgg.

[7] Cfr. Bruno Benoit, *Edouard Herriot, le grand architecte de l'exposition*, in Privat Savigny (a cura di), *Lyon, Centre du monde...cit.*, pp. 46-51.

[8] Cfr. Donatela Calabi, *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

[9] Cfr. Alain Charre, *Lione: l'invenzione di una città industriale*, in *Tony Garnier, da Roma ..., cit.*, pp. 26-29. Cfr. anche *Plan, réglementation et planification urbaine. Essai de chronologie*, in http://www.archives-lyon.fr/static/archives/contenu/old/fonds/plan-g/65.htm [10/07/2015].

[10] Cfr. Riccardo Mariani (a cura di), *Tony Garnier: una città industriale*, riproduzione complete delle tavole in bianco e nero dell'edizione del 1932, Milano 1990.

[11] Si ricorda la coeva pubblicazione di Ebenezer Howard, *Garden cities of To-Morrow* del 1902 che destò l'interesse anche del sindaco Herriot.

novità sono l'utilizzo del cemento armato e l'architettura sobria adottata anche nel quartiere residenziale. In questo periodo realizza a Lione affiancato dal sindaco Herriot, gli interventi decisivi sulla città e nel 1919 pubblicherà un lavoro intitolato *Les grands travaux de la ville de Lyon: études, projets et travaux exécutés (hôpitaux, écoles, postes, abattoirs, habitations en commun, stade, etc.)*.

Il nuovo mattatoio comunale, lo stadio olimpico e l'ospedale di Grange-Blanche sono, tra i grandi interventi voluti da Herriot e realizzati da Garnier, i progetti più legati all'esposizione internazionale.

Il nuovo *abattoir* è la prima grande opera a carattere industriale di Tony Garnier, e appare da subito come il luogo ideale per la manifestazione. Si trova nell'area de la Colombiére, nel quartiere La Mouche, a sud del quartiere de la Guillotiére, una vasta area periferica a vocazione agricola sulla riva sinistra del Rodano, da questo momento in poi destinato a sviluppare la funzione industriale. Così viene descritto nel *Règlement Général*: «La città di Lione ha deciso di organizzare una esposizione internazionale urbana dal 1° maggio al 1° novembre 1914, negli edifici nuovi del futuro mattatoio, prima del loro utilizzo definitivo. Questi edifici coprono più di 120.000 mq in uno spazio di 50 ha, situati su due coste del fiume Rhône di fronte al suo confluente Saône. È un sito ideale per un'esposizione. Una halle magnifica, una grande strada coperta, attorno alla quale si disporranno più di 60 padiglioni, permetteranno di valorizzare tutte le sezioni»[12].

La scelta de la Mouche e della struttura del mattatoio come luogo in cui collocare l'esposizione del 1914 fu inizialmente ostacolata dal *Comité d'études pour l'Exposition de Lyon* che invece propendeva per il parco de la Tête d'Or, a nord del quartiere della Guillotiére, dove erano state già organizzate due precedenti esposizioni: quella del 1872, funestata dalla cattiva organizzazione e da un tifone che creò diversi danni ai padiglioni e alle merci esposte; e nel 1894, una esposizione "internazionale e coloniale", ricordata per il drammatico assassinio del presidente della Repubblica in visita alla manifestazione[13] e per una grandiosa halle (arch. Charles Dutert e ing. Victor Contamin) a pianta circolare in ferro e vetro sormontata da una cupola di 220 m di diametro.[14] La costruzione del nuovo mattatoio era stata commissionata a Tony Garnier, subito dopo il suo rientro a Lione dall'esperienza in accademia a Roma nel 1905, dal sindaco Augugneur che glielo aveva affidato appena prima che gli succedesse alla carica di primo cittadino Edouard Herriot.

Il progetto viene concepito poi tra il 1906 e il 1908. Durante questo periodo l'architetto compie alcuni viaggi studio in Germania per visitare i mattatoi tedeschi.

[12] ASC, Fondo Rip. VIII *Igiene e Sanità...*, Cit., *Règlement général de l'Exposition international urbaine de Lyon*.

[13] Il presidente Marie François Sadi Carnot fu ucciso da un anarchico italiano di nome Sante Caserio.

[14] La Grand Halle del parco de la Tête d'Or fu demolita lo stesso anno in cui si avviavano i lavori del nuovo abattoir con la nuova Grand Hall che riportava la stessa dimensione lineare, 220 m.

Nel 1909 sono avviati i lavori che si protrarranno fino al 1914, per accogliere l'esposizione.[15]

Gli edifici sono organizzati secondo una composizione incentrata su due assi ortogonali, la Grand Hall, il capannone destinato ad accogliere il mercato del bestiame, sottolinea la direzione nord-sud, e la perpendicolare Rue Couverte a cui si accede dall'ingresso orientale, che serve i laboratori disposti a destra e a sinistra della via. Completa la struttura compositiva la centrale termica, sottolineata da due ciminiere che si stagliano in altezza. E le scuderie organizzate in padiglioni quadrati connessi anche al piano elevato da ponti, nella zona meridionale. Si deve evidenziare l'utilizzo innovativo del cemento armato e la copertura a terrazza, come nella *Cité industrielle*, per tutti gli edifici del complesso.

Non fu realizzato in cemento armato invece, nessun elemento della Grande Hall, che è l'edificio più pregevole della composizione e diventerà il simbolo dell'esposizione del 1914[16]. È lunga 210 metri e larga 80 metri. Copre una superfcie di 17.000 mq. La Grand Halle è costruita in muratura di pietra policroma (con i profili sottolineati da una pietra bianca) sul perimetro, e una caratteristica copertura metallica a giunti sferici, a terrazze digradanti.

Le due facciate triangolari del lato corto sono caratterizzate dalla scalettatura del profilo, che rievoca l'andamento discontinuo del tetto, e dai pilastri angolari a base quadrata ruotati di 45°. E ancora dalle aperture crescenti anch'esse usate per evidenziare il gioco della scalettatura del tetto e dai contrafforti posti tra le vetrate che evidenziano la formazione storica dell'architetto.[17] La Grande Hall è l'edificio più somigliante ai cantieri navali proposti nella *cité industrielle*, ma contrariamente a quanto si può pensare, fu proprio la sua realizzazione che ispirò il cambiamento della copertura dei cantieri navali sulla prima versione del 1901, dove era prevista una copertura a tetto a falde in cemento armato.

Le principali caratteristiche da evidenziare sono le seguenti: l'organizzazione della circolazione secondo il susseguirsi dei processi produttivi, in modo da stabilire la netta separazione tra le funzioni; l'utilizzo del cemento armato e la co-

[15] *Les nouveaux abattoirs de Lyon*, in «L'illustration», n. 4463, 15 settembre 1928. Con lo scoppio della Grande Guerra, alla chiusura dell'esposizione, gli edifici del nuovo mattatoio sono destinati per fini militari alla costruzione di armi e alloggio dei soldati. Solo dal 1924 la sua costruzione fu portata a termine. Il nuovo mattatoio fu quindi inaugurato nel 1928.

[16] Cfr. Mariani, *Tony Garnier: una città industriale*, cit., p. 16 , rileva una assonanza dal punto di vista architettonico e tecnico con la *Galerie des Machines* dell'esposizione di Parigi 1887.

[17] Cfr. *Tony Garnier, l'oeuvre complete*, cit., pp. 139-145. Cfr. anche Renato De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1993, p. 576. «Esempio di organismo urbano interamente pensato, dal suo impianto topografico alle sue architetture, nel nuovo linguaggio razionale». De Fusco lo inserisce nello stile del Protorazionalismo «caratterizzato da precisa stereometria dei volumi, simmetria, riduzione all'essenziale». Tony Garnier utilizza il pilastro quadrato ruotato già in una fabbrica per mobili del 1913, edificata però in cemento armato.

pertura a terrazza, che sono stati fondamentali nella affermazione della carriera di Garnier, decisivo però, è stato l'appoggio costante negli anni a seguire ricevuto del sindaco Herriot[18].

Per l'esposizione, Garnier fu costretto ad aggiungere decorazioni (festoni, bandiere, ecc.) sulla facciata nord della Grand Hall, visto il rigore industriale delle architetture, e altri padiglioni temporanei con decorazioni piú adatte all'evento.[19] Per assicurare una buona affluenza di pubblico, inoltre, l'igiene sociale, che era il tema portante della manifestazione, vide ridursi lo spazio espositivo a favore di un grande giardino per l'orticoltura, un parco divertimento con pallone aerostatico, un villaggio senegalese per ricordare la colonizzazione, il villaggio alpino posto oltre il fiume, e infine un quartiere dedicato alle nazioni straniere, lungo un viale chiamato appunto Avenue des Nations.[20]

I paesi presenti furono 18 in tutto di cui alcuni con proprio padiglione: Germania[21], Gran Bretagna, Persia, Russia, Belgio, Stati Uniti, Giappone, Brasile, Olanda, Austria e l'Italia.[22] Le nazioni presenti parteciparono mostrando con statistiche e documenti i risultati delle loro politiche sulla sanità pubblica e sull'igiene, e sugli interventi infrastrutturali di miglioramento delle condizioni di vita cittadina. Non

[18] La Grand Halle, fortunatamente risparmiata dalle demolizioni degli anni '70 del complesso del mattatoio, è iscritta dal 1975 nell'inventario dei monumenti storici. Nel 1999 è stata restaurata ed oggi ospita grandi eventi, concerti, spettacoli teatrali, e manifestazioni sportive. Del complesso del mattatoio sono ancora esistenti gli accessi nord ed est e un arco di entrata della Rue Couverte. Il quartiere industriale di Gerlande è stato recentemente oggetto di un progetto di riqualificazione con lo scopo di renderlo un polo biotecnologico e universitario d'eccellenza.

[19] Cfr. Philippe DUFIEUX, *Tony Garnier et l'architecture à l'exposition de 1914*, in PRIVAT SAVIGNY (a cura di), *Lyon, Centre du monde.., cit.*, pp. 64-77.

[20] Cfr. *La Topographie générale de l'Exposition Internationale urbaine de Lyon de 1914*, in «La construction Lyonnaise», 16 ottobre 1913, p. 230.

[21] Allo scoppio della Grande Guerra i padiglioni dei paesi nemici Germania e Austria chiudono, la stampa perde l'interesse per l'esposizione, il numero di visitatori crolla. Anche se la chiusura dell'esposizione sarà rinviata dal Primo di novembre all'11, comunque i guadagni sperati dall'esposizione non sono quelli attesi.

[22] Per l'Italia furono invitati i comuni di Milano, Torino e naturalmente Roma, che però dopo aver a lungo progettato la propria adesione rinunciò all'invio materiale di documentazione perché già impegnata con il tema dell'Igiene sociale alla Esposizione di Marina e Igiene Marinara di Genova dello stesso anno. Per Milano: Dal «Corriere della Sera», Giovedì 7 maggio 1914, *Milano all'esposizione di Lione*: «Il comune di Milano parteciperà largamente alla prossima esposizione internazionale di Lione, inviando oggetti e documenti vari che diano facile risalto ai progressi compiuti dalla città nostra nei servizi pubblici e nell'azione amministrativa. L'insieme forma un complesso assai importante ed il Commissario Regio conte Olgiati, prevedendo i sentimenti della cittadinanza ha disposto perché, prima di essere inviato a Lione, tutto il materiale sia ordinato ed esposto al pubblico. La esposizione avrà luogo sabato e domenica nelle scuole di Porta Romana». Cfr. Christiane DEMEULENAERE-DOUYERE, *Une exposition internationale prise dans la Grande Guerre: l'Exposition Internationale urbaine de Lyon 1914*, in http://research.uni-leipzig.de/~eniugh/congress/fileadmin/eniugh2011/papers/DEMEULENAERE-DOUYERE_CHRISTIANE_Les_expositions_internationales_confrontees.pdf.

mancarono le sezioni dedicate ai prodotti della industria e dell'artigianato, e alle singole città.[23] Per rendere raggiungibile l'esposizione, si provvide alla costruzione di una passerella pedonale temporanea che univa la penisola della Presqu'île con il quartiere della Mouche: il ponte in legno consentiva il raggiungimento del Villaggio Alpino sulla riva opposta del Rodano; inoltre un ramo della ferrovia fu portato fino all'esposizione ed una rotaia per tram fu predisposta all'interno del perimetro espostivo per distribuire i visitatori.

Tra i grandi interventi su quest'area di Lione, legato all'esposizione per via del tema dell'igiene sociale della città moderna, va inserito il progetto del nuovo *stade olympique*, oggi Stade de Gerland: lo sport, infatti, come valido aiuto alla prevenzione delle malattie, era uno dei temi principali dell'esposizione. Lo stadio, progettato da Tony Garnier secondo uno stile ispirato dal suo soggiorno romano all'antichità classica, fu costruito tra il 1913 (per l'esposizione saranno terminati solo una pista per la corsa a piedi e una ciclabile, e dei campi da tennis) e terminato solo nel 1926 per via dell'interruzione della guerra.[24] Lo stadio faceva parte dell'ambizioso progetto del sindaco Herriot di partecipare ai giochi olimpici del 1920 e del 1924, che saranno invece disputati ad Anversa e a Parigi. Edificato in cemento armato, e pensato per 25-30.000 spettatori, l'invaso dello stadio era infossato, come un antico circo da corsa. Anche la decorazione delle balaustre con croce diagonale ricordavano il mondo romano. Lo stadio fa parte dei grandi interventi di trasformazione del territorio, e per questo la sua inclusione nella manifestazione internazionale dell'sposizione del 1914 costituì un'occasione di popolarità per il programma municipale.[25] Un altro grande intervento urbanistico decisivo per l'affermarsi dei nuovi quartieri della riva sinistra del Rodano, è la costruzione del nuovo ospedale collocato nel sito di Grange-Blanche (1913-1933).[26] La sua pianificazione rientra tra le prime idee di Herriot, che affrontò coraggiosamente il problema dell'inadeguatezza funzionale e strutturale del vecchio Hôtel-Dieu appena divenuto sindaco a Lione. Come per la costruzione del mattatoio, una commissione nominata per il progetto, costituita da Herriot, Tony Garnier e alcuni medici, nel 1911 compì un viaggio studio per analizzare le esperienze straniere, specialmente quelle tedesche. Il nuovo ospedale costruito a partire dal 1913, fu organizzato in padiglioni a due piani, in cemento armato e immersi nel verde, mentre una circolazione sotterranea assicurava i collegamenti tra di essi. La centrale termica, sullo

[23] ASC, Fondo Rip. VIII *Igiene e Sanità*, Serie I Carteggio, B. 62, F. 2. Roma invierà un l'Ufficiale Sanitario del Comune con il compito di «curare un'ampia relazione di quanto da tale mostra sarà possibile ritrovare per notevoli cognizioni scientifiche utilissime per mettere questo personale tecnico al corrente con i progressi dell'igiene moderna» (provv. dell'8 giugno 1914 del Commissario prefettizio).

[24] Cfr. «Journal de l'Exposition», *Tony Garnier (1869-1948): architecte et urbaniste*: http://www.caue69.fr/Documents/Publications/PDFs/Journal_Exposition_-_Tony_Garnier.pdf.

[25] Cfr. *La Topographie générale*.

[26] Cfr. *Le nouveau Hopital de Lyon*, in «La construction Lyonnaise», n. 16, p. 230.

stesso modello di quella collocata nel mattatoio, completa l'impianto. L'ospedale che occupa un'area di 160.000 mq in cui Garnier ha disposto gli edifici secondo un'organizzazione per funzioni, è una vera e propria 'cité des malades', un grande insediamento che richiama quello progettato nella *cité industrielle*, con edifici bassi a due piani, in cemento armato con copertura a terrazza. L'esposizione internazionale del 1914, come già detto una circostanza ideale per amplificare il programma amministrativo, diede avvio a diversi interventi di miglioramento e di implementazione delle strutture utili alla popolazione nel ventennio successivo, tanto da renderla agli occhi dei contemporanei, la terza città di Francia per numero di abitanti, ma «la prima per ampiezza e logica per la concezione di interventi urbanistici ed architettonici».[27]
Oltre alle grandi opere legate all'avvenimento espositivo e ai suoi temi (il nuovo mattatoio, che sarà compiuto solo nel 1928, il nuovo ospedale della Grange-Blanche, intitolato successivamente allo stesso sindaco Herriot, lo stadio de Gerland), ad Herriot e al grande architetto Tony Garnier si devono l'insediamento popolare del quartier des Etats-Unis, il monumento ai morti della guerra sull'isola dei Cigni all'interno del parco della Tête d'Or, e la trasformazione del vecchio Hôtel-Dieu in ufficio postale. Altri interventi di grande impatto sulla città affrontano varie tematiche: lo sport (stadio de la Mulatiére situato sulla riva destra della Saône), le industrie e il lavoro (nuova borsa del Lavoro nel quartiere della Guillotiére, la fabbrica di automobili Berliet), l'educazione (scuola di tessitura, facoltà di medicina e farmacia collocato nelle vicinanze dell'ospedale di Grange-Blanche, con cui va a costituire un quartiere della sanità e medicina insieme anche alla scuola infiermieristica, e all'ospedale militare). Grazie a questo sodalizio lungo decenni la città di Lione si è confermata tra le più importanti della Francia, e si e potuta manifestare con tutta la sua potenza comunicatrice e innovatrice per Tony Garnier una carriera da architetto. L'opera architettonica e urbanistica di Tony Garnier è stata immortalata in un museo a cielo aperto ricavato sui muri del quartiere detto la *Cité des Etats-Unis* nel 1988 su iniziativa degli abitanti del quartiere, ad opera di un gruppo dei pittori di CitéCreative. Il quartiere stesso è stato progettato e realizzato da lui stesso tra il 1920 e il 1933, nell'area vicina a la Guillotiére, su mandato del sindaco Herriot che intendeva realizzare delle *Habitations à Bon Marché* (HBM) per gli operai delle fabbriche. I 25 immensi dipinti (25 x 10 m) sono stati realizzati sulle facciate cieche di alcune delle palazzine del complesso, e raffigurano i disegni tratti dalla *Cité Industrielle*, e dei principali progetti realizzati[28]. Generazioni di cittadini lionesi sono in debito con il sodalizio vincente tra Herriot e Garnier, un patto tra arte, tecnica e politica per realizzare opere dedicate all'igiene, all'educazione, all'industria, necessarie per traslare Lione in epoca moderna.

[27] Léandre VAILLAT, *Portrait de Lyon*, in «L'Illustration», n. 4869, 27 giugno 1936, pp. 296-301.

[28] Cfr. «Le Progres»: http://www.leprogres.fr/actualite/2015/03/22/25-murs-peints-un-musee-a-ciel-ouvert Le opere sono oggi patrimonio di due società di costruzione e di gestione immobiliare, GrandLyon Habitat e SACVL, entrambe fondate da Edouard Herriot rispettivamente nel 1920 e nel 1954.

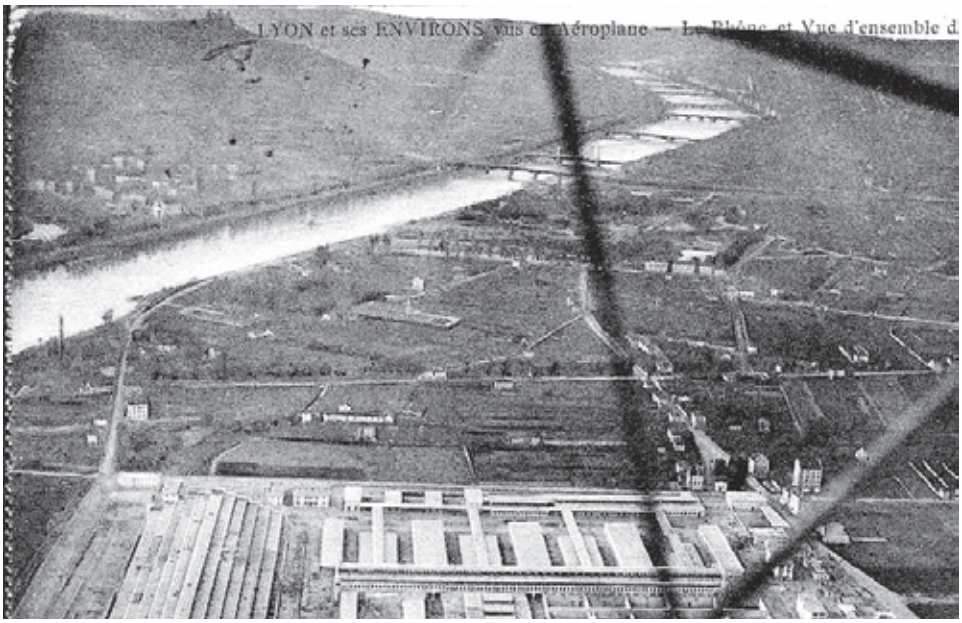


Fig. 1. Veduta aerea del complesso del mattatoio durante la sua edificazione (Collezione privata).

* Fig. 2. Lato nord della Halle Tony Garnier al termine dei lavori di restauro ad opera dell'arch. Albert Constantin. (Foto di Marcos Quinones, BM Lyon, fonte: «Lyon Figaro», 16 octobre 2000, p. 25).

*Fig. 3. Veduta aerea dell'area de la Gerlande. Si distinguono lo stadio olimpico e il Palazzo dello Sport, alle spalle l'area del mattatoio con la Halle. In primo piano il porto fluviale voluto dal sindaco Herriot. Foto di Georges Vermard, 1969-01. (Bibliothèque municipale de Lyon/P0702 B04 16 245 00007).

Fig. 4. Entrata principale all'esposizione e Grand Hall durante l'inaugurazione. La Halle è abbellita da festoni e bandiere. (Cartolina d'epoca. Proprietà privata).

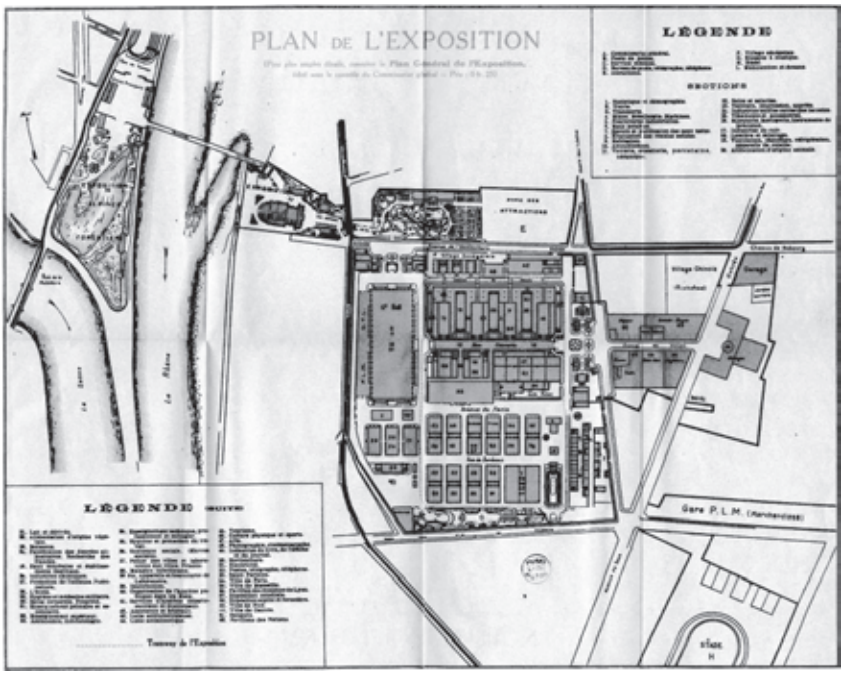


Fig. 5. Pianta ufficiale dell'esposizione, (tratta da *Lyon, Centre du monde! L'Exposition internationale urbaine de 1914*).

*Fig. 6. Halle Tony Garnier. Dettaglio della facciata in muratura. (Vedi Tavola 13)

Fig. 7. Entrata nord del mattatoio durante l'inaugurazione dell'esposizione. (Cartolina d'epoca. Proprietà privata).

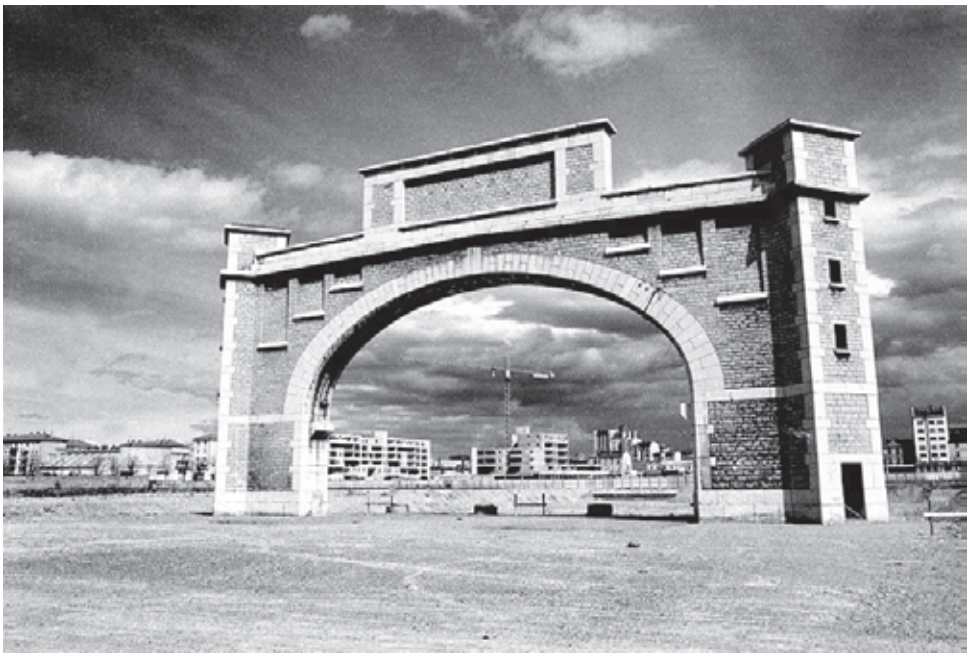


Fig. 8. Lione, una delle porte di accesso alla *rue couverte* risparmiata dalle demolizioni degli anni '70. (Foto di D. Chanut).

Fig. 9. Entrata della *rue couverte* durante l'esposizione del 1914. (Cartolina d'epoca. Collezione privata).

Fig. 10. Veduta panoramica della riva destra del Rodano. A destra si riconosce la Grand Halle di Tony Garnier. (Cartolina d'epoca. Proprietà privata)

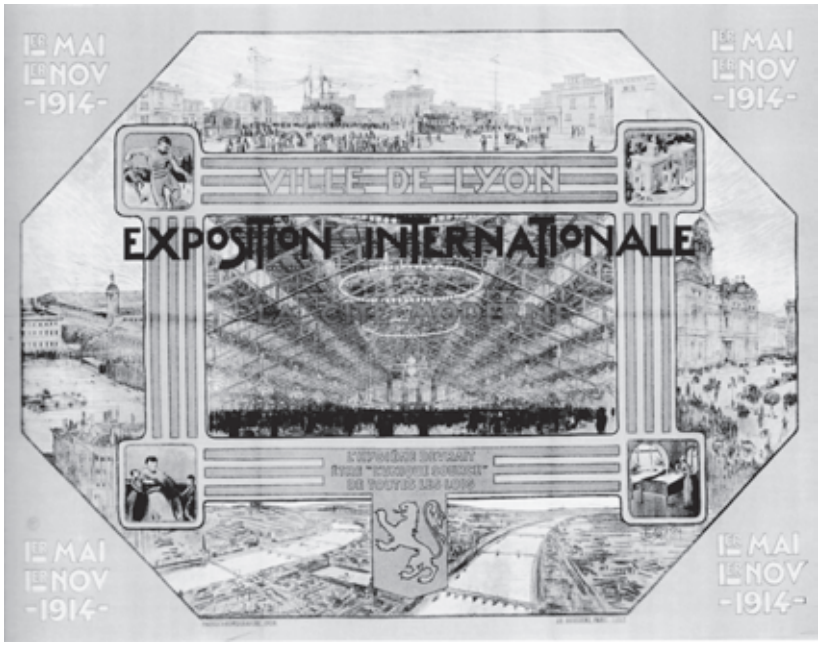


Fig. 11. « L'Hygiène devrait être "l'unique source" de toutes les lois ». Manifesto per l'esposizione realizzato da Tony Garnier. (tratto da *Lyon, Centre du monde! L'Exposition internationale urbaine de 1914*).

*Fig. 12. *Stade Municipal de Gerlande*. Foto di Jules Silvestre, dopo 1926 (Bibliothéque Municipal de Lyon, P0546 S 3496).
Lo stadio de la Gerlande costruito sul progetto di Tony Garnier dal 1913 è il quarto più grande in Francia. La sua costruzione fu interrotta a causa della Grande Guerra. Fu poi terminato nel 1920. Iscritto nell'inventario dei monumenti storici nel 1967.

*Fig. 13. *Hôpital de Grange-Blanche: vue général sur les pavillons*. Foto di Jules Silvestre, 1933 ca. (BM Lyon/ P0546 S 587).
L'ospedale oggi intitolato al sindaco Edouard Herriot che lo ha fatto costruire da Tony Garnier tra il 1910 e il 1933. L'ospedale è costituito da 32 padiglioni. In parte l'ospedale è anch'esso, come le altre architetture che sono derivate dall'iniziativa di Herriot, iscritto nell'inventario dei monumenti storici.

*Fig. 14. Quartier des Etats-Unis: mur peint "Abattoirs de la Mouche". Foto di Nicolas Daum, 2010 (BM Lyon/ P0732 005 00036). (Vedi Tavola 13)

*Fig. 15. Quartier des Etats-Unis: Fresque représentant des habitations. Raffigurazione di un particolare delle abitazioni progettate da Garnier per la sua *Cité Industrielle*. Murales realizzati nell'ambito del progetto: "Lyon et ses murs peints réalisés par la Cité de la Création : découvrir la ville autrement" / Corinne Poirieux, 2005. "Musée urbain Tony Garnier : des HLM que l'on visite... : Les murs, c'est la peau des habitants" / Cité de la création, 1999. Foto di Vincent Serge, 2010 (BM Lyon/ P0744 001 00206). (Vedi Tavola 13)

*Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.0 Francia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/ o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

L'ESPOSIZIONE DELL'INTERBAU 57 E IL QUARTIERE HANSAVIERTEL A BERLINO

Andrea Maglio
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract
Nell'estate del 1957 si tiene a Berlino ovest l'esposizione internazionale di architettura dell'Interbau, con cui la città intende presentare al mondo il suo nuovo volto in esplicita contrapposizione a quanto si sta realizzando nel settore orientale. Giacché gli edifici realizzati sono costruiti per essere abitati, non si tratta di un'esposizione temporanea, ma di un comparto urbano che incarna in pieno l'intero dibattito teorico della fase postbellica sulla pianificazione della città e sull'architettura. Mediante una complessa e tormentata procedura burocratica è definito un piano generale dell'area, comprendente gli edifici residenziali e quelli ad uso collettivo. Accanto ad architetti meno noti sono invitati a partecipare anche nomi celebri, tra cui Le Corbusier, Gropius, Aalto, Niemeyer, Bakema e Jacobsen. I risultati sono ovviamente alquanto eterogenei, sebbene il senso dell'operazione non consista in una sommatoria di edifici più o meno interessanti, quanto piuttosto in un insieme organico, definito da precise logiche sia sul piano architettonico che su quello urbano. Il quartiere di Hansaviertel acquisisce, come d'altronde era nelle intenzioni, un carattere fortemente simbolico, con ricadute decisive sia sul versante disciplinare che su quello politico. Sulla base della Carta di Atene e delle riflessioni di ambito soprattutto tedesco che ne sono derivate, è definito un frammento urbano che ambisce ad essere a misura d'uomo, immerso nel verde, dotato di ottime reti infrastrutturali e delle necessarie attrezzature. Pur non fornendo una soluzione facilmente 'esportabile', indica una direzione precisa per la ricostruzione della città mostrando l'affrancamento della cultura architettonica e urbanistica postbellica dalla fase weimariana e fornendo una convinta alternativa alla Stalinallee di Berlino est.

The Interbau 57 Exhibition and the Hansaviertel District in Berlin
In the summer of 1957, the international architecture exhibition Interbau corresponded to the need to show the world West Berlin's new face, in clear contrast with what was being built in the eastern sector. The Interbau buildings consisted of actual homes, thus making it not just a temporary exhibition with empty spaces, but a real city district which embodied the rich theoretical post-war debate on town

planning and architecture. Through a long and difficult bureaucratic process, a general plan with residential and public buildings was completed. Besides lesser-known architects, very famous names were asked to participate, among whom Le Corbusier, Gropius, Aalto, Niemeyer, Bakema and Jacobsen. The results were quite varied, although the meaning of this procedure was not the mere sum of buildings of variable interest, but an organic whole based on specific, logical criteria from an architectural and urban point of view. As was originally intended, the Hansaviertel district had a strong symbolic meaning, whose effects were clear on both the disciplinary and political field. Based on the Athens Charter and on the consequent discussions in Germany, a people-oriented district was built, surrounded by green spaces, with excellent infrastructural connections and all the necessary facilities. Even though the solution for this district could not be easily used elsewhere, it demonstrated a methodology for the reconstruction of the city in direct opposition to East Berlin and a new determined alternative to the architectural culture of the Weimar era.

La prima metà degli anni Cinquanta rappresenta una fase estremamente delicata nella storia di Berlino. Infatti, dopo la riforma valutaria della Germania Federale nel 1948, con cui è istituito il marco 'occidentale', i sovietici, che la ritengono una provocazione, isolano Berlino ovest, rifornita attraverso il celebre 'ponte aereo'. Il 7 ottobre 1949 nasce quindi ufficialmente la Repubblica Democratica Tedesca, segnando un punto di non ritorno nell'*escalation* della guerra fredda: la divisione della Germania e di Berlino in entità politiche e amministrative separate appare un ulteriore passo in un processo di assai difficile reversibilità.
A Berlino est si assiste ad una progressiva e ineludibile 'stalinizzazione' della SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), il partito socialista unitario, contemporaneamente all'estromissione dal quadro politico dei progressisti moderati della SPD, il partito socialdemocratico; nel 1950 è approvata la legge per la ricostruzione (Aufbaugesetz) e l'anno seguente la Volkskammer vara il Programma Nazionale di Ricostruzione (Nationales Aufbauprogramm), all'interno del quale rientrerà la costruzione della prima strada 'socialista' tedesca, la Stalinallee[1].
Evidentemente, tali eventi non possono non determinare reazioni, anche di segno alquanto differente, nel settore occidentale. Il fallimento del concorso del 1948 per l'area dello zoo e la paralisi burocratica seguita al suo espletamento[2] contribuiscono probabilmente all'urgenza di accelerare il processo di ricostruzione modificandone il quadro normativo e i processi attuativi. In tale contesto va compreso il significato

[1] Sul confronto tra i modelli urbani nei due settori di Berlino e sulle politiche attuate dalla DDR, cfr. Andrea Maglio, *Berlino prima del muro. La ricostruzione negli anni 1945-1961*, Hevelius, Benevento 2003.

dell'Interbau 1957, con cui nascerà il nuovo insediamento di Hansaviertel. La decisione di realizzare un'esposizione internazionale di architettura mediante un concorso è dovuta inizialmente, nel 1951, all'amministrazione del quartiere Tiergarten e solo in seguito il Senato di Berlino decide di intervenire bandendo due anni dopo il concorso per la sistemazione urbana della zona a sud dell'ansa del fiume Spree. Quella delle esposizioni di architettura costituisce una consolidata tradizione tedesca, come dimostrano quella di Colonia del 1914 e la Weißenhofsiedlung di Stoccarda nel 1927, entrambe organizzate dal Deutsche Werkbund[3]. A Berlino invece nel 1931 era stata allestita la Deutsche Bauausstellung, con una sezione dedicata al tema *Die Wohnung unserer Zeit* ('La casa del nostro tempo'), seguita l'anno successivo dall'esposizione *Sonne, Luft und Haus für Alle* ('Sole, aria e casa per tutti'), voluta da Martin Wagner e fondata sulla sperimentazione delle tecniche di prefabbricazione e sull'idea di una casa ampliabile, o 'che cresce'[4].

Tuttavia, le urgenze della ricostruzione e la nuova situazione creatasi con i bombardamenti implicano obiettivi e modalità del tutto differenti: l'esposizione del 1957, a trenta anni esatti dal Weißenhof, non vuole costituire un mero catalogo di architetture sperimentali più o meno ripetibili, bensì una soluzione modello, sia sul piano urbano che su quello della cellula residenziale, in grado di affrontare l'enorme problema della ricostruzione. Di fatto, fino alla metà degli anni Cinquanta la ricostruzione nel settore occidentale era proceduta molto a rilento e l'unico nuovo comparto realizzato nel settore occidentale era costituito dalla Ernst-Reuter-Siedlung, nel quartiere di Wedding, realizzata tra il 1953 e il 1954. Nonostante la posizione non lontana dal confine con la zona orientale, il complesso non può però competere con la Stalinallee, tanto da richiedere un'impresa di scala molto maggiore e con una risonanza più ampia, in grado rendere Berlino ovest "vetrina del mondo"[5].

Non è univoca l'attribuzione dell'idea iniziale dell'esposizione, anche se le figure più determinate nella sua concezione e realizzazione sono il Bausenator, ossia 'Senatore per l'architettura', Karl Mahler (1887-1966) e il Senatsbaudirektor, ossia 'Direttore del dipartimento di architettura del Senato', Ludwig Lemmer (1891-1983)[6]. La localizzazione dell'area non è certo casuale, trattandosi di una zona ai

[2] Adolf Reichle, *Rund um den Zoo. Der Berliner Städtebauwettbewerb*, «Neue Bauwelt» 37, 1948, pp. 579-585; Maglio, *Berlino prima del muro*, cit. pp. 111-119.

[3] Johannes Cramer, Niels Gutschow, *Bauausstellungen. Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1984.

[4] Andrea Maglio, *La 'casa che cresce' e l'esposizione berlinese del 1932*, in *Casa per tutti. Abitare la città globale*, a cura di Fulvio Irace, Catalogo della mostra (Triennale di Milano 23/05-14/09/08), Triennale Electa, Milano 2008, pp. 71-78.

[5] Cfr. Harald Bodenschatz, *Platz für das neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung in der "größten Mietskasernenstadt der Welt" seit 1871*, Transit, Berlin 1987, p. 363; anche Sandra Wagner-Conzelmann, *Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre*, Imhof, Petersberg 2007.

margini del Tiergarten, il grande parco berlinese, e a poca distanza dalla Porta del Brandeburgo, dove ha inizio il settore orientale. Sullo stesso asse, verso ovest, si trova anche la sede della Technische Universität e la zona risulta inoltre servita dalla linea sopraelevata della S-Bahn e da quella della metropolitana sotterranea (U-Bahn). Il vecchio quartiere di Hansaviertel, con una fitta edificazione e abitato prevalentemente da popolazione ebraica, era stato gravemente danneggiato dai bombardamenti e si decide di ricostruirlo con criteri del tutto nuovi[7]. Il concorso è bandito nel giugno 1953, con scadenza dei termini di consegna a settembre, sicché i lavori della giuria sono conclusi già a dicembre dello stesso anno. Tra i 98 concorrenti, vincitore risulta il progetto di Gerhard Jobst, Willy Kreuer e Wilhelm Schließer. Jobst (1888-1963) era stato *Stadtbaurat* a Kassel fino al 1939, quando era stato chiamato come docente di urbanistica alla Technische Hochshule di Berlino; insieme a Kreuer e a Fritz Bornemann, aveva vinto nel 1951 il concorso per l'Amerika-Gedenkbibliothek, la vasta biblioteca donata dal governo statunitense in chiave palesemente simbolica, inaugurata nel 1954. Willy Kreuer (1910-1984), architetto di Colonia con un profilo rivolto anche verso temi urbani, si era trasferito nel 1949 a Berlino per poi rimanervi definitivamente[8].

Intanto, già nell'agosto del 1953 è stabilito che, diversamente dalle indicazioni del bando originario, l'area interessata riguarderà soltanto la parte sud di Hansaviertel, ossia quella contenuta entro la linea della S-Bahn. Inoltre, dopo l'espletamento del concorso, appare chiaro che l'esposizione internazionale di architettura non può essere avviata solamente attraverso una procedura concorsuale di carattere urbanistico, sicché Gerhard Jobst viene incaricato di redigere, insieme a Ludwig Lemmer, una nuova planimetria, presentata nell'aprile 1954, relativa alla parte sud del complesso e con l'indicazione precisa delle tipologie edilizie[9]. Nello stesso mese è preparata la lista degli architetti che saranno invitati a realizzare gli edifici dell'esposizione e poco prima era stato istituito un 'Comitato per la ricostruzione di Hansaviertel', per sovrintendere alla realizzazione dell'intera esposizione. Il comitato è presieduto da Otto Bartning (1883-1959), originario di Karlsruhe, maestro del *moderno* negli anni Venti e ora presidente della Federazione degli architetti tedeschi[10]. In realtà, anche il nuovo piano preparato da Jobst non soddisfa pienamente i referenti amministrativi: alla fine del 1954 Bartning lavora ad una sua soluzione,

[6] Stefanie Schulz, Carl-Georg Schulz, *Das Hansaviertel. Ikone der Moderne*, Braun, Salenstein (CH) 2007, p. 15.

[7] Bertram Janiszewski, *Das alte Hansa-Viertel in Berlin*, Haude und Spender, Berlin 2000.

[8] Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek Berlin (a cura di), *Willy Kreuer. Architekturplanungen 1929 bis 196*8, Catalogo della mostra, Reimer, Berlin 1980; Redaktionsgruppe "Kreuer 100" (a cura di), *Willy Kreuer. Architekt der 50er Jahre*, Kassel-Berlin-Hamburg-Wiesbaden 2012. Sulla figura di Jobst attualmente non esistono studi monografici.

[9] Schulz, Schulz, *Das Hansaviertel*, cit., pp. 16-17.

mentre un ristretto gruppo di architetti, in accordo con le decisioni del comitato e con la presenza dell'olandese Jacob Bakema (1914-1981), elabora una proposta alternativa. La soluzione finale, presentata da Bartning nel febbraio 1955, sintetizza le varie proposte presentate, includendo anche elementi degli altri progetti del concorso; tuttavia, non si tratta ancora di una soluzione del tutto definitiva, poiché nell'ottobre dello stesso anno è presentata un'ulteriore modifica, con cui le case basse nella parte nord-orientale sono sostituite dalla sede dell'Akademie der Künste[11]. In quel momento si pensa ancora di realizzare l'esposizione internazionale nel 1956, esattamente venticinque anni dopo quella del 1931, ma ben presto emerge la necessità di spostarla all'anno successivo.

I ripensamenti, le indecisioni e le correzioni apportate al piano denotano da un lato la mancanza di una visione chiara della 'città di domani' (*Die Stadt von morgen*), come la definisce il Senato berlinese[12] e come recita il titolo dell'esposizione collegata all'Interbau, e dall'altro un andamento difficoltoso e contraddittorio dei processi burocratici. Non a caso una figura centrale della ricostruzione postbellica berlinese quale Hans Scharoun (1893-1972) definisce il quartiere «un prodotto di burocrazia e democrazia»[13], adoperando una formula, sebbene in un'accezione prevalentemente positiva, carica di notevole ambiguità. La soluzione definitiva si inserisce in una tradizione culturale berlinese che risale almeno al piano del collettivo (Kollektivplan) guidato dallo stesso Scharoun, presentato nel 1946 e fondato su un 'diradamento' degli insediamenti residenziali e sul concetto di *Stadtlandschaft*, ossia di un 'paesaggio urbano' dove gli edifici siano dispersi nel verde e dove la forma urbana si connette agli elementi naturali del paesaggio. D'altronde, inizialmente Scharoun fa parte della giuria del concorso, da cui si dimette solo dopo aver visto il progetto del proprio allievo Sergius Ruegenberg (1903-1996); in principio nella giuria, la cui composizione varia notevolmente nel corso della vicenda, oltre alle figure istituzionali, con Scharoun vi sono Wils Ebert (1909-1979), ex allievo del Bauhaus e collaboratore di Gropius, nonché assistente dello stesso Scharoun alla Technische Hochschule berlinese, e Werner March (1894-1976), autore tra il 1934 e il 1936 dell'Olympiastadion berlinese; e ancora Herta Hammerbacher (1900-1985), architetto paesaggista in contatto con Scharoun e grazie a al suo interessamento divenuta docente al politecnico, e Walter Moest, insieme a Joachim

[10] Autore di molti edifici religiosi, dal 1926 al 1930 Bartning dirige a Weimar la Staatliche Bauhochschule: Dörte Nicolaisen, *Das andere Bauhaus. Otto Bartning und die Staatliche Bauhochschule Weimar 1926-1930*, Kupfergraben Verlagsgesellschaft, Berlin 1996. Maglio, *Berlino prima del muro*, cit., pp. 138-139.

[11] Schulz, Schulz, *Das Hansaviertel*, cit., p. 17.

[12] Ivi, p. 18.

[13] Hans Scharoun, *Notiz betr. Hansa-Viertel als Produkt der Burokratie und Demokratie*, 12/2/55, Archivio Scharoun, Akademie der Künste, in Maglio, *Berlino prima del muro*, cit., p. 139.

Hildebrand autore dello Zehlendorfer Plan, presentato nel 1946 e alternativo al piano del collettivo. Il Kollektivplan era fondato su uno schema di 'città a fasce' indifferente alle preesistenze, mentre quello di Moest si basava sul mantenimento della struttura pseudo-radiale di Berlino[14].

Il dibattito sulle strategie di pianificazione per la città, nonché i diversi modelli urbani funzionali alla sua ricostruzione devono essere considerati lo sfondo ideale entro cui matura il piano per l'Interbau, non solo un'antitesi alla Stalinallee e alle realizzazioni del settore orientale, ma soprattutto un modello esemplare in cui è condensata la *summa* del pensiero urbanistico dell'epoca: sulla base della Carta di Atene e delle riflessioni sulla *Stadtlandschaft*, è messo a punto un esempio perfetto di "città articolata e diradata". Quest'ultimo è un modello elaborato a partire dagli anni Quaranta all'interno della Deutsche Akademie für Städtebau, Reichs- und Landesplanung di Berlino, il cui direttore è Johannes Göderitz (1888-1978), con cui collabora Hubert Hoffmann (1904-1999)[15]. Guardando anche alle esperienze del MARS e al piano per Londra del 1942, nonché al concetto di *neighborhood*[16], insieme all'austriaco Roland Rainer (1910-2004), Göderitz e Hoffmann pubblicano nel 1945 *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt* (appunto "La città articolata e diradata"), uscito in forma anonima e mai distribuito a causa degli eventi bellici. Hoffmann è tuttavia vicino alla cerchia di Scharoun, che scrive la prefazione al volume, e queste idee sono ampiamente diffuse; peraltro, lo stesso Hoffmann applica tale modello in occasione del concorso per l'area dello zoo berlinese nel 1948, senza vincere ma ottenendo un buon riscontro critico e pubblicistico. Non a caso, *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt* è ripubblicato in una nuova versione, emendata nei punti troppo legati alle vicende politiche della fase nazionalsocialista, proprio nel 1957, contemporaneamente alla realizzazione dello Hansaviertel.

Nel libro il 'diradamento', ossia la *Auflockerung*, è considerato una premessa imprescindibile per una città a misura d'uomo, composta da case in linea immerse nel verde, secondo gli autori del libro nella misura di 80 abitazioni per ettaro. L'altro termine, relativo alla 'articolazione', la *Gliederung*, si riferisce all'organizzazione della vita delle comunità urbane attraverso una ripartizione in gruppi, o cellule, che

[14] Il piano del collettivo guidato da Scharoun e lo Zehlendorfer Plan saranno integrati in un nuovo piano, redatto da Karl Bonatz (1882-1951) e presentato infine nel 1948: Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers, *Das Berliner Mietshaus*, III volume (1945-1989), Prestel Verlag, München 1989, pp. 250-257.

[15] Andrea Maglio, *La città "articolata e diradata": dalla carta d'Atene alla ricostruzione postbellica delle città tedesche*, «Le culture della tecnica», Semestrale dell'Archivio Storico AMMA, II, n. 17, 2005, pp. 73-88

[16] Sulla fortuna del concetto di *neighborhood* (in tedesco *Nachbarschaft*) in Germania e in Svezia: David Kuchenbuch, *Geordnete Gemeinschaft. Architekten als Sozialingenieure. Deutschland und Schweden im 20. Jahrhundert*, Transcript, Bielefeld 2010, in particolare cap. III.

implica un'adeguata previsione della dotazione di attrezzature, laddove la dimensione stessa delle cellule differisce a seconda di quelle della città[17]. Già il piano di Jobst, Kreuer e Schließer, come anche la soluzione definitiva per l'Interbau, riflettono in maniera evidente tale modello e l'intero dibattito che lo accompagna: si propone infatti un brano di città in cui gli edifici risultano immersi nel verde, che si confonde con quello del parco del Tiergarten; il complesso si configura inoltre come una 'cellula' organizzata con sotto-settori, con un adeguato sistema stradale e infrastrutturale e con le necessarie attrezzature (libreria, esercizi commerciali, chiesa, ufficio postale, ristorante, cinema e Kindergarten). Gli edifici residenziali sono di diverse tipologie, ossia torri, edifici in linea e case unifamiliari, di cui le prime sono disposte lungo la linea della sopraelevata, in modo che l'altezza degli edifici diminuisca procedendo verso il parco. Nel sistema stradale le arterie a scorrimento veloce, come Altonaer Strasse, sono separate da quelle di accesso alle varie zone del quartiere, con traffico più limitato e a loro volta integrate ai vialetti pedonali. Infine, grande attenzione è dedicata al progetto del verde, affidato in parte al professore di architettura dei giardini Walter Rossow (1910-1992), membro del comitato direttivo per l'Interbau, e istituendo un apposito comitato diretto dal paesaggista sassone Helmut Bournot (1925-1980): sono quindi formati cinque gruppi di lavoro, ognuno composto da uno specialista tedesco e da uno straniero e le varie aree sono trattate in maniera diversa a seconda del tipo di edifici previsti in modo da caratterizzare, ad esempio, le zone in maggiore prossimità del parco mediante prati e alberi ad alto fusto che lascino libera la vista.

Gli architetti invitati per costruire un edificio nello Hansaviertel sono in totale 35, di cui un terzo berlinesi, un terzo provenienti dal resto della Germania occidentale e un terzo stranieri; a questi vanno aggiunti Le Corbusier, Hugh Stubbins e Bruno Grimmek, che realizzano altri edifici in relazione all'Interbau ma lontano dal quartiere. Tra i più noti esponenti dell'architettura berlinese vi sono Wassili Luckhardt, Hubert Hoffmann, Willy Kreuer, Werner Düttmann, Max Taut e Paul Baumgarten; tra i progettisti tedeschi spiccano i nomi di Gustav Hassenpflug, Paul Schneider-Esleben, Hans Schwippert, Egon Eiermann e Sep Ruf; tra gli 'ospiti' stranieri figurano invece gli olandesi Bakema e van den Broek, lo svizzero Otto Senn, i danesi Kay Fisker e Arne Jacobsen con due progetti diversi, il brasiliano Oscar Niemeyer, il finlandese Alvar Aalto, il francese Pierre Vago, l'italiano Luciano Baldessari e Walter Gropius, residente negli Stati Uniti e conteggiato tra gli stranieri.

Insieme all'esposizione consistente nel nuovo quartiere e negli edifici 'lontani',

[17] Una cellula corrisponde a circa 1.000-1.500 famiglie (4.000-6.000 persone) per un piccolo centro, a circa 4.000 famiglie (16.000 abitanti) per un centro di media grandezza e a circa 9.000-12.000 famiglie (40.000-50.000 abitanti) per una grande città: Akademie für Städtebau, Reichs- und Landesplanung (a cura di), *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, Berlin 1945, pp. 14-15.

sono allestite la mostra *Die Stadt von morgen* ('La città di domani'), alcune mostre dei paesi ospitati e una mostra dell'industria nell'area della Fiera berlinese a Charlottenburg. Nei pressi di Hansaviertel, invece, lo Schloss Bellevue, dal 1957 seconda residenza del presidente della Repubblica Federale Tedesca, ospita una mostra sull'urbanistica tedesca dal 1945 al 1957. L'esposizione dell'Interbau riceve un gran numero di visitatori, calcolati in un numero pari a circa un milione, di cui 88.000 stranieri e 345.000 da Berlino est[18]. La mostra *Die Stadt von morgen* si fonda sull'idea che la città storica non sia più funzionale ai bisogni della vita moderna e in particolare non risponda alle parole d'ordine già enunciate dai paladini dell'avanguardia durante la Repubblica di Weimar: luce, aria e sole (*Licht, Luft und Sonne*). Si tratta di un proclama d'intenti strettamente legato al nuovo quartiere, con uno sguardo ampliato al tema della ricostruzione delle città tedesche[19]. Abbracciando in pieno la prassi dello *zoning* e le conclusioni della Carta di Atene, si critica la compresenza di funzioni diverse, come quelle lavorative e residenziali. La mostra è quindi congruente agli obiettivi dell'intero Interbau, con cui mostrare al mondo un frammento realizzato della 'città di domani', fondata su nuovi criteri e su un modello urbano ritenuto più adatto all'uomo contemporaneo.

Non è solo la struttura urbana ad essere completamente reimpostata, ma anche alla scala architettonica si ricercano soluzioni innovative esemplari. Se la maggioranza degli edifici sono ancora vuoti durante l'esposizione, alcuni appartamenti sono invece configurati come spazi-modello da visitare: tra i tanti, è il caso ad esempio dell'edificio di Gropius e di quello di Pierre Vago (1910-2002), dove Hans Gugelot (1920-1965), docente alla prestigiosa Hochschule für Gestaltung di Ulm, allestisce gli interni con il suo sistema 'M125', basato sull'utilizzo di elementi standardizzati componibili per i pavimenti, per le pareti, per gli scaffali e per gli armadi, riutilizzabili dagli abitanti anche con funzioni diverse da quelle originarie[20]. Quello di Gugelot non è l'unico caso di appartamento-modello visitabile per l'Interbau, sebbene sia uno dei più innovativi. Anche l'edificio di Alvar Aalto (1898-1976), tra quelli di maggior successo tra il pubblico e lodato anche da gran parte della critica specialistica, contiene diversi appartamenti arredati, uno dei quali progettato dallo stesso Aalto. L'edificio dell'architetto finlandese è apprezzato in particolare grazie

[18] SCHULZ, SCHULZ, *Das Hansaviertel*, cit., p. 22.

[19] Cfr. Sandra WAGNER-CONZELMANN (a cura di), *Das Hansaviertel in Berlin und die Potentiale der Moderne*, Atti del convegno (Berlino 28-29/09/2007), Akademie der Künste, Berlin 2008; Annette MAECHTEL, Kathrin PETERS (a cura di), *"die stadt von morgen". Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, Walther König, Köln 2008.

[20] Su Gugelot e sul sistema 'M125', cfr. Hans WICHMAN (a cura di), *Systemdesign. Bahnbrecher Hans Gugelot 1920-1965*, Die Neue Sammlung - Staatliches Museum für Angewandte Kunst, München 1984; Werner BLASER (a cura di), *Element – System – Möbel. Wege von der Architektur zum Design*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1984.

alle logge collegate al soggiorno centrale, pensato come *Allraum*, vasto spazio polifunzionale per attività in comune, intorno al quale sono sistemate le stanze per ritirarsi in privato[21].

Oltre a concentrarsi sui sistemi di arredo, i progettisti degli edifici propongono soluzioni innovative anche dal punto di vista dell'organizzazione degli appartamenti all'interno dell'edificio. Tra le soluzioni più originali e ammirate dalla critica va menzionata quella per la torre ideata dagli olandesi Jacob Bakema (1914-1981) e Johannes Hendrik van den Broek (1898-1978)[22]. Bakema, che aveva già avuto un ruolo decisivo nella complessa gestazione del piano complessivo per Hansaviertel, in particolare per quanto attiene alla sistemazione ortogonale degli edifici e alla definizione di un 'centro' aperto nel quartiere[23], è anche protagonista della contestazione ai vecchi maestri all'interno dei CIAM, come emergerà ancora più palesemente a Otterlo nel 1959[24]. L'edificio di Bakema e van den Broek rappresenta un'evoluzione del modello corbusiano dell'Unité d'Habitation, il cui prototipo berlinese riceve prevalentemente critiche per non essersi misurato con il contesto locale. Il sistema 'd'incastro' degli appartamenti nell'edificio degli olandesi è infatti differente da quello di Le Corbusier in quanto, pur prevedendo solo sei corridoi di disimpegno su sedici piani, evita che il livello al di sotto o al di sopra del corridoio sia a quota unica, realizzando sfalsamenti di mezzo piano e appartamenti su due diverse quote collegate da pochi gradini, mai allo stesso livello del corridoio; ognuno di questi appartamenti da tre stanze è affiancato da un appartamento da una stanza che occupa mezzo piano con accesso diretto dal corridoio. Inoltre, le testate a nord e a sud, dove conducono i corridoi, sono concluse rispettivamente da un blocco scale e da una loggia aperta pensata quale spazio per i bambini e per la vita comunitaria[25].

Il riscontro critico sui vari edifici realizzati sembra riflettere, e non a caso, un conflitto generazionale scaturito dalla crisi dell'ortodossia modernista e da una relativa perdita di autorità da parte dei grandi maestri. Le critiche a Le Corbusier si possono infatti

[21] H. R., *Das Große Exempel*, «Baukunst und Werkform» n. 8, 1957, pp. 481-483; Fabio Mangone, Maria Luisa Scalvini, *Alvar Aalto*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 102.

[22] Camillo Gubitosi, Alberto Izzo, *Van den Broek – Bakema*, Officina Edizioni, Roma 1976; il volume segue la mostra tenuta a Castel Nuovo, a Napoli, nel 1974; si veda poi Hans Ibelings (a cura di), *Van den Broek en Bakema 1948-1988. Architectuur en stedenbouw: de functie van de vorm*, Catalogo della mostra (Rotterdam 5/2-24/4/2000), Nai Rotterdam 2000.

[23] Hans Paul Bahrdt, Ulrich Conrads, Charlotte Helm, Reimer Kay Holander, Günther Kühne, Walter Rossow, Klaus-Jakob Thiele, *Kritische Materialen zum Abschluß der Interbau Berlin 1957*, «Bauwelt», 37, 1957, p. 1004; per la definizione del 'centro' in Hansaviertel, cfr. Jos Bosman, *I CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*, «Rassegna» n. 52, 1992, p. 16;

[24] Oscar Newman, *CIAM '59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge / Group for the Research of Social and Visual Inter-relationships*, Krämer, Stuttgart 1961; Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanisme 1928-1960*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000.

accostare a quelle ricevute, per ragioni assai differenti, da Walter Gropius. Insieme a Wils Ebert, di fatto responsabile del cantiere, l'ex fondatore del Bauhaus realizza l'unico edificio ad andamento curvilineo del complesso[26]. Composto da nove piani, esso presenta sei diverse tipologie di appartamento, generalmente configurate con soggiorno, cucina e terrazzo sul prospetto meridionale concavo e camere da letto, servizi, corpi scala e ascensori sul lato nord, in maniera abbastanza simile alla disposizione della *Siedlung* berlinese Siemensstadt (1929-30). Gli appartamenti sono articolati intorno a un corridoio, un spazio che era stato eliminato nelle realizzazioni prebelliche, a partire dalla casa 'am Horn' realizzata nel 1923 da Georg Muche e Adolf Meyer per l'esposizione del Bauhaus a Weimar: nonostante alcuni apprezzamenti per l'abbandono del radicalismo avanguardista dei decenni precedenti, da più parti tale 'incongruenza' con la propria storia professionale è fortemente criticata. La presenza di un corridoio non illuminato conferisce una spazialità all'opposto dell'*Allraum* negli appartamenti di Aalto, creando una rigida separazione tra gli ambienti e ritornando ad una concezione di abitazione più tradizionale[27].
Oltre all'attenta progettazione del verde, uno degli elementi unificanti del complesso è la presenza del colore non solo negli interni ma anche sui prospetti. Erich Kühn (1902-1981), docente presso il politecnico di Aachen e tra i curatori della mostra sulla 'città di domani'[28], scrive che la nuova 'metropoli verde' deve essere «leggera, serena, accogliente, festosa, colorata, radiosa, sicura»[29]. Il colore degli edifici e il verde del quartiere rappresentano due aspetti complementari per conferire gioia e comodità. Eppure lo Hansaviertel deve mantenere un carattere urbano e definirsi come parte di una metropoli moderna: il senso dell'intera operazione non è infatti quello un frammento fine a sé stesso, ma di un quartiere che assume valore solo all'interno del sistema urbano con cui si relaziona. Esso non rappresenta il tentativo di definire una città ideale fondata su una serie di aneliti più o meno utopici, bensì un brano di una città reale, che affronta le problematiche della moderna metropoli. L'esposizione diviene in tal modo un manifesto con cui affermare un nuovo approccio alla costruzione della città e quindi, in alternativa ai modelli di città 'com-

[25] Gabi Dolff-Bonekämper, *Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegsmoderne in Berlin*, Verlag Bauwesen, Berlin 1999, pp. 121-125.

[26] Il progetto è elaborato da Gropius insieme al suo gruppo di collaboratori americani The Architects' Collaborative, e in particolare con Norman Fletcher (1917-2007), mentre Ebert si occupa della direzione del cantiere e dei burrascosi rapporti con l'impresa.

[27] Alfons Leitl, *Anmerkungen zum Hansaviertel. Zugleich einige Anmerkungen zur Zeit schlechthin*, «Baukunst und Werkform», n. 11, 1957, pp. 621-630; Dolff-Bonekämper, *Das Hansaviertel*, cit., p. 157.

[28] Wagner-Conzelmann, *Die Interbau 1957*, cit., p. 67 e segg.

[29] Erich Kühn, *Programmvorschlag für die Bauausstellung Berlin 1956*, 24/8/54, in Geist, Kürvers, *Das Berliner Mietshaus*, cit., p. 375.

patta' di Berlino est, anche un manifesto della ricostruzione post-bellica del settore occidentale e per molti versi dell'intera Germania Federale.
Il nodo irrisolto, di cui sembra non tenersi assolutamente conto, è costituito però dalla specificità dell'area scelta, ossia un'area centrale, ben collegata e adiacente al più grande parco cittadino; si tratta cioè di un'operazione non ripetibile, ma di un *unicum* che infatti avrà un impatto sulla pianificazione urbana ben minore di quanto atteso. Tale specificità pregiudica gravemente l'assunto di base, secondo cui si sarebbe realizzata la 'città di domani', *Die Stadt von morgen*, attraverso un intervento esemplare. L'Interbau permette invece di realizzare una delle migliori applicazioni del modello di città 'articolata e diradata' dopo oltre un decennio di riflessioni teoriche in merito, legandolo ai termini della *Stadtlandschaft*, quale fusione di città e natura, e alle riflessioni di Scharoun, Rossow e Hans Bernhard Reichow (1899-1974)[30]. In altri termini, essa segna un punto di arrivo per il dibattito teorico dell'immediato dopoguerra e contemporaneamente la difficoltà a ripetere operazioni analoghe in contesti differenti con la stessa efficacia. Come dimostreranno episodi quali il concorso Berlin Hauptstadt (1958) e la vicenda del Kulturforum negli anni Sessanta, l'elemento davvero capace di una permanenza nel dibattito degli anni successivi è rappresentato dall'idea del 'diradamento' (*Auflockerung*), strettamente connesso alla *Stadtlandschaft* e capace di divenire elemento di contrasto ideologico con le politiche del settore orientale. Si tratta cioè di una concezione ritenuta in grado di riflettere una visione 'democratica' della città, che come tale assume una funzione anti-comunista e marca i termini del dibattito disciplinare in una chiave spiegabile anche alla luce della guerra fredda. In definitiva, divenuto un luogo alla moda e costoso, oggi Hansaviertel costituisce una tessera non secondaria di quel complesso mosaico che compone la memoria storica della città e che rimanda al suo tormentato passato: in una fase storica come quella attuale, se l'accumulo di memoria del passato nazista – testimoniato dai memoriali dell'Olocausto e per le varie tipologie di vittime – procede parallelamente a una certa indifferenza per il ricordo della guerra fredda, lo Hansaviertel assume i tratti di un necessario *memento* delle difficoltà e delle speranze di una stagione il cui ricordo è oggi a rischio di rimozione collettiva.

[30] Sin dall'inizio degli anni Quaranta Reichow si riferisce alla *Stadtlandschaft*, di cui è uno dei primi e dei principali teorici e a cui dedica, tra gli altri scritti, anche *Organische Stadtbaukunst. Von der Großstadt zur Stadtlandschaft*, Georg Westermann, Braunschweig-Berlin 1948.

Fig. 1. Gerhard Jobst, Willy Kreuer e Wilhelm Schließer, modello del progetto vincitore al concorso per l'Interbau, 1953 (da Schulz, Schulz, *Das Hansaviertel*, cit. p. 15).

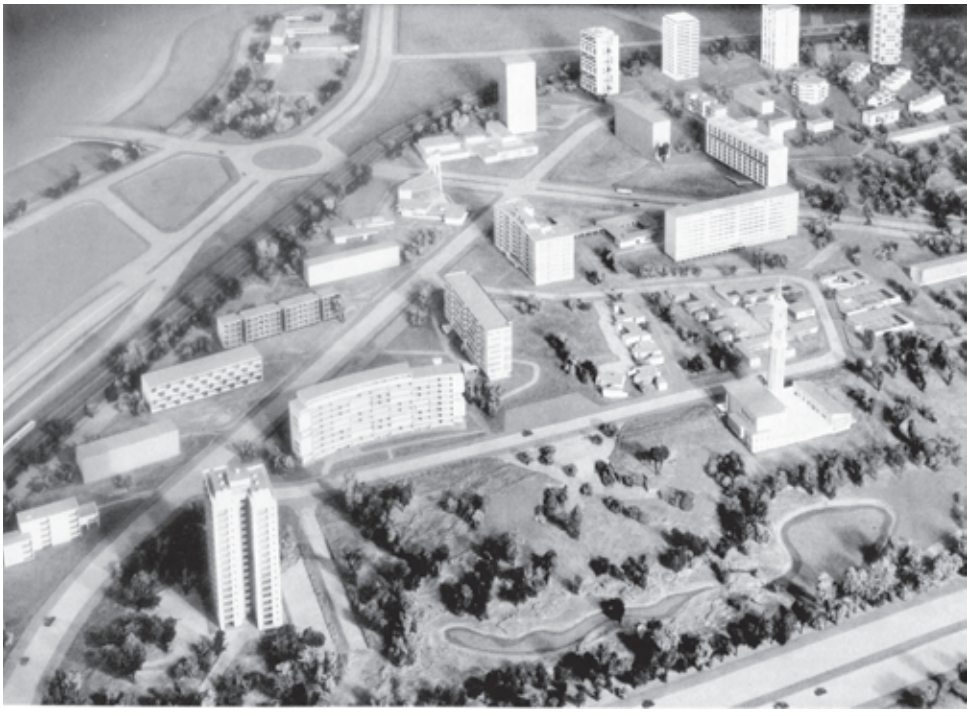


Fig. 2. Il modello della soluzione definitiva per l'Interbau, senza l'edificio per l'Akademie der Künste, 1955 (da Dolff-Bonekämper*, Das Hansaviertel*, cit., p. 34).

Fig. 3. Vista del quartiere nel 1962, con l'Akademie der Künste (da Landesdenkmalamt Berlin, *Das Hansaviertel in Berlin. Bedeutung, Rezeption, Sanierung*, Berlin 2007, p. 29).

Fig. 4. *Die Stadt von morgen* ('La città di domani'), immagine tratta dall'opuscolo che accompagna la mostra, 1957 (da Schulz, Schulz, *Das Hansaviertel*, cit. p. 24).

Fig. 5. Veduta attuale del quartiere dall'alto con l'edificio di Gropius sulla sinistra (da Dolff-Bonekämper, *Das Hansaviertel*, cit., p.108).

Fig. 6. Alvar Aalto, edificio n. 22, veduta del 1957 (da Landesdenkmalamt Berlin, *Das Hansaviertel*, cit., p. 117).

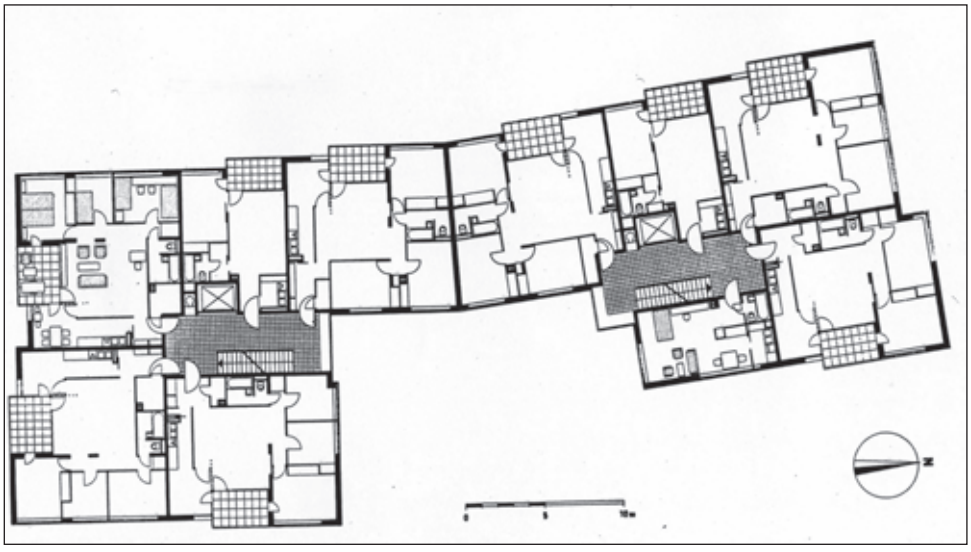


Fig. 7. Alvar Aalto, edificio n. 22, pianta (Maglio, Berlino prima del muro, cit., p. 204).

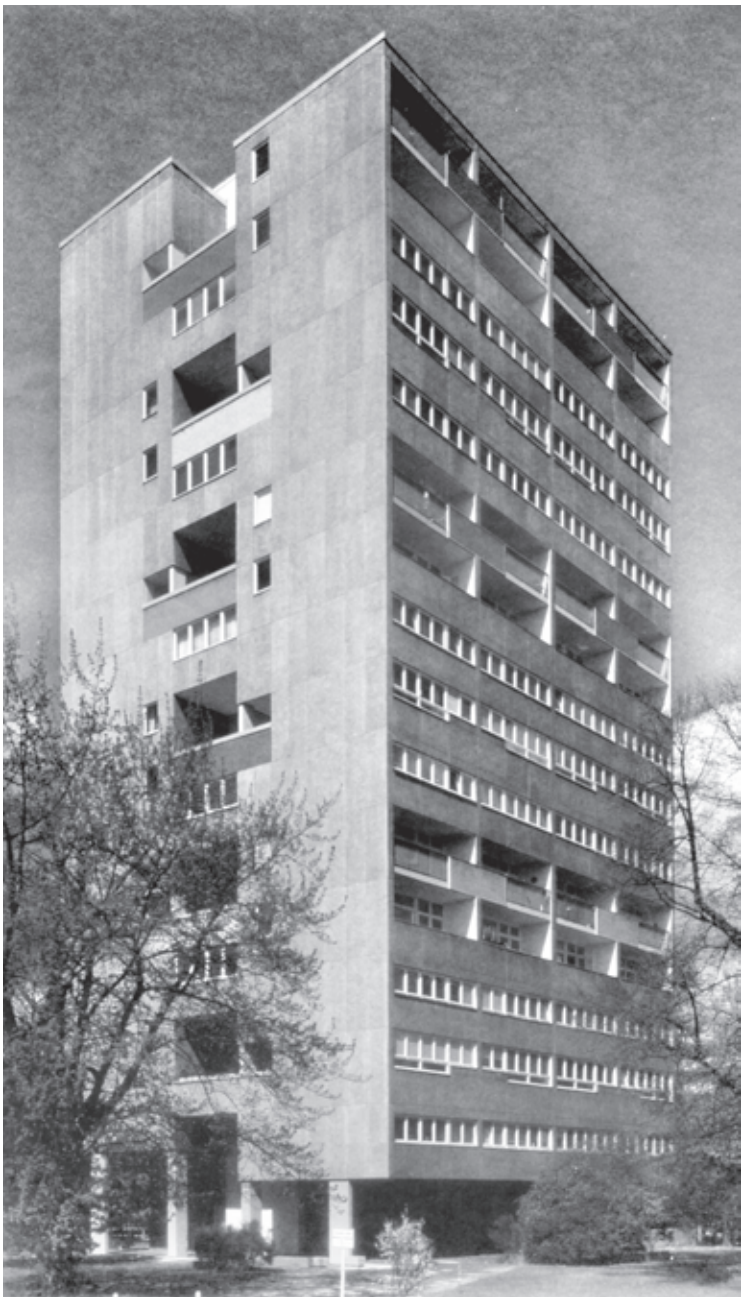


Fig. 8. Jacob Bakema e Johannes Hendrik van den Broek, edificio n. 9, veduta attuale (da Schulz, Schulz, *Das Hansaviertel*, cit. p. 53).

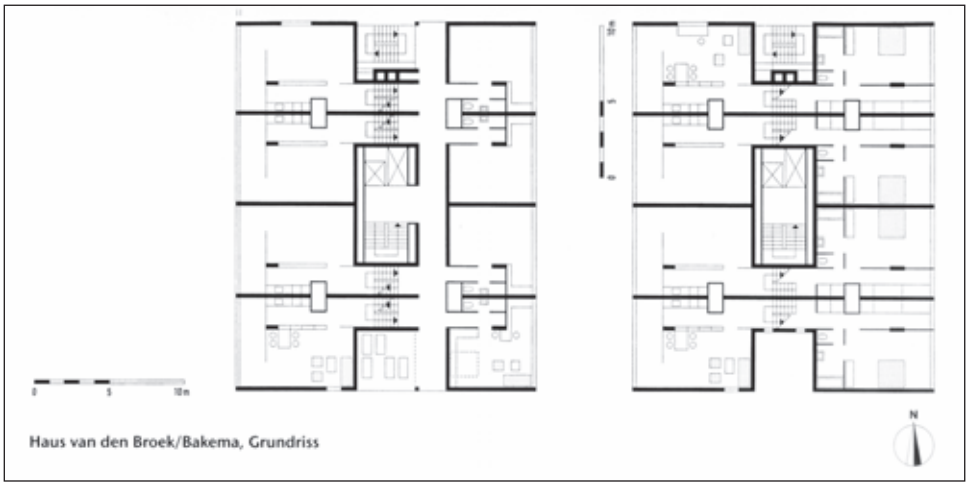


Fig. 9. Jacob Bakema e Johannes Hendrik van den Broek, edificio n. 9, piante (da Dolff-Bonekämper, *Das Hansaviertel*, cit., p. 68).

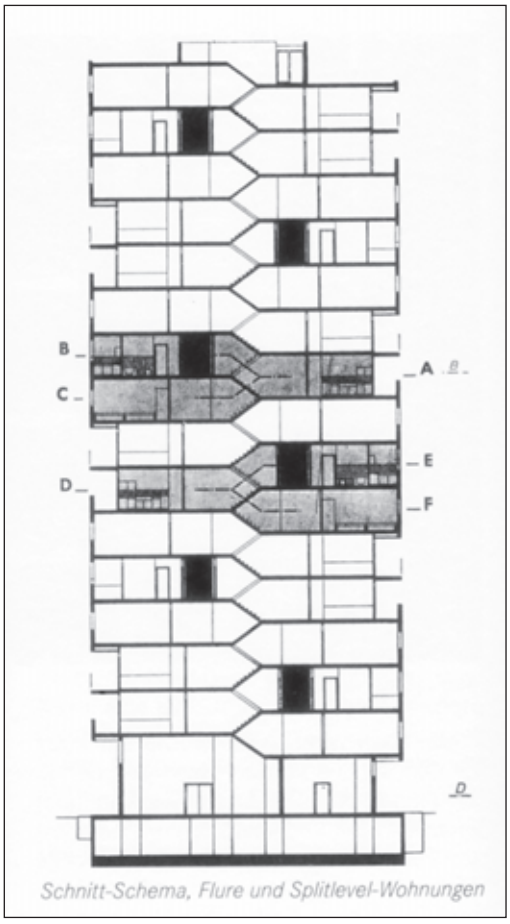


Fig. 10. Jacob Bakema e Johannes Hendrik van den Broek, edificio n. 9, sezione: in nero, i corridoi di accesso agli appartamenti (da Schulz, Schulz, *Das Hansaviertel*, cit. p. 52).

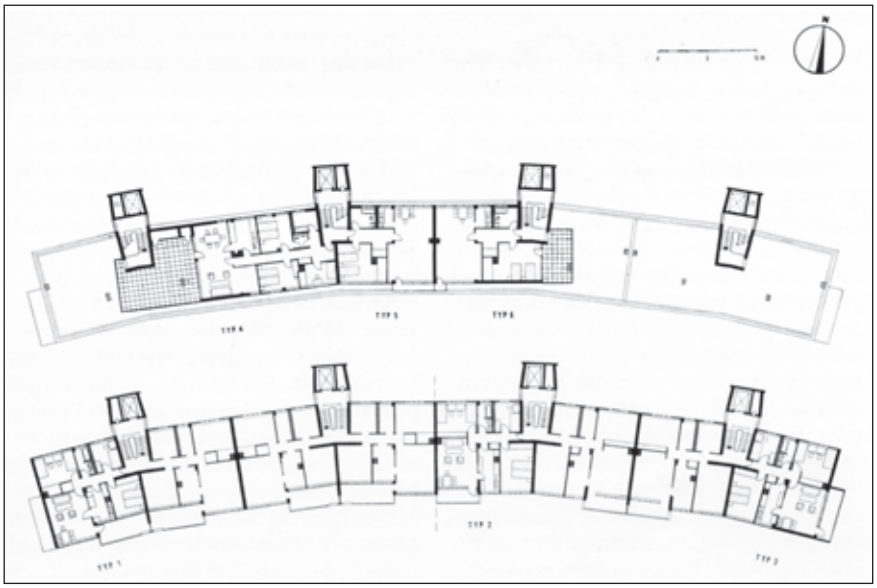


Fig. 11. Walter Gropius, edificio n. 24, piante (da Maglio, *Berlino prima del muro*, cit., p. 202).

Fig. 12. Walter Gropius, edificio n. 24, veduta attuale (Foto Andrea Maglio).

Fig. 13. Gustav Lüttge, schizzo di progetto del verde presso la zona delle torri (da Landesdenkmalamt Berlin, *Das Hansaviertel*, cit., p. 189).

Fig. 14. Oswin Meichsner, vignetta su come ci si aspetta 'la città di domani' (da «Baukunst und Werkform» n. 4, 1957-58, p. 167).

MAX FABIANI E LA MOSTRA DELLO SPIRITO A VIENNA NEL 1904

Diana Barillari
Dipartimento Ingegneria e Architettura Università degli Studi di Trieste

Abstract:
Promossa nel 1902 dal principe ereditario Francesco Ferdinando, l'esposizione fu sistemata nella Rotonda del Prater a Vienna dopo due intensi anni di preparazione: il programma comprendeva tutti i tipi di trasformazione, dalle materie prime ai prodotti finali, nonché la loro utilizzazione. Nel settore agricolo furono esposte patate, orzo, luppolo e materie prime simili oltre alle apparecchiature necessarie per la loro trasformazione, lavorazione e conservazione. Una sezione venne dedicata alla trasformazione industriale, dalla produzione della birra, dalla distillazione dell'alcol agli svariati procedimenti per la preparazione dell'aceto. Un settore importante fu dedicato all'uso dell'alcol per il riscaldamento, per la produzione di cibi e dell'energia elettrica, nonché alla propulsione di vettori terrestri, ferroviari e navali. Fu aggiunta inoltre una mostra dedicata all'automobile. L'allestimento affidato a Max Fabiani, architetto di fiducia dell'arciduca, presentava aspetti di interesse nell'utilizzo del legno come materiale per la costruzione dei padiglioni per ottemperare ai criteri di semplicità e austerità richiesti. Fabiani progettò anche gli stand di assaggio, il caffè ristorante e l'originale Terrassencafé.

Max Fabiani and the 1904 'Spiritus' Exhibition in Vienna
Promoted in 1902 by Kronprinz Franz Ferdinand, the exhibition was held in the Prater Rotunda in Vienna after two years of intense preparation. The programme included all kinds of transformation methods, from raw materials to final products and, as well as their use. In the agricolture section, on display were potatoes, barley, hops and similar raw materials, in addition to the equipment necessary for their transformation, processing and storage. A section was dedicated to industrial transformation, from beer brewing and the distillation of alcohol to the various processes for the preparation of vinegar. An important area was dedicated to the use of alcohol for heating, and the production of foods and electricity, as well as for propulsion of rail and ship. An exhibition devoted to the car was also added. Preparation was handed to Max Fabiani, trusted architect of the Kronprinz, who presented many interesting aspects, such as the use of wood in the construction

material of pavilions following the required criteria of simplicity and austerity. Fabiani also designed the stands for tasting, the coffee restaurant and many other temporary wooden buildings.

Quando riceve l'incarico di predisporre l'allestimento e i padiglioni espositivi della mostra «für Spiritusverwertung und Gärungsgewerbe» che si sarebbe inaugurata nel 1904[1], Max Fabiani è già uno dei protagonisti della scena architettonica viennese e al prestigio per l'incarico si aggiunge quello del committente, il Kronprinz Francesco Ferdinando, erede designato al trono imperiale, per il quale Fabiani sta ristrutturando il castello di Konopiště in Moravia (1902). Come ci ricorda Marco Pozzetto che all'architetto ha dedicato ricerche e studi appassionati e approfonditi[2], Fabiani visse al tempo della 'Felix Austria' la cui estensione territoriale andava da Leopoli a Trento e da Liberec a Cattaro e l'«eccezionale fibra carsica» gli consentì di assistere nei novantasette anni della sua esistenza ai repentini mutamenti della storia che affrontò lasciandosi sempre guidare dalla profonda conoscenza della professione maturata grazie a una formazione solida e di qualità conseguita al Politecnico di Vienna, nonché dalla radicata fiducia nella dimensione filosofica dell'architettura, per cui riusciva a configurare soluzioni per problematiche che spaziavano dall'urbanistica all'architettura, al progresso tecnico e scientifico. Fondamentale per la sua formazione fu l'assegnazione della borsa di studio Carlo Ghega che per tre anni (1892-1894) gli consentì di effettuare uno straordinario viaggio di studio attraverso l'Europa (Grecia, Italia, Germania, Francia, Belgio, Inghilterra). Durante il soggiorno a Roma nel complesso di palazzo Venezia (1893) conobbe tre artisti austriaci, Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich e Carl Moll, vale una significativa rappresentanza dei futuri protagonisti della Secessione. Sul finire del viaggio ricevette una lettera del grande architetto Otto Wagner che lo invitava a collaborare con il suo studio. Sono gli anni in cui Wagner sta elaborando la sua innovativa teoria architettonica che troverà forma nel *Moderne Architektur*[3] testo nel quale è contenuto il programma didattico della scuola speciale che contribuirà a formare l'elite dei futuri architetti dell'Impero. La permanenza presso lo studio di Wagner (dal 1894 al 1896) e la partecipazione al dibattito architettonico viennese sono documentate da opere come i palazzi Portois e Fix

[1] *Internationale Ausstellung für Spiritusverwertung und Gärungsgewerbe in Wien 1904*, in «Wiener Bauindustrie Zeitung», luglio 1904, 42, pp. 323-328; ivi, luglio 1904, 43, pp. 333-337; ivi, luglio 1904, 44, tavv. 85-86.

[2] Marco Pozzetto, *Max Fabiani architetto*, Comune di Gorizia, Gorizia 1966; Id., *Max Fabiani- Ein Architekt der Monarchie*, Tusch, Wien 1983; Id. (a cura di), *Max Fabiani nuove frontiere dell'architettura*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1988; Id., *Max Fabiani*, MGS Press, Trieste 1998.

[3] Otto Wagner, *Architettura Moderna*, traduzione introduzione e commento Marco Pozzetto (a cura di), Libreria Editrice Scientifica Cortina, Torino 1976.

(1899) e Artaria (1900) a Vienna dove Fabiani rielabora in maniera autonoma il tema della facciata liscia e del rivestimento in lastre di marmo che Wagner aveva proposto nelle fermate della metropolitana sulla Karlsplatz (1898-1899) e nell'edificio per appartamenti Majolikahaus (1898-1899). Se Wagner ha operato soprattutto a Vienna, Fabiani riceve incarichi e commissioni che lo portano a Lubiana, Gorizia, Trieste, Bielsko-Biala, Salisburgo, Liberec, Abbazia, lavora per l'arciduca Francesco Ferdinando, realizza palazzi, case di affitto, padiglioni espositivi, piani urbanistici. Le sue scelte in termini di linguaggio espressivo non hanno la radicalità delle architetture di Wagner o Joseph Hoffmann fautori di una 'crociata' contro la retorica dello stile, ma anche se dimostra di conoscere e padroneggiare le nuove proposte, sceglie di restare fedele al 'genius loci', soprattutto quando si confronta con il tessuto urbano. Egli è infatti convinto che «nella visione, nella conoscenza e nel sapere abbiamo superato gli antichi, nella bellezza dell'espressione dovremmo per molto, se non per sempre, imparare da loro»[4]. Nel 1902 su incarico della Cassa Depositi e Prestiti Slovena progetta il Narodni Dom[5] edificio che doveva diventare il punto di aggregazione centrale della comunità slovena a Trieste, dove oltre al significativo ruolo di rappresentanza dovevano trovare soluzione esigenze funzionali molteplici e diversificate. Fabiani progettò pertanto il «primo vero centro polifunzionale costruito in Europa»[6] dove si trovavano un teatro da 350 posti, ristoranti, caffè, albergo, sale di ritrovo, palestre, tipografia, uffici della banca, sale per le associazioni, appartamenti e monolocali. Le riserve espresse dalla commissione edilizia comunale di Trieste nei confronti delle facciate «poco conformi all'importanza dell'ubicazione» sono conseguenti al linguaggio architettonico impiegato che predilige facciate sobrie e lisce sull'esempio delle sue architetture viennesi. La spiegazione offerta da Fabiani in merito alla semplicità è invece fondata su considerazioni economiche che determinarono la preferenza per una «facciata in mattoni a vista con parziale rivestimento in pietra» rispetto a quanto previsto nella prima versione, dove pietra e decorazioni avevano una maggior rilevanza. Nella versione definitiva, invece, la decorazione venne concentrata nell'ingresso principale dove fu collocata la vetrata di Koloman Moser (esponente della Secessione viennese con Gustav Klimt e Otto Wagner), distrutta nell'incendio del 1920[7] e documentata dalla foto pubblicata in «Der Architekt» nel

[4] POZZETTO, *Max Fabiani* 1998, cit., p. 39.

[5] La traduzione più calzante è quella coniata da Marco Pozzetto che lo definisce Centro Comunitario Sloveno.

[6] POZZETTO, *Max Fabiani* 1998, cit., p. 155. L'unico esempio viennese al quale fare riferimento è l'Arbeiterheim Favoriten realizzato a Vienna da Hubert Gessner (1901-1902), nel quale si trovano spazi di aggregazione per associazioni e movimenti, in questo caso specifico collegati al partito socialdemocratico.

[7] L'edificio venne seriamente danneggiato dall'incendio scoppiato a seguito dell'attacco degli squadristi fascisti il 13 luglio 1920, in un momento storico particolarmente delicato sul fronte orientale, dove questioni nazionalistiche e rivendicazioni territoriali alimentavano instabilità e violenza.

1908[8]. In quanto al carattere «meridionale» che l'architetto dichiarò di aver impiegato per inserire l'edificio nel tessuto edilizio cittadino, sotto il profilo del linguaggio espressivo si traduce in una interpretazione dell'architettura italiana e veneziana che si intona al 'genius loci' triestino smorzando il rigore dei palazzi realizzati precedentemente a Vienna. Ma il carattere di modernità del Narodni Dom, come degli altri edifici realizzati a Trieste, casa Bartoli in piazza della Borsa e palazzo Stabile in riva Grumula (1905-1906), va ricercato nell'applicazione della nuovissima tecnica costruttiva del calcestruzzo armato che consente di alleggerire il piano inferiore sistemandovi grandi aperture che sono funzionali agli spazi interni. Le ampie luci del pianoterreno e mezzanino dove trovano posto i negozi, sono la logica trasposizione della struttura a pilastri impiegata che anticipa il 'plan libre' di Le Corbusier. La competenza in materia tecnica di Fabiani viene talvolta sovrastata dalle scelte operate in termini di linguaggio architettonico, ma bisogna tener presente sia la qualità della formazione tecnico-scientifica maturata durante la formazione al Politecnico ma anche la collaborazione con Otto Wagner, che gli consentì un confronto diretto con alcuni dei temi cardine affrontati nel *Moderne Architektur*. Dopo aver maturato la consapevolezza che «il solo punto di partenza per la nostra creazione artistica deve essere la vita moderna», Wagner affronta le conseguenze dello straordinario sviluppo tecnico che ha rivoluzionato il campo della costruzione. La sua riflessione parte dalle concezioni di Gottfried Semper, il quale con il suo enunciato «Artis sola domina necessitas» aveva sottolineato che la vita dell'opera d'arte era originata dall'intrecciarsi di «necessità, scopo, costruzione e idealismo»[9]. Assodato che anche in epoca storica le forme artistiche hanno avuto una origine "costruttiva" e che questo principio va applicato a maggior ragione all'architettura, ne conseguiva che «nuovi scopi e nuove costruzioni debbono produrre anche forme nuove»[10]. Si profila quindi per l'architettura un nuovo campo di intervento determinato dall'impiego dei nuovi materiali e dalle tipologie che vengono realizzate per soddisfare i bisogni della società contemporanea, in particolare le infrastrutture legate allo sviluppo dei trasporti. Nel periodo della sua permanenza presso lo studio di Otto Wagner, Fabiani collabora alla progettazione delle «opere edilizie» della metropolitana viennese e quello che poteva sembrare un incarico di minore importanza sotto il profilo della progettazione architettonica, data la preponderante presenza del fattore tecnico, si trasforma in una sfida poiché i materiali e le tecnologie applicate per soddisfare i bisogni della società contemporanea, offrono la straordinaria opportunità di sperimentare un linguaggio completamente nuovo, tale da soddisfare le istanze di evoluzione della forma in senso moderno. Ma l'equivalenza tra modernità

[8] «Der Architekt», XIV, 1908, tav. 25.

[9] WAGNER, *Architettura* …cit., p.91.

[10] Ivi, p. 95.

e tecnica non soddisfa Wagner che vi contrappone la necessità dell'arte «L'ipotesi che l'utilitarismo possa soppiantare completamente l'idealismo […] è errata; come la deduzione che l'umanità possa vivere senza l'Arte: si deve invece ammettere che l'utilitarismo e il realismo anticipano quei fenomeni che dovranno condurre all'arte e all'idealismo»[11]. Sono queste alcune delle considerazioni contenute nel *Moderne Architektur* che Fabiani conosceva in quanto in occasione della seconda edizione del testo il colloquio e lo scambio di opinioni con Wagner era costante e quotidiano[12]. L'esposizione dedicata alla valorizzazione dell''Alcol' e delle industrie di trasformazione viene preceduta da una accurata fase preparatoria iniziata nel 1900 che due anni dopo si concretizza nella costituzione di una commissione con 28 membri scelti tra scienziati, tecnici e funzionari dello stato. Il tema fa riferimento alla trasformazione di alcuni prodotti agricoli dall'orzo, al luppolo, alla patata e altre materie prime che attraverso l'impiego di apparecchiature e del processo di fermentazione diventano prodotti di consumo. Il motore di questa trasformazione è l'alcol (Spiritus) che grazie ai progressi compiuti dalla chimica e dalla fisiologia, permette un utilizzo che ha significative ricadute industriali e economiche: ciò che gli organizzatori pongono al centro dei loro interessi è quindi il ruolo della tecnica nel processo di trasformazione delle materie prime [Fig. 1]. Sono quattro i settori nei quali è articolata l'esposizione[13], innanzitutto le materie prime per l'industria della fermentazione e le apparecchiature necessarie per la loro produzione, conservazione e trasformazione; quindi la fase della produzione industriale di malto, birra e aceto, la distillazione dell'alcol e l'industria dell'amido. Un'altra sezione è dedicata alle macchine e alle apparecchiature utilizzate per i vari procedimenti, compreso un settore dedicato all'utilizzo dell'alcol per il riscaldamento, per la cottura dei cibi, la produzione di energia elettrica, infine la possibilità di impiego per la propulsione dei mezzi di locomozione, come le automobili, i treni e le navi. Anche se non è strettamente pertinente l'esposizione prevede anche un settore dedicato all'automobile dove vengono esposti diversi tipi di veicoli a motore. Oltre all'Austria all'esposizione partecipano altri paesi europei tra i quali si distinguono la Germania la Francia e la Russia, dove il progresso industriale in questi settori è più avanzato, ma sono presenti altre nazioni, come l'Ungheria, l'Italia, la Svizzera, la Svezia. I contenuti dell'esposizione per le loro caratteristiche di elevato profilo tecnico e scientifico, per il coinvolgimento del mondo industriale e i rilevanti aspetti economici richiedono un progettista che possa interpretare al meglio quegli elementi di innovazione che il comitato organizzatore ha individuato. La scelta di Fabiani

[11] WAGNER, *Architettura* …, cit., p. 70.

[12] POZZETTO, *Max Fabiani*, cit. 1998, pp .21-22.

[13] Robert SCHWARZ, *Die internationale Ausstellung für Spiritusverwertung und Gärungsgewerbe in Wien 1904*, in «Dinglers Polytechnisches Journal», 85, 319, gennaio 1904, pp. 333-336.

risulta particolarmente felice anche perché il progettista deve risolvere alcuni problemi logistici e organizzativi piuttosto delicati anche sotto il profilo diplomatico, infatti bisogna allo stesso tempo valorizzare gli aspetti tecnologici nei quali la Germania aveva il primato assoluto, senza deludere le aspettative e il ruolo degli altri partecipanti. Un ulteriore fattore di complessità fu determinato dalla scelta di utilizzare la «Rotunde» del Prater che era stata il fulcro dell'Esposizione universale tenutasi a Vienna nel 1873. Questo edificio vanto della tecnica costruttiva e dell'ingegneria dell'epoca era stato ideato e realizzato dall'ingegnere inglese John Scott Russell che aveva impiegato 4000 tonnellate di ferro per la grandiosa struttura che si presentava eccezionale nelle dimensioni, la circonferenza di base era di m.329 per un'altezza totale di m. 86,50, mentre la cupola aveva il ragguardevole diametro di m.134 metri e l'area coperta assommava a 25.000 metri quadrati. All'interno lo spazio era caratterizzato da un doppio involucro con un ambulacro coperto da volta a botte sorretto da 32 coppie di pilastri che raggiungevano l'altezza di m. 24,38 [Fig. 2], uno spazio magniloquente nel quale Fabiani doveva collocare oggetti strumenti e macchine che avevano dimensioni ridotte, un compito al quale l'architetto nella sua veste di coordinatore dell'esposizione seppe assolvere con la consueta perizia e originalità, riuscendo «a stupire i contemporanei con un allestimento da lui stesso definito come effimero»[14]. I parametri utilizzati per il progetto di allestimento sono riportati nel testo di Fabiani contenuto nel catalogo ufficiale: «1) Un'esposizione specializzata deve mantenere un carattere austero. 2) La potenzialità decorativa degli oggetti da esporre – alcol, birra, patate, lieviti, apparecchi per la distillazione – è pressoché nulla, mentre le loro dimensioni sono in prevalenza piccole. 3) La breve durata dell'esposizione impone che gli interventi nella Rotonda e all'esterno, compresi i padiglioni espressamente progettati, abbiano un carattere effimero. 4) A causa dei mezzi disponibili è necessaria la massima semplicità nella progettazione del provvisorio con l'esclusione di qualunque aggiunta superflua»[15]. Il materiale scelto per dare forma al carattere effimero, alla provvisorietà e semplicità fu il legno abbinato alla tela che Fabiani decise di lasciar a vista, senza nascondere la natura dei materiali, anzi enfatizzandone leggerezza e semplicità con una oculata scelta di elementi architettonici quali montanti e traverse, con i quali dimostrò di saper realizzare anche strutture complesse e impegnative, come nel caso del ristorante sopraelevato con terrazza affacciato sulla pista autodromo ricavata nel parco adiacente alla Rotunde [Fig. 3]. Il visitatore che entrava dal lato nord si imbatteva nel padiglione del «Präsidiums» a pianta ottagonale coperto da una tenda in velluto che scendeva fino alla cornice dell'imposta, lasciando aperti i lati fino all'altezza della balaustra sagomata come uno steccato. I montanti angolari erano

[14] Pozzetto, *Max Fabiani*, cit. 1998, pp.166-167.

[15] Ivi, p. 167.

composti da due aste tra le quali era collocata un graticcio a pianta poligonale [Fig. 4]. Il medesimo schema strutturale viene impiegato nel prisma triangolare che Fabiani disegna come originale porta manifesti dell'esposizione [Fig. 5], nelle illustrazioni dell'epoca si riconosce il manifesto ufficiale disegnato da Carl Krenek [Fig. 6] vincitore della competizione indetta tra gli allievi e le allieve delle Kunstgewerbeschule viennesi[16]. Il Padiglione della Grande Industria dell'Alcol austriaca («Österreichische Grossindustrie für Spiritus – und Presshefe») conteneva «tavole grafiche e statistiche, viste fotografiche e disegni degli stabilimenti» delle trentadue principali industrie austriache legate all'alcol e alla sua trasformazione, uno spazio espositivo chiuso superiormente da strisce rettangolari alternate a una struttura a rete a maglia quadrata sulla quale era steso un tessuto che lasciava filtrare la luce proveniente dalla cupola della Rotunde. Al centro di questo padiglione e in asse con l'ingresso principale era stata collocata una statua in gesso alta circa quattro metri dello scultore Alfonso Canciani raffigurante lo «Spirito che esce dalle materie prime»[17]. Lo scultore aveva già collaborato con Fabiani in palazzo Artaria a Vienna realizzando due colossali figure a rilievo sulle paraste laterali in marmo rosso ungherese in corrispondenza del mezzanino, identificate da Ludwig Abels come raffigurazioni della Natura e dell'Arte[18]. Se questi due nudi suscitarono le scandalizzate reazioni dei benpensanti viennesi, la statua dell'esposizione invece ebbe l'apprezzamento generale anche per l'originale scelta, ricordata da Pozzetto, di sistemare il sistema di illuminazione artificiale dal basso. Al centro della Rotunde campeggiava la statua dell'imperatore Francesco Giuseppe realizzata da un altro protagonista della Secessione lo scultore Franz Metzner che per palazzo Zacherl a Vienna progettato da Jože Plečnik realizzò i possenti telamoni. L'originale «Terrassencafé» situato nel parco adiacente alla Rotunde si componeva di una struttura multipiano dove la terrazza belvedere, grazie a un ponte con una luce di nove metri che attraversava la strada sottostante, era collegata a un altro ripiano accessibile grazie a due scale laterali. Sopra il caffè terrazza si elevava una torretta con loggiato nel quale i profili degli archi erano sagomati a ziggurat, motivo che conferiva all'insieme una atmosfera orientaleggiante, piuttosto distante dalla generale e asettica sobrietà dei restanti padiglioni. Sia il ponte del Terrassencafé che quello posto lungo il percorso della pista per automobili fanno riferimento alle tecniche costruttive delle strutture in legno, in particolare le capriate, un tema che Fabiani, grande ammiratore di Palladio, sicuramente conosceva. Le strutture realizzate per l'esposi-

[16] «Wiener Bauindustrie Zeitung», 14, gennaio 1904, p. 118. Nella commissione oltre a Max Fabiani erano presenti due esponenti della Secessione quali Karl Moll e Ferdinand Andri.

[17] POZZETTO, *Max Fabiani*, cit. 1998, p.168.

[18] Ludwig ABELS, *Zwei Wiener Geschäfthäuser*, in «Der Architekt», VIII, 1902, tav. 67. Sui due palazzi si veda anche Antony ALOSFSIN, *When buildings speak: Architecture as language in the Habsburg Empire and its Aftermath*, the University of California Press, London 2006, pp. 82-84.

zione viennese [Fig. 7] hanno numerosi punti di contatto con gli esempi di ponti in legno che Palladio illustra nel terzo libro, in particolare il ponte sul Cismone e quello di Bassano, ma anche i ponti di sua invenzione: in queste tavole l'architetto vicentino sviluppa lo schema triangolare della capriata fino a realizzare una struttura reticolare particolarmente adatta a coprire grandi luci, pertanto ottimale per la costruzione di ponti. Anche se preferisce citare il ponte sul Reno che Giulio Cesare descrive nei *Commentari*, è molto plausibile che Palladio conoscesse la rappresentazione del manufatto sul Danubio realizzato da Apollodoro di Damasco che è raffigurato nella Colonna Traiana, nelle due versioni realizzate in occasione delle campagne contro i Daci. Una parte consistente dei padiglioni è costituita da birrerie e mescite dove accogliere i visitatori dell'esposizione offrendo i prodotti tipici della trasformazione delle materie prime oggetto dell'esposizione, tra i quali particolarmente apprezzata risulta la birra, che a Vienna e in Austria, ma in generale nei paesi dell'Europa del Nord, può essere considerata la bevanda nazionale. Nella tavola pubblicata in «Wiener Bauindustrie Zeitung»[19] il padiglione dell'Associazione viennese dei produttori di birra [Fig.8] presenta un ampio porticato coperto da una tenda disposta in senso trasversale sotto il quale sono collocati numerosi tavolini che occupano parte dell'antistante piazzale sul quale sorge il padiglione del teatro (nella planimetria viene definito «Musikpavillon») dietro il quale si trova il complesso del Terrassencafé. Il padiglione dell'Associazione produttori di birra presenta un corpo di fabbrica centrale rialzato e due ali ribassate che disegnano un profilo scalare che valorizza la giustapposizione dei volumi ispirata al rigore del linguaggio architettonico praticato dagli allievi della Wagnerschule oltre che dagli esponenti della Secessione. L'impiego del legno nella struttura del padiglione avrebbe comportato una soluzione per la copertura con le falde a spiovente, mentre la scelta di utilizzare una superficie piana è coerente agli edifici nei quali si utilizza il calcestruzzo armato, che per gli elementi orizzontali quali solai e coperture prevede la soletta Monier. In questo caso il binomio materiale e forma viene interpretato da Fabiani secondo una modalità nella quale riecheggiano le riflessioni sul tema espresse da Gottfried Semper, illustre teorico e architetto che lo stesso Wagner ha sempre considerato un importante punto di riferimento. Nelle sue considerazioni sullo 'Stile' infatti Semper sosteneva che «La forma cioè l'idea divenuta fenomeno non può essere in contraddizione con il materiale in cui si sostanzia; tuttavia non è affatto necessario che il materiale in sé intervenga, quale fattore essenziale, nella manifestazione artistica.»[20]. Alle tante opportunità che le nuove tecniche costruttive

[19] *Pavillon des Brauherrenvereines Wien und Umgebung*, in «Wiener Bauindustrie Zeitung», luglio 1904, 44, tav. 85.

[20] Gottfried Semper, *Lo Stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica, in* Augusto Romano Burelli, Carlo Cresti (a cura di), Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 13 (Grandi Opere).

offrono e che innescano la riflessione in merito alla forma come espressione della modernità, Otto Wagner contrappone le superiori ragioni dell'arte che trascende la materialità, nella convinzione che sia comunque lo spirito a prevalere. Così nella contrapposizione tra ingegnere e architetto auspica che siano l'arte e l'architettura a primeggiare, conferendo all'ingegneria una adeguata espressione estetica. Le forme e i volumi semplici e rigorosi dei padiglioni per l'esposizione viennese del 1904 sono pertanto coerenti con «l'esprit de géométrie» che contraddistingue molte architetture contemporanee quali palazzi, sedi di banche, musei, ville, edifici per appartamenti, anche se sono le architetture da giardino a offrire gli esempi più calzanti. Nel 1905 a Darmstadt viene aperta la «Gartenbauausstellung» curata da Olbrich il quale progetta anche il celebre «Farbengarten» (Giardino dei colori), descritto sul numero unico che la rivista «Hohe Warte»[21] dedica all'esposizione. I padiglioni e le altre costruzioni per il giardino sono realizzati con graticci di legno la cui funzione è di fare da supporto alle essenze arboree oltre che ai fiori, riecheggiando nella semplicità dei volumi i solidi quali sfere, cilindri, parallelepipedi. Anche Peter Behrens per i padiglioni dell'esposizione di Oldenburg (1905) adotta volumi e forme nei quali dominano patterns geometrici con i quali sono configurati gli elementi compositivi in legno, montanti, coperture, setti divisori con strutture a graticcio [Fig. 9]. Se nei giardini alla metà dell'Ottocento si impiegano vetro e ghisa per le serre, strutture dalle quali si sviluppa la ricerca di edifici che utilizzano i nuovi materiali, nei primi anni del XX secolo i nuovi padiglioni sono in legno grazie al quale si può sviluppare una vera e propria architettura del verde, la cui funzione è di completare e riempire le sagome vuote dei padiglioni. Nel suo scritto *Schöne Gartenkunst* (1907)[22] Joseph August Lux dopo aver tracciato una sintetica storia dell'arte dei giardini, si sofferma sulla grande tradizione barocca viennese e sulle proposte di due allievi di Hoffmann, Max Benirschke e Franz Lebisch che con le loro raffinate illustrazioni corredano la pubblicazione. Alle loro proposte, oltre che all'articolo di Lux seppure in forma ridotta, darà spazio anche la rivista «Der Architekt» nel 1909[23] presentando le tavole di Lebisch che l'anno precedente aveva ottenuto un buon riscontro al Kunstschau. Mentre nelle architetture da giardino prevale la dimensione estetica, i padiglioni ideati da Fabiani hanno caratteristiche più aderenti a principi di funzionalità tanto che sono gli aspetti strutturali e tecnici a emergere, anche in ossequio al programma e agli obiettivi dell'esposizione, volta a far conoscere le tante potenzialità dell'industria della trasformazione. La sobrietà delle strutture in legno è mitigata dal colore acceso dei drappi, delle stoffe e delle

[21] Joseph Maria Olbrich, *Der Farbengarten*, in «Hohe Warte»,1905-1906, pp. 184-193; Id., *Neue Gärten von Olbrich*, Wasmuth, Berlin 1905.

[22] Joseph August Lux, *Schöne Gartenkunst,* Paul Neff Verlag, Esslingen 1907.

[23] «Der Architekt», XV, 1909, pp. 9-12, 45.

decorazioni che sono descritte nelle pubblicazioni dell'epoca, e dato che la documentazione fotografica è in bianco e nero non restituisce la vivacità delle scelte cromatiche operate da Fabiani. Nel suo ultimo curriculum redatto all'età di 96 anni l'architetto ricordava i padiglioni della mostra del 1904 «tra le migliori opere da me progettate»[24] esperienza che gli consentì di affrontare con miglior consapevolezza l'esposizione di Liberec e l'Imperial Royal Austrian Exposition a Londra, entrambe tenutesi nel 1906.

[24] POZZETTO, *Max Fabiani*, 1998, cit., p.45.

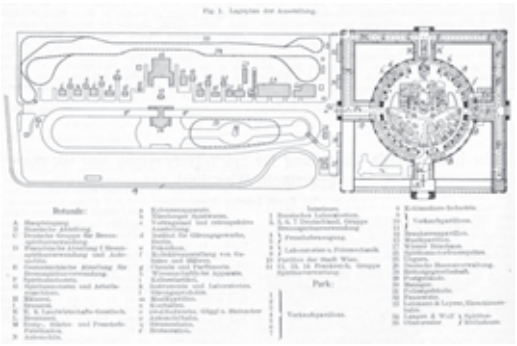


Fig. 1. Planimetria della mostra «für Spiritusverwertung und Gärungsgewerbe» Vienna 1904 (da «Dingler Polytechnisches Journal», gennaio 1904, p. 334).

Fig. 2. Carl Krenek, logo per l'esposizione «für Spiritusverwertung und Gärungsgewerbe » Vienna 1904.

Fig. 3. Interni della Rotunde realizzata nel 1873.

Fig. 4. Max Fabiani, padiglione Haist per l'esposizione di Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, tav. 86).

Fig. 5. Max Fabiani, Il Terrassencafé per l'esposizione del 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, p. 327).

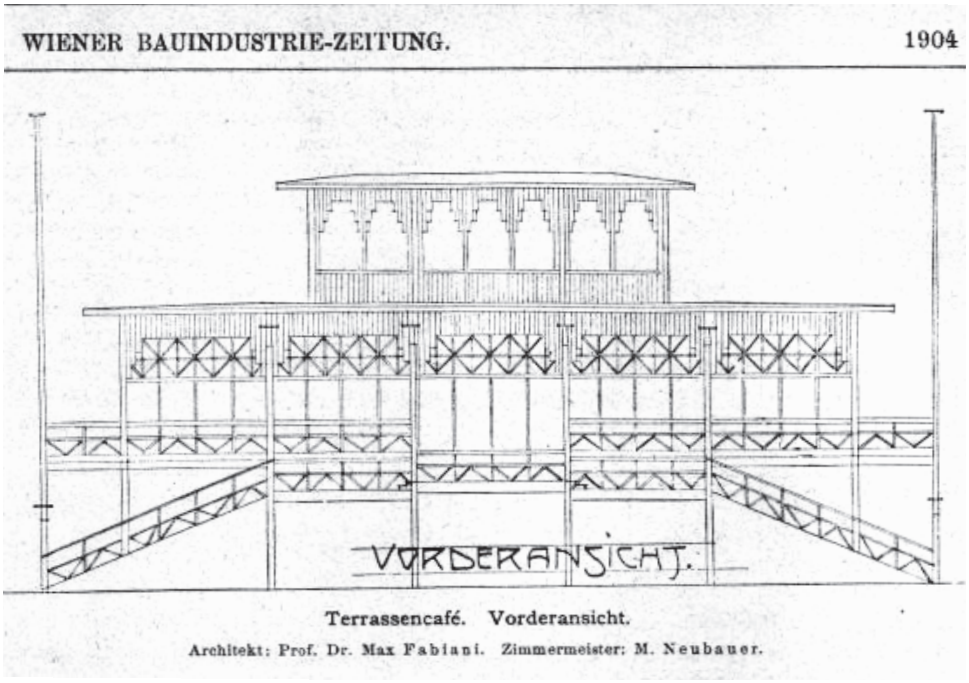


Fig. 6. Max Fabiani, Terrassencafé struttura lignea per l'esposizione Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, p. 328).

Fig. 7. Max Fabiani, il padiglione del Präsidiums all'interno della Rotunde, Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, p. 323).

Fig. 8. Max Fabiani, padiglione per le birrerie Brattingau e Protivin, esposizione Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, p. 333).

Fig. 9. Max Fabiani, il porta manifesti per l'Esposizione di Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, p. 325).

Fig. 10. Max Fabiani, Padiglione «Wiener Brauhauses», esposizione Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, p. 334).

Fig. 11. Carl Krenek, Manifesto per l'Esposizione «für Spiritusverwertung und Gärungsgewerbe» Vienna 1904.

Fig. 12. Max Fabiani, Il ponte sulla pista per la automobili per l'esposizione di Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, p. 326).

Fig. 13. Max Fabiani, il padiglione dell'Associazione viennese dei produttori di birra, Vienna 1904 (da «Wiener Bauindustrie Zeitung», 1904, tav. 85).

Fig. 14. Peter Behrens, Il Kunstgarden all'esposizione di Oldenburg 1905 (da« Deutsche Kunst und Dekoration», 1905, p.4).

L'ARCHITETTURA DEI PADIGLIONI DELL'ALIMENTAZIONE E DELLA RISTORAZIONE NELLE ESPOSIZIONI DELL'OLTREMARE DEL SECONDO IMPERIALISMO

Ettore Sessa
Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Palermo

Abstract:
Il periodo compreso fra le rivoluzioni liberali del 1848 e lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 (che dà il via al tramonto della cosiddetta "età aurea" del sistema capitalista e della supremazia del "vecchio continente" sul resto del mondo), pur in maniera difforme, è caratterizzato da un nuovo scenario economico e tecnologico della civiltà occidentale che riconosce nelle grandi esposizioni internazionali e nazionali, ma anche in quelle regionali e coloniali, le sedi più idonee per azioni di propaganda commerciale e politica.
L'origine del genere delle esposizioni coloniali, che prende il via in sordina e con sensibile ritardo, è puramente mercantilistica e si manifesta inizialmente solo nelle aree economicamente più forti dei domini d'oltremare, a cominciare dalla Esposizione Coloniale di Melbourne del 1866. Del tutto estranee alle culture locali dei popoli dominati esse puntavano sulle produzioni agricole, zootecniche e tutt'al più estrattive dei possedimenti d'oltremare; erano, di fatto, fiere campionarie di colonie intese come grandiosi empori.
Tuttavia, proprio perché esenti dai vincoli di ufficialità delle nazioni dominanti, i padiglioni alimentari e per la ristorazione delle esposizioni coloniali, in quanto settore sussidiario, si dimostrarono ottimali laboratori progettuali sia per esotiche realizzazioni iperboliche sia per innovative sperimentazioni di nuove forme architettoniche.

The architecture of food pavillions in the overseas exhibitions during the Second Imperialism
The period between the liberal revolutions of 1848 and the outbreak of World War II in 1939 (that began the decline of the so-called "golden age" of the capitalist system and of the supremacy of the "old continent" over the rest of the world), even though in different ways, it was characterized by a new economic and technological environment of western civilization that recognized the most suitable locations for commercial and political propaganda initiatives in major international and national exhibitions, as well as regional and colonial ones.

The origin of colonial exhibitions, which started quietly and not without considerable delay, is purely connected to trade. It manifested itself initially only in the economically strongest area overseas, beginning with the Colonial Exhibition in Melbourne in 1866. Totally foreign to the local cultures of the dominated populations, they focused on agricultural production, zootechnics and the mining of overseas resources. They were, in fact, colonial trade fairs intended as great emporiums.
However, free from the constraints of formality of the dominant nations, the food and catering halls at colonial expositions, as a subsidiary sector, proved to be optimal project workshops, both for exotic, hyperbolic creations and for innovative experimentation with new architectural forms.

L'allestimento della mostra dei prodotti alimentari e degli oggetti d'uso e delle opere d'arte del Congo nel complesso dell'Esposizione Coloniale di Tervuren del 1897 segna il primo punto in favore del Modernismo nel panorama delle grandi esposizioni internazionali. Un settore, questo, fino ad allora caratterizzato da orientamenti architettonici alquanto dicotomici, ripartiti fra avveniristiche e spesso intransigenti aspirazioni tecnicistiche e, di contro, disinvolte fascinazioni stilistiche e tipologiche quasi esclusivamente retrospettive e tendenzialmente facili all'iperbolico (suscettibili, tra l'altro, di ridondanze compromissorie ed eccessi fantastici proprio in quanto espressioni peculiari della categoria dell'effimero nell'ambito dell'arte di costruire). Ma in fine dei conti tanto l'uno quanto l'altro orientamento, sia pure per motivazioni diametralmente opposte, si erano dimostrati poco permeabili allo sperimentalismo architettonico finalizzato al conseguimento di innovativi ordinamenti oggettivi, sia pure in quella logica innegabilmente superlativa che si direbbe condizione irrinunciabile (non foss'altro per le implicazioni comunicative e promozionali) di qualsiasi cimento progettuale in ambito di architettura espositiva.
Paul Hankar e Georges Hobé, insieme a Gustave Serrurier-Bovy e a Henry Van de Velde, per l'ordinamento espositivo di Tervuren arredano gli ambienti del *Palais des Colonies* realizzando allestimenti esemplari di un nuovo corso della cultura del progetto in materia di sedi temporanee per esibizioni di prodotti. Tuttavia la relativa ricaduta, paradossalmente, non si sarebbe più manifestata in seno alla specifica categoria coloniale delle grandi esposizioni almeno fino a quella di Parigi del 1931. È in particolare il *Salon des Grandes Cultures*, la sezione dedicata alla produzione del tabacco, del caffè e del cacao, ad assumere un ruolo emblematico nel contesto dell'Esposizione Coloniale del 1897; una manifestazione di grande prestigio, organizzata con determinata politica dell'immagine modernamente autoreferenziale dal Regno del Belgio dodici anni dopo il suo ingresso (tardivo ma clamoroso) nel "*club*" delle nazioni protagoniste del cosiddetto *New Imperialism*.

L'origine del genere delle esposizioni coloniali, che prende il via in sordina e con sensibile ritardo rispetto ai grandiosi eventi espositivi europei della "civiltà della macchina" (a partire dalla *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* di Londra del 1851) è puramente mercantilistica, oltre a manifestarsi inizialmente in aree a forte sviluppo produttivistico dei più omologati (al sistema capitalistico) domini d'oltremare, a cominciare dalla *Intercolonial Exhibition of Australasia* di Melbourne del 1866. Del tutto estranee alle culture locali dei popoli dominati esse puntavano sulle produzioni agricole, zootecniche e tutt'al più estrattive dei possedimenti d'oltremare; erano, di fatto, fiere campionarie di colonie intese come grandiosi empori. Sarà solo diversi anni dopo il successo riscosso dagli «spettacoli antropologici» organizzati a partire dal 1874 in Germania, nell'ambito delle attività circensi promosse dall'intraprendente impresario Karl Hagenbeck, e dal 1877 in Francia, in occasione del programma di rilancio delle risorse finanziarie del Giardino Zoologico di Parigi attuato dal naturalista Albert Geoffroy de Saint-Hilaire (direttore del *Jardin d'Acclimatation del Bois de Boulogne*), che si assisterà alla proliferazione dei cosiddetti «villages nègres» o delle ambientazioni ritenute di taglio antropologico in seno alle esposizioni.
Il periodo compreso fra le rivoluzioni liberali del 1848 e lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 (che dà il via al tramonto della cosiddetta "età aurea" del sistema capitalista e della supremazia del "vecchio continente" sul resto del mondo), pur in maniera difforme, è caratterizzato da un nuovo scenario economico e tecnologico della civiltà occidentale che riconosce nelle grandi esposizioni internazionali e nazionali, ma anche in quelle regionali e coloniali, le sedi più idonee per azioni di propaganda commerciale e politica, oltre che per sperimentazioni di nuove tecniche produttive (manifatturiere e alimentari), di nuovi modelli comportamentali e, infine, di nuove tecnologie e forme architettoniche.
Sostanzialmente assenti alle eclatanti esposizioni di Londra del 1851, di Monaco del 1854 e di Parigi del 1855 (se non con modesti e anonimi *stands* espositivi di prodotti agricoli coloniali d'importazione o con convenzionali chioschi di propaganda di produzioni alimentari europee d'*élite* relative all'industria di trasformazione di produzioni agricole, fra cui quelle del cacao e del caffè, ma non vanno dimenticati i tabacchi) i domini d'oltremare, in realtà, avevano avuto un insignificante esordio ufficiale metropolitano in occasione dell'*Exposition Universelle de Paris* del 1867 al Champ-de-Mars. Ma si trattava di gracili composizioni imitative, sovrabbondanti di stereotipi stilistici ai limiti del caricaturale; più che altro piacevoli baracconi di curiosità antropologiche (ne prende le distanze il *Pavillon du Chocolat Suchard* per il quale, senza complessi nei confronti dei luoghi di provenienza della materia prima trattata, l'industria svizzera propone la consolidata tipologia dell'*offelleria* in un'ariosa versione fieristica) in stridente contrasto con la grandiosità del concentrico ordinamento regolistico del *Palais Omnibus*, con il quale Jean-Baptiste

Krantz e Léopold Hardy celebravano, e senza scenografie enfatiche, la sedicente superiorità pianificatoria della Francia ormai stabilizzatasi con la maturità del Secondo Impero, proprio nel più intenso periodo di successo della riforma urbana varata dal prefetto Haussmann. Ma nelle più importanti esposizioni parigine successive d'età positivista, fin dalla *Exposition Universelle* del 1878, la comparsa di padiglioni dedicati a terre lontane e a forme di civiltà "altre", unitamente alle installazioni di vere e proprie ambientazioni abitative di popolazioni eufemisticamente definite «puramente naturali», aveva generato una spirale di interesse o di pura curiosità, non di rado morbosa, da parte del pubblico europeo per l'oltremare.
È principalmente con l'esposizione di Parigi del 1889, organizzata nel quadro della commemorazione per il centenario della rivoluzione, che compaiono per la prima volta complesse riproposizioni esotiche. Ma queste, in realtà, sono solo realizzazioni episodiche; la più eclatante di esse è la Rue du Cairo, animata con più di duecento "figuranti" egiziani e dotata, oltre che della imitazione della moschea di Kaid-Bey, di ben venticinque edifici. Da allora la presenza dell'oltremare avrà sempre un peso maggiore nelle esposizioni europee, fino a monopolizzare quasi per intero il *Parc du Trocadéro* organizzato in forma di discontinua e multiforme città-giardino nel comparto d'oltre Senna dell'*Exposition Universelle de Paris* del 1900 (quindi con un'estensione pari a poco meno di un quarto della somma dei vari settori urbani assegnati alla manifestazione); contemporaneamente si andava sempre più affermando il modello dell'esposizione coloniale autonoma, senza però emancipare i modi progettuali da un generalizzato gusto architettonico per la citazione esotica o per la riproposizione di tenore fiabesco, quasi sempre affetti da un retrogusto discriminatorio, anche quando velato di settoriali pretese celebrative.
È dunque l'allestimento di Paul Hankar (Frameries 1859 – Bruxelles 1901) e di Georges Hobé (Bruxelles 1854 – Ixelles 1936), soprattutto con il *Salon des Grandes Cultures*, a tentare, sia pure in modo imperfetto, una diversa maniera di relazionarsi con le culture "altre" di quei popoli il cui indotto (per non dire obbligato) apporto produttivo stava segnando l'inizio di una nuova era della civiltà occidentale in materia di consumi, soprattutto alimentari (anche grazie a quell'abbattimento di costi, per pura rapina, che poteva garantire un più ampio bacino di utenza). Ancora nel 1924 a Wembley la grandiosa mostra coloniale dell'Impero del Regno Unito di Gran Bretagna ed Irlanda, nonostante la vocazione meccanica del profilo industriale metropolitano inglese e gallese, riconosceva prevalente rilevanza economica (oltre che ai commerci fra le varie terre dell'oltremare a monopolistica gestione armatoriale britannica) proprio all'industria di trasformazione dei prodotti della natura, fra cui primeggiavano le potenti e aggressive società che controllavano il traffico del te, del cacao e del caffè, ma anche del tabacco o che si erano aggiudicate l'esclusiva nella raccolta e raffinazione della canna da zucchero e, soprattutto, degli oli vegetali ad uso industriale.

Ma l'aerea invenzione strutturale del *Salon des Grandes Cultures* della Sezione Etnografica dell'Esposizione di Tervuren, verosimilmente aveva anche come obiettivo quello di guadagnare presentabilità ad uno dei più sconcertanti fenomeni della recente *escalation* colonialista, innescatasi poco più di un paio di lustri prima di quell'ufficializzazione della cosiddetta *Scramble for Africa* sancita dalle risoluzioni formulate in seno alla Conferenza Berlino del 1884.
È infatti nel periodo compreso fra la fine del conflitto franco-prussiano e lo scoppio della prima guerra mondiale, detto appunto *New Imperialism*, che la corsa all'accaparramento di domini in Africa monopolizza la politica estera delle nazioni invitate a Berlino dal Cancelliere Otto Bismarck. Eccezionalmente d'intesa con il governo della *Troisième Républic Françoise*, l'Impero di Germania con la cosiddetta *Kongoconferenz* del 1884, nelle more dell'arbitrato relativo agli interessi del Regno del Belgio, della Repubblica di Francia e del Regno del Portogallo in merito alla questione dello sfruttamento della vasta regione del bacino del fiume Congo e dei suoi affluenti, inaugura il suo *exploit* colonialista mentre il Regno Unito di Gran Bretagna e di Irlanda, senza troppo apparire, consolida e mette in pratica l'inarrestabile processo di ampliamento dei propri domini nel continente africano. Di contro il giovane Regno d'Italia, che partecipa fra le nazioni invitate solo formalmente, non viene ancora promosso fra i pretendenti ad "un posto al sole" [1]
Era stata una risoluzione della Conferenza di Berlino l'istituzione, nel 1885, dell'*État Independant du Congo*; una monarchia assoluta su un'immensa area dell'Africa Equatoriale, nominalmente stato sovrano di ben 2.344.000 km^2 governato personalmente, con modalità coloniali efferate (fra cui forme di riduzione in schiavitù, imposizione di lavoro coatto ad intere tribù, pene corporali quali mutilazioni di arti e fustigazioni, deportazioni in massa ed eccidi che causarono un calo demo-

[1] Fra gli stati invitati solo alcuni erano considerati, per 'diritto' (o in quanto già impegnati con stabilimenti coloniali o perché autoreferenziatisi quali neo potenze mondiali), principali protagonisti dei fatti d'Africa come la Gran Bretagna, la Francia, la Germania, il Portogallo, i Paesi Bassi, il Belgio, la Spagna e gli Stati Uniti; furono inoltre invitate, ma solo per allargare diplomaticamente il consenso relativo alle decisioni da prendere, l'Austria-Ungheria, la Svezia, la Danimarca, la Russia, l'Impero Ottomano e l'Italia. Dunque una sorta di discriminazione fra candidati predatori, ancora più singolare (stando alle logiche imperialiste dell'epoca) se si considera il fatto che l'Impero Ottomano, per quanto in crisi, era ancora una potenza militare dal considerevole dominio esteso su ben tre continenti (e peraltro ancora titolare, sia pure nominalmente, di possedimenti in nord Africa) e che il giovane Regno d'Italia, che peraltro faceva parte della Triplice Alleanza ed a tutti gli effetti ormai era annoverato fra le dieci compagini nazionali più cospicue dell'occidente (per numero di abitanti e per potenzialità produttiva, più che per effettiva consistenza della sua economia), non solamente da due anni era pervenuto in possesso del primo dominio territoriale in Eritrea (sia pure limitato, ancora per poco, alla baia di Assab e a gran parte della Dancalia meridionale) ma aspettava ancora un qualche compenso per l'increscioso affare di Tunisi del 1881, cioè per l'occupazione (che oggi si direbbe preventiva) francese a danno degli interessi dell'Italia, che con trattati commerciali e accordi giuridici con il bey di Tunisi vi aveva avviato un'apprezzabile penetrazione economica e che da tempo contava su una fiorente comunità di residenti soprattutto a Tunisi, a Biserta, a La Goulette, a Sousse e a Sfax.

grafico di circa tre milioni di nativi cioè di poco più di un quarto degli abitanti), da Léopold Louis Philippe Marie Victor de Saxe Cobourg-Gotha (Bruxelles 1835-1909), già salito al trono del Belgio nel 1865 come Leopold II (cugino del *kaiser* Friedrich Wilhelm Victor Albrecht von Hohenzollern, noto come Wilhelm II, e persino da questi considerato una personalità tenebrosa e nociva).

Il percorso senza ritorno di questa drammatica amministrazione votata allo sfruttamento estremo delle potenzialità umane e naturali del Congo inizia appena un biennio prima che l'esemplare *clarté* del padiglione di Tervuren attestasse, anche se settorialmente, la pretesa modernità del processo di avvaloramento produttivo del Congo, e non solamente con l'esportazione di legname pregiato (per non parlare dell'avorio) e con l'arcaicizzante e disumana raccolta intensiva del caucciù e della gomma (per mezzo del taglio e dell'essiccazione dei rampicanti della *Cryptostegia Grandiflora*) ma con il potenziamento delle colture, fra cui quella del cacao e soprattutto quella del caffè; del 1898 è, infatti, la commercializzazione su scala mondiale della varietà congolese, detta Robusta Naturale d'Africa, che assicurerà al Congo la stabile presenza nella fluttuante classifica mondiale dei dieci principali esportatori di caffè. Bisogna attendere il 1908 perché, anche su pressioni diplomatiche degli stessi altri stati colonialisti e sull'onda dello sdegno provocato dalle inquietanti testimonianze di missionari ed intellettuali europei (fra cui quella di Joseph Conrad che con il suo romanzo *Heart of darkness* già nel 1899 fugava qualsiasi illusione sulla vera natura del *New Imperialism*, soprattutto in questa parte dell'Africa Equatoriale), il parlamento belga sottragga al dominio personale di re Leopoldo II il Congo, elevandolo a possedimento coloniale di stato (e quindi non più soggetto ad arbitrarie e criminali vessazioni, ma semplicemente ad un classico sfruttamento di *routine*).

Dunque ad onta dell'autoreferenziale motto «*Travail et Progrés*» dell'*État Independant du Congo*, al quale sembrano ispirarsi Hankar e Hobé per il dinamico anche se pleonastico assetto struttivo (grandioso e spartano al tempo stesso) dell'allestimento di Tervuren, e in particolare per la mostra della produzione congolese del cacao e del caffè (quest'ultimo detto anche *Café Kwilu* dal nome di un affluente del Congo, ma più correttamente denominato *Coffee Canephora Congolensis*), la conduzione di questo dominio personale di Leopoldo II (i cui interessi nell'area datavano al 1877 e si erano avvalsi dei preziosi, quanto disinvolti, servigi di Henry Morton Stanley) era stata, di fatto, in aperta contraddizione con il civile ordinamento socio-politico del Regno del Belgio (nel quale, ricordiamo, fra il 1845 e il 1848 Karl Marx vi si era potuto trasferire, sviluppando senza problemi la sua rete di rapporti internazionali che porteranno alla redazione insieme a Friedrich Engels del *Manifest der Kommunistischen Partei*, pubblicato a Londra il 21 febbraio 1848).

Appena otto anni dopo la creazione del personale dominio d'oltremare del re del Belgio il parlamento di Bruxelles, su proposta di legge del partito laburista (che

nello stesso 1885 aveva avviato le riforme più radicali nel processo già da tempo avviato di democratizzazione costituzionalista del regno), istituiva il suffragio universale maschile, ratificando quell'avvenuto progresso sociale del paese che poche altre nazioni europee potevano vantare. Dopo un biennio, cioè nel 1895 (per il decennale della fondazione del *Parti Ouvrier Belge* e ad un anno dalla stesura a Quaregnon della sua costituzione programmatica), il Consiglio di Amministrazione della Società Cooperativa Operaia di Bruxelles incarica Victor Horta (in quel momento il più prestigioso architetto sulla piazza, oltre che ricercato interprete degli innovativi desiderata della più colta committenza progressista nell'ambito dell'alta società capitalista belga) per la realizzazione della *Maison du Peuple* in place Emile Vandervelde a Bruxelles; progresso sociale e progressismo culturale per la prima volta, in barba al più dinamico e propositivo contesto parigino, si identificavano in un'opera manifesto istituzionale davvero emblematica degli albori di un'epoca sentita, allora, come nuova età della civiltà occidentale. Ma questa formidabile sortita pubblica (sia pure per una formazione politica di estrazione socialista) dell'Art Nouveau e la personalissima ed acclamata linea progettuale del primo Victor Horta (Gand 1861 – Bruxelles 1947) in realtà non avrebbero avuto un apprezzabile seguito in ambito istituzionale, nemmeno nel più disinvolto fra i settori della produzione edilizia, cioè in quello dei complessi espositivi. Infatti, nonostante la sua irresistibile ascesa professionale, il progetto del 1898 di Horta per il padiglione dell'*État Independant du Congo* all'Esposizione di Parigi del 1900 non sarebbe stato realizzato; e questo nonostante l'eco suscitata proprio nel settore delle esposizioni coloniali da quel padiglione del caffè realizzato a Tervuren solamente l'anno precedente questo incarico per la grande manifestazione di Parigi.

La formula sperimentata per il *Salon des Grandes Cultures* aveva, invero, un irresistibile valore aggiunto sia rispetto ai fantasiosi simulacri di altre lontane culture del costruire sia relativamente alle sperimentazioni solitamente improponibili per padiglioni ufficiali ma, tutto sommato, accettabili (come vere e proprie *folies*) per settori espositivi dedicati a contesti estranei alle compagini nazionali metropolitane. Il suo impalcato progettuale è volto alla stilizzazione combinatoria di un abaco di membrature lineari, rette e ad arco, esente dalle emotive manipolazioni dinamico-materiche perseguite, nell'obiettivo di conseguire un nuovo codice di forme architettoniche, dalla linea progettuale Art Nouveau discendente, sia pure indirettamente, dalle suggestioni di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc per i "segni forza" (come invece nel caso dei belgi Victor Horta, Gustave Strauven, Ernest Blérot, Paul Saintenoy, Armand Van Waesberghe e, in diverso modo, dei francesi Hector Guimard, Charles Plumet e del primo Henri Sauvage). Pertanto Hankar e Hobè pur sottraendosi al richiamo dell'astrazione compositiva (di certo perseguibile visto il tema progettuale e la sua natura effimera), possono derogare con agile virtuosismo al consueto gusto imitativo dell'esotismo da esposizione, fino ad allora connotazione d'obbligo

per i padiglioni o i comparti destinati ai possedimenti europei dell'oltremare o dei quali erano titolari gli ultimi stati sovrani asiatici (cioè quasi esclusivamente gli eredi di quelle grandi civiltà come la Sublime Porta, l'Impero Celeste e l'Impero del Sol Levante che, a diverso titolo e con dissimili fortune, ora proponevano la loro candidatura nel Gotha dei nuovi imperialisti).
Per il *Salon des Grandes Cultures* viene adottato un ordinamento nel quale la metabolizzazione regolistica di peculiari modi tradizionali di costruire del popolo nativo dell'area di provenienza della produzione esibita e la declinazione iperbolica e, al tempo stesso, stilizzata di consolidati assetti compositivi e registri parietali propri di luoghi deputati ai rituali civili della collettività nell'immaginario *Belle Époque* (dal *café chantant* al grande magazzino commerciale, dalla galleria per esposizioni alla sala d'aspetto di stazioni o di alberghi e piroscafi di lusso) configurano una positiva metafora dell'incontro di due culture; un incontro parafrasato proprio dall'oggettiva simbiosi mutualistica dei sistemi strutturali lignei in uso nei villaggi spontanei della regione fluviale del Congo con il nuovo modo di concepire l'organismo architettonico secondo l'estetica tecnicistica dell'Art Nouveau.
A differenza di Hobé e degli altri professionisti belgi, protagonisti o affiliati del nuovo "sentire" estetico, il principale regista dell'Esposizione Coloniale di Tervuren del 1897 Hankar[2] avrebbe avuto davvero poco tempo per continuare la sua linea di ricerca; sarebbe deceduto prematuramente nel 1901 lasciando interrotto quel suo progetto per una *Cité des Artistes*[3] che ne avrebbe allineato l'azione progettuale a quella tendenza in atto, presso i vertici creativi del modernismo e i più colti fra i loro facoltosi committenti, proiettata alla formulazione di modelli eccellenti di modernità per complessi residenziali dedicati a comunità di "eletti" secondo la più avanzata concezione dell'epoca, cioè di nuclei di residenti animati dagli stessi interessi culturali e artistici volti al conseguimento di un profilo da collettività ideale (come nel caso della colonia Hohe Warte di Josef Hoffmann fra Vienna e Grinzing e, soprattutto, come nel caso della Matildenhohe di Joseph Maria Olbrich a Darmstadt).
Nella breve parabola della sua produzione modernista l'allestimento per l'Esposizione Coloniale di Tervuren ha un ruolo nevralgico; la sua linea progettuale si libera dalle seduzioni fitomorfiche e vitalistiche della stessa prima età dell'Art Nouveau, conseguendo una essenziale asciuttezza in virtù del ricercato primitivismo figurale. Un orientamento che andava prendendo sempre più piede presso i più avanzati ambienti artistici e culturali delle poche principali centrali di cenacoli intellettuali interdisciplinari d'Europa (Parigi in testa); esso, già negli anni immediatamente successivi (con un'impennata in occasione *dell'Esposizione d'Arte Decorativa Moderna di Torino* del 1902), avrebbe dato vita alle ricerche di nuove espressività di

[2] Sulla vita e le opere di Paul Hankar si veda François Loyer, *Paul Hankar (1859-1901). La naissance de l'Art Nouveau*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986.

[3] Si veda «Art et Décoration», gennaio 1901.

forme, di nuove commistioni di codici figurali e di nuove gamme cromatiche presso quella particolare fazione di esponenti del modernismo interessati allo studio delle tradizioni popolari (dei rispettivi paesi di appartenenza) e delle forme artistiche di gruppi etnici considerati primitivi (e di popoli aborigeni) oppure di apprezzate civiltà distanti e distinte da quella occidentale (fra i protagonisti di questa tendenza internazionale attivi nei primi tre lustri del XX secolo ricordiamo M.H. Baille Scott, E. Basile, D. Cambellotti, J.B. Hillen, J. Hoffmann, D. Jurkovic, Ch.R. Mackintosh, J.M. Olbrich, J. Plečnik, J. Puig i Cadafalch, Ch. Rohlfs, E. Saarinen, G. Stichley, B.J. Wimmer, E. Wigond, A. Zinoviev).
Negli anni successivi al primo conflitto mondiale questo orientamento sarebbe diventato un fenomeno di gusto, incentivato dalla proliferazione di pubblicazioni ed esposizioni che mostravano usi e costumi dei popoli d'oltremare dominati da europei, statunitensi e giapponesi. Un fenomeno che avrebbe alimentato un particolare filone di "consumo" del Déco e, di contro, avrebbe suscitato una particolare filiera di sperimentazioni delle più oltranziste avanguardie artistiche (non ultime quelle astrattiste). È forse questo uno scenario non previsto da Hankar e da Hobè all'atto della loro collaborazione per il meliorista sistema espositivo di Tervuren.
Per il *Salon des Grandes Cultures*, poi, limitando alla percezione subliminale le implicazioni ideologiche e omologando alla *facies* modernista le officinali concessioni etno-antropologiche viene messo in opera un significante *camouflage* di un anonimo ambiente voluminoso tramite una intelaiatura centrica (su base quadrangolare ennapartita) di membrature lignee ad incastro, con orditure angolari in aggetto e incastellatura centrale in falso. Nelle risultanti campate perimetrali un sistema di arredi fissi con specchiature speculari (ad ampiezze modulate euritmicamente) delimitate da cornici, ad andamento ondulato, raccordate con le *boiseries* e con le travature forma un *continuum* segmentato (punteggiato da composizioni di agili arredi mobili) che, nonostante un certo gigantismo da fuori scala, riconduce l'allestimento da un ordinamento superlativo ad un'aura di quotidianità, opportuna per richiamare la vocazione intima, o quantomeno riservata (anche quando frequentati collettivamente), dei luoghi deputati ai rituali della consumazione del caffè.
Alla data dell'Esposizione Coloniale di Tervueren, in realtà, il Modernismo, persino nel suo filone più vitalistico, cioè l'Art Nouveau di ispirazione belga, non solo non aveva ancora dato prove significative in ambito di realizzazioni effimere per esposizioni ma, in realtà, poteva contare ben poche architetture già realizzate; e questo prevalentemente a Bruxelles che già vantava un significativo ciclo di architetture e, ma solo con esempi isolati, a Glasgow, a Parigi, a Nancy, a Monaco di Baviera e a Vienna. Bisogna aspettare il 1900 (cioè a sette anni dall'hôtel Tassel di Horta, opera prima del nuovo gusto estetico) perché all'*Exposition Universelle de Paris* facciano la pallida comparsa i primi cospicui padiglioni Art Nouveau, anche se affetti da un formalismo innegabilmente compromissorio. Si trattava dell'eccentrico *Pavillon*

Bleu (progettato secondo criteri regolistici della tradizione accademica francese da Rène Dulong e iperbolicamente risemantizzato secondo il nuovo sentire belga da Gustave Serrurier-Bovy) prospiciente il laghetto ai piedi della Tour Eiffel (non lontano dalla singolare pagoda del comparto principale dell'esposizione al Champ-de-Mars) e del *Cabaret Belle Meuniére* (rivisitazione, per assemblaggi, di vari tipi di birrerie e di padiglioni ludici a veranda, condotta con fluida esuberanza sincretica, tutta parigina, da Guillaume Tronchet)[4] che non a caso faceva parte del fronte sulla Senna di quel *Parc du Trocadéro* destinato alla sezione coloniale dell'esposizione. Il fatto, poi, che entrambe le fabbriche fossero destinate alla ristorazione, e pertanto deputate a configurazioni comunicative ma programmaticamente scevre da implicazioni dimostrative di ordine superiore, è sintomatico della considerazione di subalternità (peraltro affatto smentita dalle specifiche architetture prodotte in tale occasione) ancora riservata dall'ufficialità al Modernismo e poi, in genere, alle espressioni del "nuovo".

Tuttavia sarà proprio questa condizione di marginalità della destinazione alimentare e, più in particolare, della ristorazione ad assicurare un imprevedibile spazio di manovra alla cultura del progetto moderno; e questo paradossalmente in seno a quella categoria coloniale delle esposizioni che nei primi tre decenni del XX secolo non aveva certo brillato per slanci innovativi, a meno di rare sortite compromissorie, per quanto rimarchevoli, come quella di Giuseppe Pagano Pogatschnig e di Ettore Pittini con la Mostra Coloniale e dell'Agricoltura all'Esposizione di Torino del 1928. La possibilità di inoculare per la prima volta in maniera incisiva ed eclatante i codici della nuova estetica razionalista, più che le autentiche tematiche del funzionalismo, si sarebbe presentata, in modo del tutto fortuito, a Guido Fiorini (Bologna 1891 – Parigi 1965) nell'ambito della più sensazionale fra queste manifestazioni, ovvero in occasione dell'*Exposition Coloniale Internationale de Paris* del 1931[5].

Parigi, in verità, arrivava tardi nel panorama internazionale delle grandi esposizioni coloniali; questo persino rispetto al contesto francese, forse per una certa precoce ostilità, sia pure latente, nei confronti del sistema coloniale diffusasi presso la costellazione di cenacoli di artisti e di "comunità" intellettuali della capitale. Ben poca cosa, anche dal punto di vista architettonico, era stata la prima Esposizione Coloniale del 1907 al Bois de Vincennes (realizzata trasformando un giardino botanico coloniale impiantato nel 1899). Diversamente Lione (già dal 1894) e Marsiglia (fra il 1906 e il 1922) avevano organizzato importanti manifestazioni di questo tipo, ma sempre all'insegna del gusto per l'esotismo fantastico, non sempre immune da enfasi scenografiche (per i padiglioni di rango maggiore dedicati ai comparti coloniali più significativi) o da più comunicative semplificazioni caricaturali (prevalentemente per

[4] Si veda «L'Art Décoratif», novembre 1900.

[5] Su Guido Fiorini si veda Ezio Godoli, *Il futurismo*, Editori Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 84-89.

i padiglioni di ristoro). Una dicotomia, questa, riscontrabile persino nella *British Empire Exibition of Wembley* del 1924, in assoluto la più considerevole (per estensione e per rilevanza sia dell'ordinamento generale sia dei padiglioni monumentali e delle ambientazioni) fra le esposizioni coloniali realizzate prima della crisi del 1929.
Diversamente nel 1931 la grandiosa Esposizione Coloniale di Parigi, inaugurata il 7 maggio sempre al parco del Bois de Vincennes, avrebbe contemplato un più ampio ventaglio di componenti sia in relazione ai padiglioni dei possedimenti d'oltremare, formalmente caratterizzati in chiave esotica, sia per quanto riguarda la persuasiva e mirata presenza di dominanti architetture déco strategicamente raggruppate in comparti, a sottolineare la vocazione metropolitana ad una distintiva modernità edulcorata (che si voleva piacevolmente monumentale ed esente da implicazioni estetico-ideologiche)[6], sia, ancora, non escludendo la possibilità di inserire piccoli padiglioni interpreti di una oggettiva modernità tuttavia permeabile a formalismi comunicativi. Per le architetture effimere dedicate alle colonie e ai protettorati il *Comité Technique de l'Exposition Coloniale*, presieduto da Marius Blanchet, avrebbe differenziato caso per caso il dosaggio combinatorio delle valenze etno-antropologiche con le variabili correnti del gusto per il *revival* esotico (in molti casi coniugando con grandi capacità imitative, mercè l'apporto tecnico di maestranze qualificate dei luoghi rappresentati, entrambe le componenti fino ad allora separatamente adottate)[7].

[6] Di questo primo comparto facevano parte opere significative della tendenza parigina all'interpretazione accademica del "gusto" della modernità, oscillanti fra déco e *néo-humanisme*, quali il grande padiglione *Sectiones Métropolitaines* di Alfred Audoul, il complesso della *Cité Internationale des Informations* di Jean Bourgon e di Fernand Chevallier, l'edificio del *Musèe Permanent des Colonies* di Albert Laprade e di Léon Jaussely e, ovviamente, la *Porte d'Honneur* progettata da Léon-Emile Bazin con grandiosità evocativa di ingressi a complessi monumentali dell'antichità. Bazin, giovane ma già apprezzato progettista, che fin dal 1915 aveva lavorato come collaboratore nello studio di Henri Prost (progettista di fiducia di Lyautey negli anni del goverantorato del Marocco) esegue anche una serie di accattivanti vedute ad olio dell'esposizione alcune delle quali, unitamente ai bozzetti acquarellati, ai disegni a tratto ed a vedute pittoriche di altri progettisti (quali Bailly, Blanche, Boileau, Chevallier, Gaillard, Granet, Lambert, Montenot, Olivier, Oradour, Saache, Tournon, Tur, Wulfleff) e di vari illustratori (quali Aubert, Bouchaud, d'André Maire, Dubois, Greber, Montagné, Nivelt, Sand, Virac), faranno parte dell'elegante corredo iconografico del pregevole numero monografico che «L'Illustration» pubblica nel maggio del 1931 con il titolo *L'Exposition Coloniale*.

[7] I progettisti che realizzano i padiglioni dei domini francesi operano sotto la vigile supervisione di M. Martzloff, *Directeur des Servivces d'Architecture de la Ville de Paris*, e in stretta collaborazione, come d'altronde tutti gli altri progettisti (anche stranieri), con il *Comité Technique de l'Exposition Coloniale*: se al déco e al *néo-humanisme* razionale era affidato il compito di rappresentare l'evoluta Francia metropolitana, definitivamente emancipatasi tradizionalismo, diversamente alla reinterpretazione dei modi di costruire e dei codici tradizionali delle etnie dei vari possedimenti era demandata l'attestazione del sopravvenuto rispetto istituzionale per le culture dei popoli governati. Ma all'interno di questo orientamento sussistevano profondi distinguo, quali: per i vicini possedimenti del Maghreb la tendenza allo stile *arabisance*, interpretativo ma non imitativo e ormai storicizzato come compatibile apporto francese, non di rado suscettibile di suggestioni déco; per i domini in aree depositarie di raf-

Ordinata in una vasta area di circa 110 ettari, nel settore romantico del Bois de Vincennes, il complesso espositivo consisteva in un diradato sistema di aggruppamenti di padiglioni. Questi, estremamente diversificati, erano in prevalenza attestati sul perimetro dei settori a prato e ad arboreto che si sviluppavano a corona del lago artificiale (dedicato al generale napoleonico Pierre Daumesnil, l'eroe dell'assedio di Vincennes) nei cui due isolotti facevano bella mostra edifici prevalentemente déco destinati alla ristorazione e a varie attività ludiche[8].

A differenza delle precedenti grandi esposizioni parigine, sia del Secondo Impero che della Terza Repubblica, la suggestiva *Exposition* del 1931 non si presentava come un coordinato insieme di architetture effimere (accademizzanti o innovative), dalla complessiva immagine iperbolica a scala urbana e orchestrato su un tipo di impianto a viali e a comparti dal compiuto disegno unitario; era, piuttosto, una sorta di grandioso e molteplice villaggio[9].

Essa, nel suo singolare ordinamento, riverberava tanto l'orientamento etnoantropologico degli interessi culturali del suo Commissaire Général, il maresciallo Louis Hubert Gonzalve Lyautey[10], quanto la sua celebrata azione di governatore coloniale attento alle tradizioni e rispettoso delle forme sociali dei popoli amministrati dalla Francia in alcuni dei suoi domini d'oltremare[11]. Egli avrebbe sovvertito le modalità

finate ed esoteriche culture antiche, come l'Indocina, le *enclaves* dell'India e Suez, prevaleva il *revival*; per le colonie dell'Africa sub sahariana, dell'Africa Nera, dell'Oceania e della Guyana si proponevano ricostruzioni su criteri etnoantropologici; per i possedimenti ritenuti con modeste espressioni di arte del costruire (anche primitiva), come per alcune delle isole nei Caraibi, prevaleva l'adozione di stili coloniali; per realtà stratificate, come quelle dei mandati mediorientali, l'opzione era per un neo eclettismo storicista; infine alla dimensione fantastica si ricorreva per quelle realtà, come il Madagascar, dalla complessa civiltà ritenuta per certo versi misteriosa. Si veda *L'Exposition Coloniale. Album horse série de «L'Illustration»*, 89°, 4603, mai 1931.

[8] Si veda Ettore Sessa, *L'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, in Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Grafill, Palermo 2009, pp. 279-308.

[9] Per trattazioni d'insieme sulle vicende delle esposizioni parigine si vedano: Raymond Isay, *Panorama des Epositions universelles*, Gallimard Editeur, Paris 1937; *Le livre expositions universelles 1851-1889*, Cat. Exp. Paris, Musée des Arts Décoratifs, juin-déc. 1983, UCAD, Paris 1983; Linda Aimone, Carlo Olmo, *Les expositions universelles: 1851-1900*, Belin Editeur, Paris 1993; Isabelle Chalet-Bailhache (a cura di), *Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937*, Editions du Patrimonie, Paris 2008.

[10] Christian Gury, *Lyautey-Charlus*, Kimé Editeur, Paris 1998.

[11] L'ormai anziano Lyautey, protagonista di rilevo dell'ultima stagione di avventure coloniali francesi e poi Ministro della Guerra durante il primo conflitto mondiale, era all'epoca uno dei più prestigiosi interpreti di questo nuovo corso della politica coloniale francese. Stimato e rispettato anche dalle popolazioni assoggettate, non solamente impersonificava il modello dell'ufficiale gentiluomo dell'*Armée d'Outre-Mer* ma, grazie anche alla breve e intensa amicizia con la turbolenta scrittrice-esploratrice e avventuriera Isabelle Eberhardt, aveva affinato la sua predisposizione a rispettare forme sociali, religioni, produzioni artistiche e materiali e persino credenze e tradizioni comportamentali delle civiltà amministrate. Fra il 1891 e il 1931 Lyautey aveva pubblicato diversi volumi e articoli, fra i quali: *Le*

che avevano caratterizzato l'ordinamento delle grandi esposizioni parigine; l'intero complesso era pensato come un grandioso parco esemplificativo del "mondo francese" d'oltremare. Dei 325 milioni di franchi spesi, ben 125 furono a carico dello stato, che garantì a ciascuno degli «indigenes qui y figurent», e si trattava di poco più di un migliaio di persone abbigliate e acconciate come d'uso nei rispettivi paesi d'origine, un pagamento di mille franchi al mese.

Improntata ad intenti autoreferenziali l'Esposizione Coloniale si poneva anche il malcelato obiettivo di rilanciare il ruolo della Francia come potenza mondiale, senza rinunciare a porsi come metafora del sedicente mandato pacificatore che, nell'ambito dell'esclusivo *club* delle nazioni colonialiste[12], avrebbe dovuto distinguere, dalle altre, le modalità di governo dei domini della *Troisième Republique*[13].

Seconda per estensione solo all'Esposizione Universale del 1900 (estesa su 120 ettari, buona parte dei quali per la sezione coloniale, e con ben 51 milioni di visitatori) l'Esposizione Coloniale superava persino le più famose precedenti manifestazioni espositive parigine. Fra i suoi primati essa vantava pure quella del grande successo di pubblico, con poco oltre 33 milioni di presenze.

Mai nelle precedenti esposizioni coloniali erano stati perseguiti una visione d'insieme e un programma di tale portata. Oltre ad assicurarsi l'adesione di nazioni come Argentina, Brasile, Canada, Haiti, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Persia, e altre, presenti con *stands* nel padiglione *Cité Internationale des Informations*, il comitato aveva destinato gran parte dell'impianto a specifiche esposizioni coloniali di nazioni come Belgio, Danimarca, Italia, Olanda, Portogallo e Stati Uniti dotate di domini d'oltremare[14]. I relativi padiglioni disposti a sud e a nord della parte orientale del Lac Daumesnil completavano il grandioso "villaggio d'oltremare" dei possedimenti francesi, un'insieme di padiglioni bilanciato sull'asse dell'Avenue des

rôle social de l'officer, del 1891; *Du rôle colonial de l'armée*, deò 1900; *Dans le Sud de Madagascar, pénétration militaire, situation politique et économique*, del 1903; *Lettres du Tonkin et de Madagascar 1894-1899*, del 1920; *Paroles d'action 1900-1926*, del 1927; *Lettres de jeunesse 1883-1893*, del 1931. Postumi saranno pubblicati altri suoi scritti fra cui, nel 1937, *Vers le Maroc, letters du Sud-Orains 1903-1907*.

[12] Georges Lecomte, *L'esprit colonial de la France*, «VU», IV, giugno 1931, 168, p. 774.

[13] Il "mondo francese" d'oltremare, nel terzo decennio del XX, secolo era divenuta una realtà di tredici milioni di chilometri quadrati di territorio con oltre cento milioni di abitanti. La Terza Repubblica non solamente si arrogava il ruolo di potenza globale ma rivendicava la primogenitura della nuova ed evoluta visione dell'idea stessa di impero coloniale; il nuovo corso della politica coloniale voleva guadagnare alla *Douce France* il profilo di nazione guida di uno sviluppo moderno della compagine di popolazioni governate e però rispettosa delle relative culture e peculiarità. Si veda Paul Roue, *Guide souvenir illustré – Exposition Coloniale Internationale – Paris 1931*, Editions Montmartre, Paris 1931, pp. 47-50.

[14] La presenza delle altre nazioni imperialiste era uno dei punti forti del programma di Lyautey; la Francia poteva così presentarsi come capofila di un nuovo colonialismo. Fra i pochi assenti pesava la mancata adesione del Regno Unito, che già nel 1924 aveva organizzato a Wembley l'Esposizione dell'Impero Britannico e che l'11 dicembre 1931, con lo Statuto di Westminster, sanciva l'inizio dell'era della decolonizzazione con il Commonwealth.

Colonies Françaises che, concluso dalla torre delle *Forces d'Outre-Mer*, si estendeva dalla Porte de Reuilly fino al confine meridionale[15].
Apriva la serie del comparto dedicato alle altre nazioni colonialiste, a nord-est del Lac Daumesnil, lo scenografico complesso dei padiglioni dei possedimenti del Regno d'Italia: una altisonante ricostruzione della basilica di Settimio Severo di Leptis Magna di Armando Brasini, metafora della "riappropriazione" della *Libya* (già provincia dell'impero romano) che fronteggiava lo specchio d'acqua (solitamente solcato da improbabili piroghe), preceduta da fontane monumentali, dai padiglioni degli altri possedimenti africani (l'Eritrea e la Somalia Italiana) e delle ribattezzate Isole Italiane dell'Egeo (Rodi e il Dodecanneso) per le quali Lombardi elabora una silente strutturazione di volumetrie prismatiche con enigmatico fronte cadenzato. Completava la presenza italiana l'avveniristico fabbricato del *Ristoratore Italia* di Fiorini. Insieme al padiglione della Danimarca di B. Moller e a qualche arredo o allestimento d'interni (fra cui quelli del padiglione del Congo Belga), il *Ristorante Italia* era una delle poche testimonianze del razionalismo al Bois de Vincennes. Ribattezzato da Marinetti «Padiglione Futurista», viene progettato da Guido Fiorini un anno prima di aderire al futurismo, ma a conclusione di una decennale stagione professionale parigina; con esso, non senza una dose di sottile politica dell'imma-

[15] A parte il monumentale ed enigmatico padiglione del Madagascar (Veissiére), che campeggiava in solitudine, la principale concentrazione di padiglioni si sviluppava, in sequenza, lungo i lati dell'Avenue des Colonies Françaises che da ovest ad est presentava: sul lato nord-est i contenuti padiglioni della Somalia Francese (Wulfleff), delle Indie Francesi (Girves), della Guyana (Oradour) e delle due missioni protestanti (Hauquet) e cattoliche (Tournon); sul lato sud-ovest i padiglioni, anch'essi piccoli, dell'Oceania (Billecocq), della Nuova Caledonia (Sache, Bailly e Montenot), della Martinica (Wulfleff), di Reunion e della Guadalupe (Tur) e, infine la scenografica ricostruzione del tempio di Angkor Vat (G. e C. Blanche,) che con il cospicuo complesso dell'Africa Occidentale Francese (Oliver e Lambert con lo scultore Auberlet), suggestiva imitazione delle architetture di terra preceduto da un *village lacustre*, dominava questo quadrante dell'esposizione, fronteggiando il comparto dell'Indocina con i piccoli padiglioni dell'Annam e della Cambogia (Groslier con Blanche per gli interni), della Cocincina (Blanche), del Laos e del Tonchino (Sabrier) e preceduto dalla Fontaine des Totems (Granet e Expert). Alle spalle della torre delle *Forces d'Outre-Mer* (Berthelot e Lécuyer) e della piccola sezione dell'Africa Equatoriale Francese si dispiegavano i considerevoli padiglioni della Tunisia (Valensi), del Marocco (Fournez e Laprade) e dell'Algeria (Montaland) che con le vicine ricostruzioni di villaggi del Togo e del Camerun (Boileau) chiudevano la sequenza dei domini francesi; anche se ancora oltre il complesso etnico del palazzo-villaggio del Congo Belga (Lacoste), che apre la successione dei padiglioni coloniali delle altre nazioni, i padiglioni della Siria e del Libano (Moussalli) e quello di Suez (Gras) erano ancora rappresentativi di aree di influenza francese. A seguire, accompagnata dal tracciato della ferrovia interna, si svolgeva la sequenza degli altri padiglioni delle nazioni colonialiste, intervallati dal padiglione *Beaux Arts*, dal *Nouveau Palais*, dal padiglione dell'Hindustan e da quello dei Tabacs. Oltre al complesso dei padiglioni dei possedimenti italiani facevano parte di questa sequenza il nucleo dei domini dei Paesi Bassi (Moojen e Zweedyk), con il suo sincretico *revival* dell'arte di costruire di Bali e di Giava, il comparto dei padiglioni degli Stati Uniti (Bryant con Greber per il giardino), con il pedissequo *revival* dell'austero neopalladianesimo del periodo di George Washington, il funzionalista padiglione del possedimento danese della Groenlandia (Moller) e, infine, la fiabesca sezione coloniale portoghese (Lino). Si veda *L'Exposition Coloniale*, cit.

gine, la sezione italiana, costretta dalla ufficialità accademica ad esibire le scenografie monumentali di Brasini, proponeva all'*intelligentsia* e all'alta società della *Ville Lumière* e ai più colti visitatori (soprattutto all'*élite* degli italiani residenti o in trasferta per l'occasione) una diversa dimensione culturale di luogo ludico, oggettivo nella sua algida eleganza basata su contrasti stereometrici e materici; un luogo la cui bianca volumetria tripartita (richiamo ai volumi puri e ai cromatismi immateriali cari al funzionalismo, ma anche ad un generico immaginario mediterraneo), cadenzata e comunicativa (anche sul piano pubblicitario), risultava incisivamente commentata dagli otto pannelli policromi di Enrico Prampolini, il cui stilizzato dinamismo e la cui resa onirica del primitivismo e dell'arte etnica (in una singolare rivisitazione tematica meccanicistica)[16] scongiuravano il fin troppo inflazionato gusto esotizzante, contribuendo alla configurazione di una sede di qualità per esclusivi e colti eventi mondani (fra cui le serate con menù e coreografie futuriste)[17].

Era la prima volta dall'avvento del fascismo che l'Italia si presentava ad un'esposizione internazionale, all'estero, con un padiglione di concezione moderna; riscosse un inaspettato successo di critica e di pubblico con imprevedibili adesioni dei più avveduti vertici della nomenclatura di regime, soprattutto presso gli ambienti mondani più colti che gravitavano intorno a figure già di credito internazionale come Italo Balbo e Galeazzo Ciano. Ludica concessione futurista-razionalista, possibile proprio perché di rilevanza puramente sussidiaria, il *Ristorante Italia* di Fiorini fece da autentico contraltare culturale all'imponente sezione dei possedimenti italiani affidati alla recidiva regia progettuale storicista di Armando Brasini; né avevano fatto migliore figura il padiglione italiano di quest'ultimo all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris* del 1925 (affaticato supereclettismo antiquario di piranesiana memoria che, anzi, era stato pesantemente avversato dalla critica francese) e quello di Piero Portaluppi all'*Exposiciciòn Internacional de Barcelona* del 1929, involontaria parodia di un classicismo genetico (appena ingentilita da epidermiche preziosità decorative di gusto déco). La strada era ormai aperta per la svolta dell'architettura espositiva di regime degli anni Trenta; Adalberto Libera e Mario De Renzi l'anno dopo con il totemico *camouflage* astilo dell'eclettico Palazzo delle Esposizioni di Pio Piacentini in via Nazionale a Roma in occasione dell'ordinamento della *Mostra della Rivoluzione Fascista* propongono un nuovo corso per lo "Stile Littorio".

Ne avrebbero amplificato il successo, assicurando all'Italia un prestigio internazionale senza precedenti, nel 1933 con il padiglione nazionale alla *World's Fair* di Chicago intitolata "*1833/1933 - A Century of Progress*"; per esso Libera e De

[16] Si veda *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931.

[17] Si veda Filippo Tommaso Marinetti e Fillia, *La cucina futurista*, Sonzogno, Milano s.d. [ma 1932].

Renzi (con la collaborazione di Antonio Valente, esperto scenografo di orientamento percettivista attivo a Parigi e a Berlino, e dell'architetto italo-americano Alexander Capraro, che ne dirige il cantiere) rielaborano il tipo di impalcato compositivo dell'allestimento per la mostra del decennale della marcia su Roma. Ma adottano, ora, un dosato dinamismo centrifugo (e allusioni meccanicistiche di vago sentore futurista) tra l'altro rilanciando, in un'edizione più comunicativa, il contrasto fra l'elementarismo significante delle strutturazioni stereometriche speculari e gli inserti totemici; questi ultimi risolti con la giustapposizione della pensilina evocativa di ali da aeroplano (chiaro riferimento al modello dell'idrovolante *S 55 X* della flottiglia con la quale Italo Balbo, nell'entusiasmo generale del pubblico americano, conduce proprio all'esposizione mondiale di Chicago la più celebre trasvolata atlantica in formazione) con l'imponente stele luminosa, metafora tecnicistica del fascio littorio. Era una sorta di ideogramma, gigantista ma ludico al tempo stesso, che ebbe un impatto davvero positivo sui frequentatori dell'esposizione americana, nonostante il malcelato tenore imperialista del padiglione (comprensivo di ostensioni colonialiste), come del resto lo aveva avuto a Parigi due anni prima, ma certo con una più distesa finalità reclamistica, la segnaletica tipografica del *Ristorante Italia*. Lo svettante setto con la lapidaria scritta "Italia" (in caratteri capitali secondo la più accreditata grafica pubblicitaria di estrazione futurista) e in soluzione continua con la tettoia del fanale superiore e con la pensilina d'ingresso (anch'essa con denominazione a caratteri capitali), quasi a commentare con incisivo graficismo contrappuntistico la dissimulata stereometria speculare del calibrato padiglione razionalista di Fiorini (nel quale persino il fascio littorio appare con garbo), confermano la serena vocazione comunicativa della categoria delle architetture espositive destinate all'alimentazione e alla ristorazione persino in un contesto retorico come quello delle mostre dei domini d'oltremare.

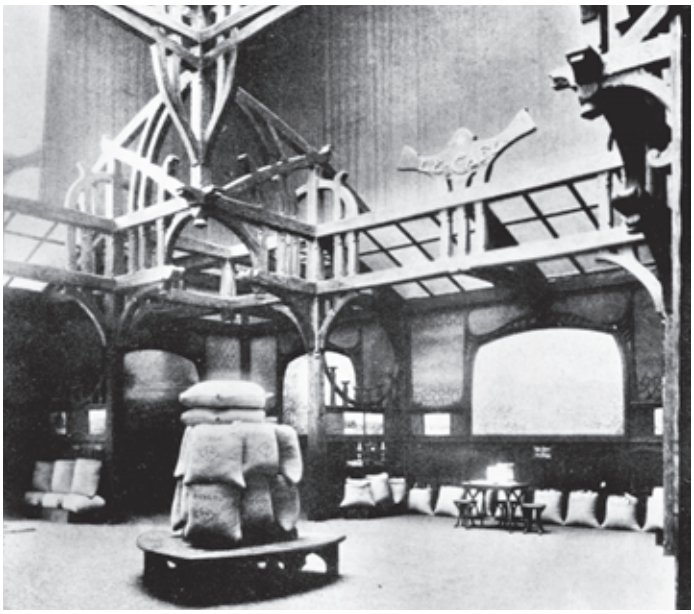


Fig. 1. *Salon des Grandes Cultures* all'Esposizione Coloniale di Tervuren del 1897, P. Hankar e G. Hobé (da «L'Art Décoratif», novembre 1900).

Fig. 2. Veduta prospettica dall'alto del complesso dell'Esposizione Coloniale di Marsiglia del 1922, L. Muller (da *L'Exposition Nationale Coloniale de Marseille*, Marseille 1922).

Fig. 3. Palazzo dell'Indocina all'Esposizione Coloniale di Marsiglia del 1922 (da *L'Exposition Nationale Coloniale de Marseille*, Marseille 1922).

Fig. 4. Veduta prospettica dall'alto della *Mostra Coloniale e dell'Agricoltura* all'Esposizione di Torino del 1928, G. Pagano Pogatschnig e E. Pittini (da «Architettura e Arti Decorative», aprile 1928).

Fig. 5. Planimetria generale dell'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, disegno e fotomontaggio di C. Guerin (da «VU», giugno 1931).

Fig. 6. Veduta aerea dell'*Avenues des Colonies Françaises* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, con in primo piano la sezione dell'Africa Occidentale Francese e sullo sfondo in alto a sinistra il comparto Métropolitain (da «L'Illustration», maggio 1931).

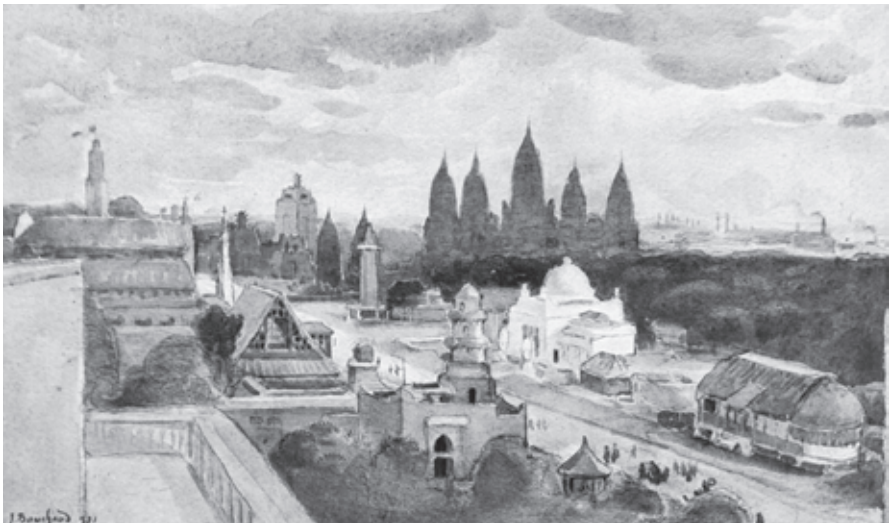


Fig. 7. Veduta prospettica verso sud-est dell'Avenues des Colonies Françaises all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, acquarello del 1931 di J Bouchaud (da «L'Illustration», maggio 1931).

Fig. 8. *Pavillon Nestlè* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da «VU», giugno 1931).

Fig. 9. Caffetteria-ristorante nel Padiglione della Tunisia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, V. Valensi (da «L'Illustration», maggio 1931).

Fig. 10. *Café Tunisienne* all'aperto dell'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, V. Valensi (da «L'Illustration», maggio 1931).

Fig. 11. Corte di accesso al ristorante del *Pavillon* A.O.F. (Africa Occidentale Francese) all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Olivier e J.G. Lambert (da «L'Illustration», maggio 1931).

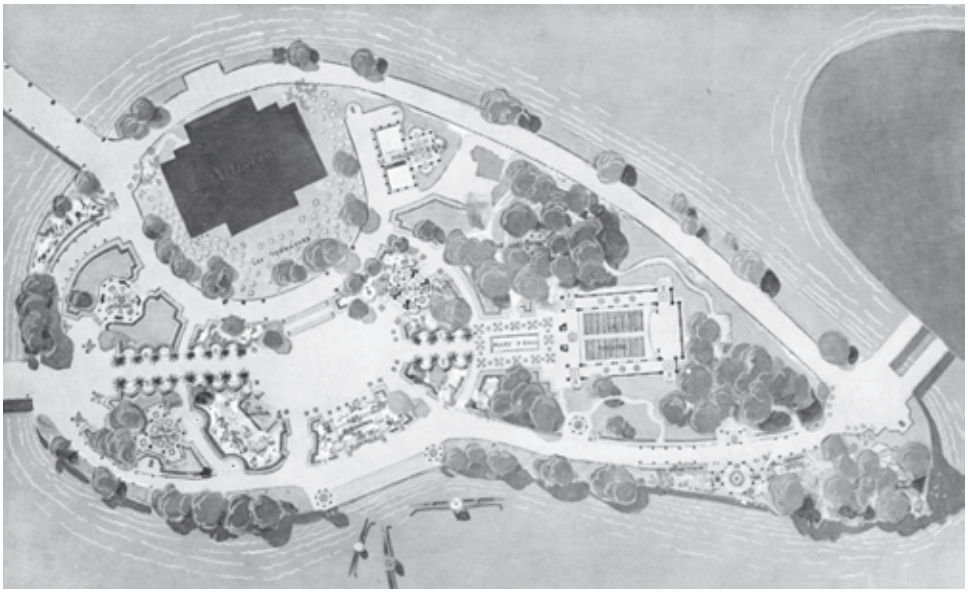


Fig. 12. Planimetria acquarellata del parco di ristorazione, attrazioni e spettacoli all'Ile de Bercy nel Lac Daumesnil all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, E. Gaillard e L. Chevallier (da «L'Illustration», maggio 1931).

Fig. 13. *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (da «VU», giugno 1931).

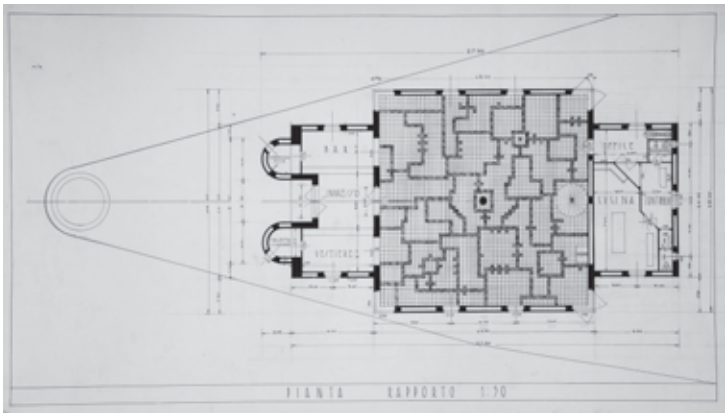


Fig. 14. Planimetria del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

Fig. 15. Alzato del prospetto principale del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

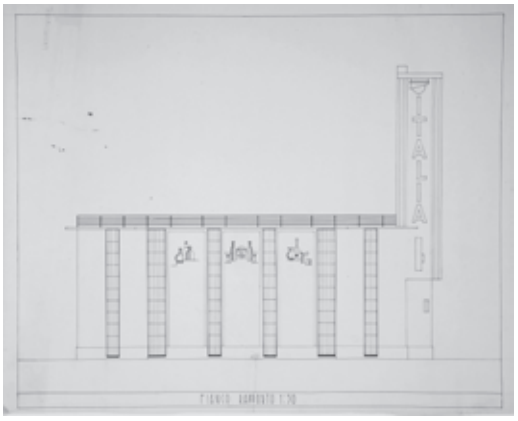


Fig. 16. Alzato del prospetto laterale a ovest del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

Fig. 17. *Phono-Danse*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).

Fig. 18. *Le Fétiche Mécaniste*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).

Fig. 19. *Radio-Fauves*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).

Fig. 20. *L'Ecran dans le Désert*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).

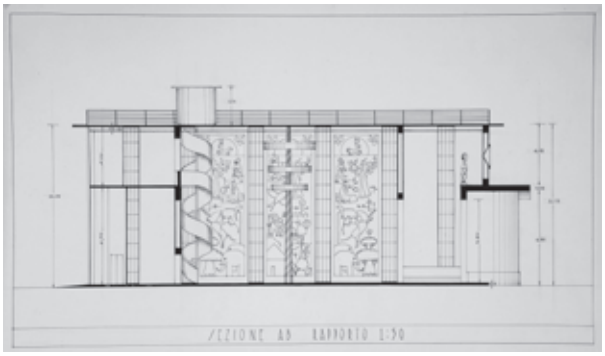
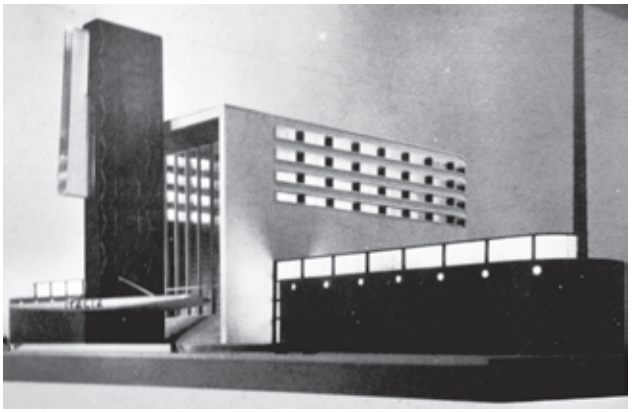


Fig. 21. Sezione longitudinale del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

Fig. 22. Modello presentato al Concorso per il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Chicago del 1933, M. De Renzi e A. Libera (da *Adalberto Libera – Opera Completa*, Electa, Milano 1989).



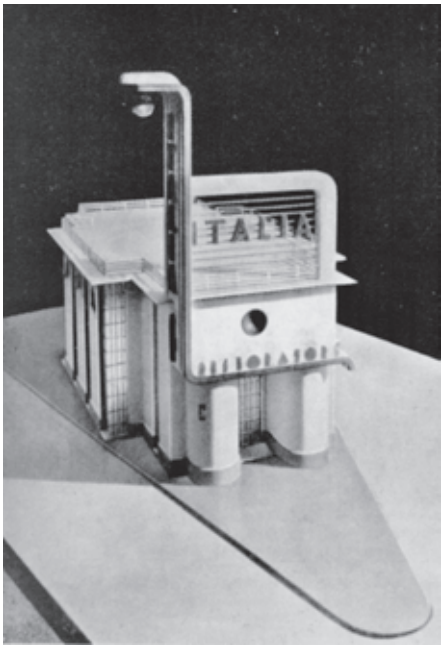


Fig. 23. Modello del padiglione del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (da Filippo Tommaso MARINETTI e FILLIA, *La cucina futurista*, Sonzogno, Milano s.d.).

ALESSANDRO LIMONGELLI ALLA FIERA DI TRIPOLI. IL PADIGLIONE DEL GOVERNATORATO DI ROMA 1929

Stefania Ricci
Storia della Città

Abstract:
L'architetto Alessandro Limongelli, nel 1929 progettò e realizzò il Padiglione di Roma per la terza Fiera Campionaria di Tripoli, inaugurata il 7 aprile dello stesso anno. In precedenza nella seconda Fiera Campionaria del 1928, aveva progettato e realizzato l'Arco di Trionfo e la Tribuna d'Onore per i Reali d'Italia giunti per l'inaugurazione della Fiera; ancora prima nel 1927 aveva diretto i lavori del Padiglione di Roma per la Prima Fiera di Tripoli, su progetto del suo collega architetto Felice Nori. Grazie al successo ottenuto con il padiglione del Governatorato di Roma, Limongelli divenne così famoso, che fu nominato consulente artistico e membro della commissione edile di Tripoli. La sua opera più famosa realizzata è l'Albergo di Cirene. Il Limongelli aveva però già avuto modo di farsi conoscere nel mondo accademico italiano, partecipando e vincendo alcuni dei Concorsi che in quegli anni si erano svolti per i vari Monumenti per i caduti della Grande Guerra.

Limongelli at the Tripoli Trade Fair. The Pavilion of the "Governatorato di Roma 1929"
In 1929 the Italian architect Alessandro Limongelli, designed and built the Pavilion of the "Governatorato di Roma" for the Trade Fair in Tripoli, opening on the 7 of April of the same year. He had previously designed and built in 1928 for the second Trade Fair in Tripoli "L'Arco di Trionfo e la Tribuna d'onore" for the king and the queen of Italy who had come for the opening of the Fair. In 1927 he had been the Director of the building of The Pavilion of the "Governatorato di Roma" designed by his colleague Felice Nori for the first Trade Fair in Tripoli. Thanks to the success achieved with the Pavilion of the "Governatorato di Roma" Limongelli became so well-known that he was appointed Art Consultant and Member of the Building Commission of Tripoli. The most successful building he designed was the Grand Hotel in Cirene. In the Italian Academic world he had already been in high consideration for his Projects for Monuments in honor of the Heroes of the First World War.

Il 7 aprile del 1929 con «… *festosa solennità degna dell'avvenimento*[1]…» viene inaugurata la terza Fiera Campionaria di Tripoli[2], nella nuova sede permanente, costruita nel quartiere di Sciara el Garbi, su un area di 52.000 mq.
Nella primavera del 1926, in occasione della visita di Mussolini a Tripoli, il Governatore de Bono[3], ottiene l'autorizzazione per organizzare e promuovere la prima Fiera Campionaria[4], che si svolse l'anno successivo il 1927, da Febbraio a Marzo. Il padiglione di Roma con quello di Genova[5] e quello di Napoli[6], tra le istituzioni che vi hanno partecipato, sono gli unici ad essere menzionati e descritti nelle riviste specializzate di architettura coeve alla manifestazione de1'27. Il padiglione di Roma, che costituisce l'ingresso trionfale al recinto della Fiera[7] è opera dell'architetto Felice

[1] Da: «L'Italia Coloniale: organo delle nostre colonie di diretto dominio e della gente italiana negli altri paesi: supplemento mensile alla Illustrazione Italiana», anno VI n.5, Aprile 1929, VIII.

[2] Nel sito dell'Archivio Storico Istituto Luce: www.archivioluce.com [13/07/2015] è possibile visionare un Giornale Luce classificato come Fiera Espositiva Tripoli 04/1929 dove: *Il ministro dell'Economia e il governatore Badoglio inaugurano la Fiera di Tripoli.* Il filmato è chiaramente privo di sonoro, sono però riportati i titoli delle sequenze: 1. vari aspetti della zona espositiva della Fiera di Tripoli – 2. alcuni visitatori della Fiera – 3. un padiglione della Fiera – 4. l'ingresso del padiglione – 5. altri angoli della Fiera – 6. l'arrivo del ministro dell'Economia Martelli accompagnato dal Governatore Badoglio preceduto da alcuni cavalieri davanti a reparti militari schierati – 7. le tribune degli spettatori – 8. carrellata panoramica sul luogo dove si tiene la cerimonia inaugurale della Fiera davanti ad un gran numero di persone – 9. il discorso del ministro Martelli alla folla – 10. alcuni spettatori mentre ascoltano il discorso del ministro – 11. un altro passaggio del discorso del ministro – 12. il ministro accompagnato dal Governatore e dalle altre autorità presenti visita la Fiera – 13. il ministro saluta il Governatore Badoglio e le altre autorità al termine della sua visita – 14. la gente presente alla cerimonia - 15. il Governatore Badoglio dopo aver salutato le autorità lascia la zona espositiva della Fiera.

[3] Emilio de Bono (Cassano d'Adda 19/03/1886 – Verona 11/01/1994). «… *De Bono accettò la carica di Governatore della Tripolitania italiana dal 1925 al 1928, ove fu tra l'altro tra gli organizzatori del Gran Premio di Tripoli. Senatore del Regno dal 1925, ebbe tre anni dopo, grazie al suo operato in Tripolitania, la croce di Grand'Ufficiale dell'Ordine Militare di Savoia* …», in: Wikipedia, l'enciclopedia libera, *Emilio de Bono*, in https://it.wikipedia.org/wiki/Emilio_De_Bono [13/07/2015].

[4] «… *per tentare un'impresa cui nessun Governo coloniale, nemmeno in possedimenti ben più antichi e vasti e prosperosi dei nostri aveva avuto l'ardire di accingersi* …», in: «L'Italia Coloniale: organo delle nostre colonie di diretto dominio e della gente italiana negli altri paesi: supplemento mensile alla Illustrazione Italiana», anno VI, n. 5, Maggio 1929, VIII.

[5] «… *Il padiglione di Genova è stato ideato dal Comm. Orlando grosso, direttore dell'Ufficio comunale di Belle Arti* […], *semplicissimo nelle linee costruttive dettate dal concetto di non contrastare al carattere dell'ambiente* […] *La bianca facciata è scompartita da quattro lesene sormontate da vascelli ornamentali. Il portone d'accesso è ornato da fasci littori dorati su fondo azzurro: vasi di terra cotta di jefren fiancheggiano l'ingresso. Sui lati del padiglione si aprono ampie finestre attraverso le quali si intravede la tinteggiatura azzurra delle pareti con il giallo delle stuoie forma l'accordo dominante della decorazione interna.* …» da: Cesare Valle, *La prima fiera Coloniale di Tripoli*, in «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII, Fasc. II, pp. 565-567.

[6] Rosangela Antonella Spina, *Italiani in Libia. L'architettura della Fiera Internazionale di Tripoli*, in Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti, imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Grafil Bagheria 2009, pp. 323-329.

[7] «… *Il padiglione di Roma, per deferente omaggio verso l'urbe da parte del Comitato ordinatore, è venuto a costituire l'ingresso trionfale al recinto della Fiera, così che il padiglione stesso si offre*

Nori, impiegato nella Sezione Architettura[8] del Governatorato di Roma; si affaccia sul lungomare Volpi[9], ed è caratterizzato da due volumi aggettanti, dai quali si dipartono due grandi basamenti delimitati da due ampie vasche semicircolari, sui quali poggiano una per lato, le riproduzioni dei gruppi monumentali del Nilo e del Tevere, copie delle statue esistenti sui fianchi dello scalone del Palazzo Senatorio in Campidoglio a Roma[10]; a dividere i due corpi, un massiccio elemento verticale. Si tratta di una sorta di arco trionfale, o meglio una *torre,* che è l'ingresso vero e proprio alla fiera, spartito in tre orizzontalmente, che si conclude con un ampio e alto coronamento. All'interno, le quattro grandi sale che si aprono due per ogni lato, contengono «*… la mostra preparata dagli organi competenti del Governatorato*[11], […]; la prima sala dell'ala destra è dedicata […] *ai lavori in corso ed in progetto per la definitiva sistemazione del Campidoglio, fotografie disegni pitture* […] ed un grande plastico, da cui […] *l'occhio può trarre con evidenza la visione generale del colle liberato dalle costruzioni adiacent*i…»[12]. I lavori della costruzione del Padiglione di Roma[13], vennero diretti dal trentaseienne architetto Alessandro Limongelli[14] (Il Cairo 7 luglio 1890 – Tripoli 26 febbraio 1932), impiegato anche lui, come l'architetto Nori progettista del padiglione, presso la Sezione Architettura del Governatorato di Roma.

prima di ogni altro alla vista del visitatore, affermazione solenne del ritorno dell'italica possanza sul cammino di Roma …» da N. Ciampi, *Roma alla Prima Fiera Coloniale Tripoli* - Febbraio Marzo 1927, in «Capitolium», n.10, Gennaio 1927, pp. 569-578.

[8] Annessa all'Ufficio Piano Regolatore del Governatorato di Roma.

[9] «*… Che parte dal vecchio castello turco fino a raggiungere con molle curva il vecchio Molo dello Sparto …*» da: Ciampi, *Roma alla Prima,* cit.

[10] *ivi*: «*… Alla base del fastigio centrale, sull'architrave della porta che mette in comunicazione l'atrio con il secondo cortile, una lapide conferma la promessa della nuova stirpe: Qui dove Roma, conobbe le vie dell'Impero l'Italia delle Camice Nere promette al Duce ed al Popolo non minor grandezza per virtù d'ingegno e di lavoro …*».

[11] Il Governatore era in quegli anni Ludovico Spada Veralli Potenziani. «*… Potenziani fu nominato Governatore di Roma il 9 dicembre1926 e resse la carica fino al 13 settembre 1928. La stampa di regime ne lodò le doti di fascista e amministratore...*» da: Paola Starocci, *I primi governatori di Roma: tra continuità conservatrice e trasformazione Totalitaria (1925-1935),* Tesi di dottorato, Tutor: Prof. Mario Belardinelli, Università degli Studi "Roma Tre", Dottorato di Ricerca in Storia dell'Italia contemporanea: politica, territorio e società, XXI ciclo, pp. 46-75, in http://dspaceroma3.caspur.it/bitstream/2307/457/1/Tesi_dottorato_Starocci.pdf [13/07/2015].

[12] «*… Nelle altre pareti sono esposti numerosi progetti di Piano Regolatore e disegni per la sistemazione di Zone Monumentali: fra questi ultimi, alcuni interessanti e fino ad oggi inediti per il collegamento con il Foro di Augusto con l'emiciclo orientale del Foro di Traiano, per la cui liberazione ora fervono gli scavi…*» da: Ciampi, *Roma alla Prima,* cit.

[13] Gianluca Ficorilli, *Limongelli Alessandro*, Dizionario Biografico degli Italiani, - Volume 65 (2005), in http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-limongelli_(Dizionario_Biografico)/ [13/07/2015].

[14] Nel 1912 aveva conseguito il diploma presso L'Accademia delle Belle Arti a Roma vedi: Giuseppe Strappa, *Tradizione e innovazione nell'architettura di Roma capitale*. *1870–1930*, Roma 1989, pp. 118-121, 139-141.

La seconda Fiera Campionaria di Tripoli si svolse nel 1928 sempre da Febbraio a Marzo. Limongelli, in questa occasione progettò e realizzò l'Arco di Trionfo[15] e la Tribuna d'Onore per i Reali d'Italia giunti a Tripoli per l'inaugurazione della fiera.
Così il cronista[16] dell'epoca commenta l'opera di Limongelli: «… *In questo lavoro del Limongelli è da notarsi la sintesi di vari elementi l'impostazione volumetrica della massa nelle sue delimitazioni fondamentali è romana: non potrebbe essere altrimenti d'un Arco di Trionfo. Nella formulazione decorativa sono inglobati anche elementi locali, in parte naturalistici, in parte arieggianti alle architetture orientali: palme del deserto, sfingi alate, sinuosità floreali e moresche o assireggianti. Il tutto è peraltro sintetizzato forse un po' artificiosamente con atteggiamenti e sensibilità moderne.*
Le cornici, i cassettoni sono resi semplici ed essenziali: abolito l'ordine e l'archivolto: le decorazioni accentrate in poche zone su spazi lisci.
Personale e bello è il senso di spinta verso l'alto promosso dal successivo arretramento dei piani superiori. Peccato che l'esecuzione lasci veder troppo esser opera di stucco e non di marmo: ad esempio l'arco senza segno dei conci lascia interdetti. Nell'insieme si vede che il disegno è fatto da un artista attuale, il quale sa comporre vigorosamente anche con elementi etereogeni, difficili ad essere ricondotti all'unità…»[17].
E' possibile interpretare le scelte artistiche del Limongelli rileggendo un articolo del 1927[18], dove lo stesso architetto dichiara: «… *mentre per arrivare al nuovo bisogna che l'antico, esaminato con sottigliezza di analisi e con passione, ci scuopra le leggi dell'armonia e della convivenza. Quest'analisi dell'antico non è certamente da tutti. Gli spiriti deboli cadono nel limbo delle imitazioni, cioè nella oziosa produzione stilistica. Gli acuti, vale a dire quelli che hanno impulsi creativi, interpretano ed elaborano in maniera tutta originale* […] *E una prova se ne potrebbe trarre dall'Arco di trionfale di Alfonso d'Aragona sulla fronte del maschio angioino in Napoli, che di più esaurito del tema dell'arco trionfale? Ma l'artista doveva applicarlo alla fronte di un castello. Ed ecco che ne scaturisce un settore alto di bassorilievi quale nessun Romano si sarebbe mai sognato di concepire…*»[19].

[15] «… *suo collaboratore per l'esecuzione plastica fu l'Arch.to Mirko Vucetich…*» da: *Arco di Trionfo per la visita delle LL.MM. Il Re e la Regina a Tripoli. Dell'Arch. Alessandro Limongelli.* in «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII - MCMXXVIII , Vol. 2, n. 12 agosto 1928, pp. 570-572.

[16] *ivi.* Il breve articolo è firmato soltanto con le iniziali*:* P.M.

[17] *ivi.*

[18] «… *Giacché Limongelli ha preferito sempre di vedere coi propri occhi gli esempi della nostra grande architettura e non di studiarli attraverso alle pagine dei libri o delle riviste straniere, dove le applicazioni continue che se ne fanno costituiscono per noi, senza che ce ne accorgiamo, altrettanti cavalli di ritorno …*» da Carlo Cecchelli, *Profili di giovani architetti*, in «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII, n. 1-2, settembre-ottobre 1927, pp. 113-132.

[19] *ivi.*

Nel 1921 Limongelli risultò vincitore del concorso nazionale per l'Ossario al Fante Italiano sul San Michele[20]; nel 1924 vinse il primo premio, ex-equo con il progetto di M. Piacentini, per l'Arco di Trionfo ai Caduti di Genova; nel 1927 partecipò e si aggiudicò il concorso per il monumento ai Caduti del Grappa[21], ancora nel 1927 prese parte al concorso per il monumento a Cristoforo Colombo, per il monumento alla Bandiera in America, e per il Palazzo delle Società delle Nazioni a Ginevra; sempre di quest'anno sono i progetti per il Palazzo delle Corporazioni a Roma, per un ipotetica ricostruzione delle Terme Romane, e l'allestimento del Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Fiume[22]. Dal 1924 al 1927 lavorò all'Istituto Case Popolari di Roma per il quale progettò e realizzò gli edifici a Piazza Perin del Vaga (Flaminio) a Roma[23].

La concezione architettonica del Limongelli[24], sarà sempre caratterizzata da una vena scenografica e magniloquente, illustrata nelle sue artistiche prospettive a car-

[20] Presso la Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, (d'ora in poi GNAM), Archivio bioiconografico, è conservata una pubblicazione a stampa redatta dallo stesso Limongelli, dal titolo: *Monumento Ossario al Fante Italiano,* dove l'architetto identifica nell'armonia dell'architettura romana, il motivo ispiratore della sua opera. Vedi anche: Martina Carraro e Massimiliano Savorra (a cura di), *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della grande guerra*. Catalogo della mostra (Università IUAV di Venezia Sistema Bibliotecario e Documentale, Archivio Progetti 12 novembre – 12 dicembre 2014) Venezia, 2014, pp. 31-32, 35-38, 49, 51, 94, 103.

[21] Per una biografia completa vedi: Flavia Cantatore, *Alessandro Limongelli (1890 – 1932)*, in Ciro Cicconcelli e Marcello pazzaglini (a cura di), *Teoria dell'architettura. Sintesi delle ricerche di un corso di perfezionamento*, Roma 1996, pp. 143-149, in https://www.acaddemia.edu/2553408/Alessandro_Limongelli_1890_1932 [13/07/2015]; Giuliano Gresleri – Pier Giorgio Massaretti - Stefano Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'Oltremare 1870-1940*, Catalogo della mostra (Bologna 26/09/1993 – 10/01/1994), Venezia, Marsilio, 1993, pp. 37, 270, 273, 374-375.

[22] Questo elenco di lavori è stato ricostruito utilizzando alcuni fogli dattiloscritti, compilati dalla moglie dell'architetto, conservati presso l'archivio bioiconografico della GNAM, riportato per intero in fondo al testo.

[23] «*… L'intervento dell'Istituto al "Flaminio II", opera di Alessandro Limongelli, Mario De Renzi, Giuseppe Wittinch, Tito Bruner, è compreso nell'ansa tra il Tevere e via Flaminia, ove il Piano Regolatore del 1909 prevedeva degli intensivi. Il quartiere è impostato con giochi di simmetrie dei tre lotti, due dei quali prospicienti piazza Melozzo da Forlì. […]. Urbanisticamente parlando, tuttavia il quartiere è rimasto nascosto e isolato, poiché il ponte che poco distante avrebbe dovuto congiungere piazza G. da Fabriano a "Piazza d'Armi", non fu mai costruito, con la conseguenza di rendere poco leggibile il ruolo della viabilità radiale su cui si regge l'impianto urbano dell'intervento. L'impostazione planimetrica, benché legata alla tradizione ottocentesca, specialmente nella distribuzione interna degli ambienti dei corpi di fabbrica, presenta numerosi caratteri innovativi; innanzitutto è da segnalare la modalità graduale secondo la quale si passa dallo spazio esterno, propriamente pubblico delle strade perimetrali, a quello più interno delle corti. I prospetti esterni sono caratterizzati dall'articolazione dei volumi e dagli elementi di decoro …*» da: Tommaso Dore, Alessandro Nocera e Maria Vittoria Rinaldi (a cura di), *L'archivio Storico Iconografici IACP progetti delle case popolari a Roma dal 1903 agli anni '50,* Catalogo della mostra (Accademia Nazionale di San Luca 10 marzo - 31 marzo 2010) Roma 2010, p. 60.

[24] Per cogliere l'opera di Limongelli fino in fondo, bisogna tener ben presente, che lui si è formato nel mondo Accademico Romano e che i suoi maestri furono Milani e Giovannoni. Gustavo Giovannoni

boncino, sia accidentali che centrali, che ricordano quelle del Piranesi. Un'architettura direttamente ispirata alle antichità romane ed egizie, anche quando non si tratta di architetture monumentali, come gli edifici residenziali del quartiere Flaminio a Roma, dove il linguaggio adoperato rammenta un'immagine della classicità romana, ma i partiti decorativi, sovrapposti alle semplice volumetrie, sembrano essere ripresi dal mondo classico, senza aver subito l'influenza dei gusti dell'epoca, come per il Palazzo delle Società delle Nazioni a Ginevra; e come per il progetto per il *Grattacielo*[25]. Proprio nello *Studio per il Grattacielo*, dove Limongelli direttamente prende come riferimento le torri delle mura romane e del *Septizonium* dell'imperatore Settimio Severo da lui interpretato come una composizione di masse proiettate verso l'alto, che si evidenzia la sua peculiarità di esaltare le proporzioni dell'edificio rappresentato, anche attraverso l'utilizzo accentuato dei chiaroscuri nei suoi disegni; è inoltre inevitabile trovare in questo lavoro delle similitudini con il corpus dei disegni la *Città Nuova* del contemporaneo architetto Antonio Sant'Elia[26].

Quando nel 1929 Limongelli realizzò il Padiglione di Roma[27]; costruito in meno di tre mesi[28], progettato per essere l'ingresso della Feria permanente di Tripoli[29], *su una delle arterie*[30] *più moderne e più centrali della metropoli libica*[31]; trova finalmente il consenso della critica, tanto che nella rivista specializzata *Architettura e Arti Decorative*[32]*,* il Padiglione viene definito come una delle opere meglio riuscite dell'architetto.

L'impianto del padiglione è di forma geometrica regolare, ed è simmetrico, – un corpo lungo e stretto – 36 m di fronte, con delle grandi nicchie progettate per contenere statue, alto nella parte centrale 17 metri; «*… un grande atrio di circa 14*

(Roma, 01/01/1873 - Roma, 15/07/1947); fu tra i principali promotori della Facoltà universitaria d'Architettura in Italia, quella di Roma.

[25] Vedi: Ettore Sessa, *La nuova immagine del città italiana nel ventennio fascista*, Flaccovio Editore, Palermo 2014.

[26] Antonio Sant'Elia (Como, 30 aprile 1888 – 10 ottobre 1916).

[27] *Notiziario. Fiera di Tripoli. Il padiglione di Rom*a, in «L'Architettura italiana», fasc. XXIV, n. 6 giugno 1929, pp. 75-76.

[28] Pochi altri i padiglioni inaugurati nel nuovo impianto fieristico quello: del Governo della Tripolitania, di Catania, di Siracusa.

[29] La Terza Fiera durò dal 20 Marzo al 20 Maggio del 1929; dopo due anni di allestimenti provvisori viene realizzato il centro per la Fiera, tanto che il precedente padiglione di Nori venne demolito. Nel 1930 la Fiera divenne Internazionale.

[30] Nel 1930 la strada Sciara el Garbi verrà denominata Corso Sicilia, dal governo di regime.

[31] Da: *Alla III Fiera di Tripoli. La svolta economica*, in «L'Italia Coloniale», Supplemento all'Illustrazione Italiana, anno VI n. 5 maggio 1929, pp. 83-89.

[32] Vedi: *Il Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Tripoli del'arch. Alessandro Limongelli*: «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVIII – MCMXXVIX , Vol. Primo n.11 luglio 1929, pp. 515-520.

metri di altezza terminante con una volta artistica e finemente decorata si aprirà nella parte interna della costruzione voluta da Governatore di Roma per cui è stata stanziata la somma di 1.150.000 lire…»[33]. All'interno è articolato in due grandi sale quadrate divise da uno spazio anche'esso quadrato se non fosse per le smussature agli angoli nella muratura con funzione di salone espositivo.
L'ingresso al padiglione è enfatizzato da una scalinata in pietra di Azizia, che conduce il visitatore alla Fiera, attraverso un arco trionfale, avanzato rispetto al corpo di fabbrica vero e proprio, concluso da un coronamento rettangolare. Sovrastante l'ingresso, che è anch'esso di forma rettangolare, vi è una ampia zona a fasce con bucature rotonde e ogivali, un forte richiamo all'architettura romana che crea all' interno un suggestivo gioco di luci e di ombre. Incorniciato da alcune modanature e da una cornice a dentelli, campeggia, nella parte terminale dell'Arco, la scritta ROMA e sopra ancora la scritta ANNO VII[34]. Sopra a tutto svetta la statua di bronzo della Dea Roma cinta dell'elmo di Scipio opera dello scultore Amleto Cataldi[35].
I lati dell'Arco, sono stati ornati con due bassorilievi di bronzo dello scultore Attilio Torresino, raffiguranti *L'agricoltura ed Il Commercio,* infine sul prospetto principale, davanti all'edificio, ad incorniciare l'ingresso, su due alte colonne, sono state posti i simboli della *nuova era romana e fascista*: in uno la *Lupa Capitolina* e sull'altro *L'Aquila* e *Il Fascio Littorio*.[36] Anche lo spazio interno è armoniosamente in linea con l'idea di classicità e grandiosità della civiltà romana, come era stato richiesto all'architetto dal governatore di Roma, il principe Francesco Boncompagni Ludovisi[37], che tanto aveva investito su questo Padiglione, desiderando che l'architettura fosse tale da affermare, nella vasta e florida Colonia *l'energia animatrice della nostra razza*[38]. L'interno è suddiviso in tre ampie sale: quella centrale che è anche la più maestosa, è coperta da una volta a crociera a cassettoni sorretta da quattro grandi pilasti in pietra di Azizia[39]; l'unico elemento ornamentale di questa sala è una fontana

[33] «*… L'esecuzione dell'opera si effettua, sotto la direzione del locale Ufficio delle Opere Pubbliche, dalla Soc. Italiana Costruzioni e Lavori Pubblici e servirà per gl'Italiani colonizzatori, per gli espositori, per il pubblico, per gli stranieri ad indicare il cammino dell'Italia Nuova…*». da: *Verso la III Fiera di Tripoli*, in «L'Italia Coloniale», Supplemento all'Illustrazione Italiana, anno VI, n. 5, maggio 1929, p. 45.

[34] Anno VII dell'era fascista corrisponde a: 29 ottobre 1928 – 29 ottobre del 1929.

[35] Vedi; Francesco Cianfarani, *Architettura e scultura decorativa a Roma nel primo novecento,* in «Territori», XX, 2014, pp. 4-12. in https://archiwatch.files.wordpress.com/2014/05/amleto-cataldi-architettura-e-scultura-decorativa-a-roma-nel-primo-novecento.pdf [06-07-2015].

[36] Vedi: Virgilio Testa, *Il padiglione di Roma alla Fiera di Tripoli*, in «*Capitolium*», V, N.5, Maggio 1929, pp. 225-228.

[37] Francesco Boncompagni Ludovisi (Foligno, 20/10/1886 – Roma, 07/06/1955), resse il Governatorato di Roma dal 13 settembre 1928 al 23 gennaio 1935. Vedi Starocci, *I primi governatori di Roma,* cit.

[38] Vedi Testa, *Il padiglione di Roma,* cit.

[39] *ivi:* «*… rivelatasi come ottimo materiale da costruzione, tale da rivaleggiare con le più antiche e rinomate pietre da taglio…*».

a forma di doppio calice in marmo pavonazzetto, che tuttavia pur nella sua semplicità suscita nel visitatore un senso di grandiosità e armonia. Sopra la porta d'ingresso una lapide in marmo di Carrara con la data della costruzione, mentre un'altra lapide situata sopra il vano di accesso alla Fiera riporta la seguente frase:

SULLE ORME DELLE SUE LEGIONI
ROMA RICONDUCE
I SEGNI DELLA SUA GRANDEZZA IMPERIALE.

Le due sale laterali, di circa 70 mq l'una, sono state destinate a contenere la mostra di Roma, la scelta operata dal Governatore è stata quella *di far rivivere tutte le testimonianze della grandezza e della potenza della nostra stirpe*[40], attraverso la realizzazione di tre plastici; uno molto grande che riproduceva la zona compresa tra il Colle del Quirinale e il Monumento a Vittorio Emanuele II, con il progetto di sistemazione edilizia degli edifici delimitati dalla Via Alessandrina e dalla Via Cremona; l'altro illustra il progetto d'isolamento del Teatro di Marcello; il terzo rappresenta il progetto d'isolamento del Colle Capitolino. Il tutto è corredato da fotografie e da prospettive[41] di Limongelli e Fasolo[42], che ben spiegano i lavori in corso: «*… precisandone alcuni particolari più interessanti dal punto di vista estetico o archeologico*[43] […] *mentre alcuni disegni dell'ing. Valle*[44] *forniscono la rappresentazione dell'opera compiuta per la restaurazione della Tomba degli Scipioni e di altri resti archeologici*».
«*… Possiamo sicuramente affermare che nel suo insieme il Padiglione romano costituisce la parte più interessante di tutto l'aggregato costituente la Fiera di Tripoli e ci piace constatare che se, dando a questa carattere di continuità, il Governo della Libia ha voluto fornirsi di un mezzo atto a porre in evidenza il cammino ascensionale della nostra Colonia, il Governatorato dell'Urbe, ha portato alla realizzazione di questo scopo un contributo della più alta importanza, creando un'opera monumentale destinata a rimanere nei secoli come i resti gloriosi degli edifici della Leptsi magna e a Sabratha stanno a testimoniare la potenza dominatrice e l'industre attività dei nostri padri…*»[45]. A questo punto è opportuno evidenziare le evi-

[40] *ivi*.

[41] Le stesse utilizzate per la Mostra Dei Piani Regolatori e delle Abitazioni nella sezione del Governatorato di Roma Vedi: Virgilio Testa*, La prima mostra nazionale dell'abitazione e dei piani regolatori*, in «*Capitolium*», V, N.10, Ottobre 1929, pp. 489-497; Virgilio Testa, *La mostra del governatorato di Roma*, in «Capitolium», V, N.10, Ottobre 1929, pp. 498 – 501. La mostra si svolse a Roma nelle Sale del Palazzo di Via Nazionale, nell'ottobre del 1929.

[42] Vincenzo Fasolo (Spalato, 05/07/1855 – Roma, 06/11/1969), architetto ingegnere.

[43] «*… alla cui sistemazione si è volta l'attività del Governatorato in questi ultimi anni. …*». Vedi Testa, *La mostra del Governatorato,* cit.

[44] Cesare Valle (Roma, 07/06/1902 – Roma, 10/09/2000), architetto e urbanista.

[45] *Vedi:* Testa*, La mostra del Governatorato,* cit.

denti similitudini presenti in quest'opera del Limongelli, con il precedente padiglione di Nori, dove si ricorda che il Limongelli aveva diretto i lavori esecutivi. Sono tutti e due pensati come *Ingresso Trionfale* alla Fiera, (anche se il primo verrà demolito) hanno di conseguenza un impianto planimetrico simile e sono pensati tutte e due come contenitori della Mostra del Governatorato di Roma.
Sicuramente l'edifico del Limongelli, pur utilizzando l'architetto un linguaggio architettonico a lui contemporaneo, risultata molto più sobrio ed elegante, privo di tutti quegli orpelli *della romanità* che invece caratterizzano l'opera di Nori.
Attualmente il Padiglione esiste ancora, ed è sempre l'*Ingresso Trionfale* alla Fiera di Tripoli, ma sono state apportate, nel corso degli anni, delle sostanziali modifiche, che ne hanno notevolmente alterato i caratteri stilistici, come ad esempio l'aggiunta di decorazioni in *stile moresco*; quindi risulta ormai di difficile lettura, lo stile e il progetto originario di Limongelli, almeno per quanto riguarda il prospetto.
Sempre nel 1929 fu nominato consulente artistico della Municipalità e membro della commissione edile cittadina di Tripoli, dal podestà G. Bruni, sostituendo così il più noto e affermato architetto Brasini[46]. Questa nomina è da considerarsi, come un premio per l'ottimo lavoro svolto con la realizzazione del padiglione; è nella scelta dei personaggi politici del regime di Mussolini, che si può vedere nel Limongelli la figura più adatta ad esprimere al meglio il nuovo concetto di architettura coloniale, che tanto prestigio avrebbe dovuto portare al regime stesso; adattando un linguaggio architettonico moderno legato alla tradizione romana, al contesto ambientale del Nord Africa. Fino al 1932, anno della sua morte, fu uno dei maggiori protagonisti dell'architettura coloniale, contemporanea in Libia, che lui stesso definiva: « *Posso anche ammirare ed esaltare […]alcuni tipi di architettura orientale, ma non posso dimenticare che qui in Libia, molto prima che venisse introdotta l'architettura islamica basata su colonne sottili e piastrelle di maiolica decorativa, esisteva l'architettura maestosa dei legionari di Roma…*»[47].
Negli anni 1930 – 1932 si dedicò ad alcuni progetti da realizzarsi a Tripoli come; un centro residenziale, la sede del Banco di Sicilia e del Banco di Roma[48]; e alla stesura del piano regolatore di Tripoli[49], comprendente lo studio per lo snodo della

[46] Armando Brasini (Roma 21/07/1879 – Roma 18/02/1965) definito da Paolo Portoghesi come: «*…uno dei grandi intrusi dell'architettura del 1900…*» per non essere, salvo in alcuni casi, «*…in sintonia con lo spirito del tempo anzi rappresentando uno dei casi di allontanamento e rimozione di tale spirito…*». Vedi: Paolo Portoghesi, *I Grandi architetti del Novecento, Roma*, Newton & Compton, 1998.

[47] Brian McLaren, *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya: An Ambivalent Modernism,* University of Washington Press, Seattle 2006, pp. 162-170.

[48] Ultimato dagli architetti A. Alpago Novello, O. Cabiati e G. Ferrazza secondo il progetto originario di Limongelli, nel 1934, due anni dopo la sua morte.

[49] Dei numerosi progetti di urbanistica, che ideò in quegli anni, tra cui l'ingresso al Suk el Muscir e l'organizzazione del piazzale dei Bastioni e della Piazza Italia, il Limongelli completò soltanto i lavori di Piazza Castello.

Piazza della Vittoria[50]; all'edificazione dell'Albergo di Cirene[51] che resta comunque la sua opera più famosa realizzata[52]. Il Limongelli fu inoltre molto attivo nel creare un contesto espressivo rivolto ai giovani architetti italiani, organizzando vari concorsi di architettura e di urbanistica nella colonia Tripolitania il più importante dei quali i fu quello per la Piazza della cattedrale di Tripoli.
L'opera di questo architetto è perfettamente commentata da Alberto Calza Bini[53] nel catalogo della mostra retrospettiva organizzata dal Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti nel 1933 un anno dopo la sua morte: «… *Guidato da una fantasia fervida e possente, Egli seppe tuttavia, contenere le sue concezioni nei limiti della tecnica più rigorosa; si che tutte avrebbero potuto trovare immediata realizzazione. Magico suscitatore di visioni, poderoso ricreatore dell'architettura classica, nudrito di salda cultura e disegnatore formidabile, Alessandro Limongelli sarebbe stato indubbiamente destinato a dare all'Italia di Benito Mussolini la Architettura nuova e romana, veramente imperiale.* […] *Nessuna parola può dire meglio delle opere l'arte di questo grande, può esprimere la suggestionatrice potenza dei suoi disegni, l'armonia mirabile delle sue pitture, la solennità classica e moderna delle sue concezioni architettoniche.* […] *Quando, attratto forse dalla sfinge della infuocata terra che lo vide nascere, era tornato al Cairo, e a Tripoli dove aveva finalmente trovato l'ambiente e gli uomini che nel suo genio avevano avuto fede …*»[54].

[50] Ma nel 1931 venne affidato al gruppo dei milanesi A. Alpago Novello, O. Cabiati e G. Ferrazza.

[51] Che fu costruito nel 1932 ma dopo la sua morte.

[52] «*…Certo non si può pensare a Limongelli senza rimpiangere la mancanza di opere «costruite»…*» da: *L'Architetto Limongelli morto improvvisamente a Tripoli*, in «La Tribuna», 10 febbraio 1932.

[53] Alberto Calza Bini (Roma, 07/12/1881 – Roma, 25/12 1957). Dedicò gran parte del suo lavoro al Sindacato Nazionale Architetti Fascisti, insieme a Marcello Piacentini, fu uno degli autori della svolta modernista dell'architettura nazionale.

[54] Archivio bioiconografico della GNAM. Sindacato nazionale fascista degli architetti, *Mostra retrospettiva dell'architetto A. L.*, intr. di A. Calza Bini, Roma 1933.

Dati relativi ad Alessandro Limongelli forniti dalla Vedova[*]

1921	Concorso per il Monumento – Ossario al Fante Italiano
1922	Concorso per il monumento dei Caduti al Verano
1923	Progetto per una Villa (Tricomi) a Messina Progetto della Villa Nicolini a Sorrento Allestimento della Sezione del Lazio alla I° Mostra delle Arti Decorative a Monza
1924	Concorso per l'Arco di Trionfo A Genova Progetto per l'Albergo degli Ambasciatori a Roma
1925	Progetto per l'allargamento del Tritone Cappella Funeraria Mastino in Sardegna Allestimento della Sezione del Lazio alla II° Mostra delle Arti Decorative a Monza Case popolari nei Quartieri Flaminio, Piazza D'Armi, Città Giardino Aniene a Roma Progetto per la sistemazione tra Vicolo Zucchelli e Via Francesco Crispi a Roma
1926	Mostra personale agli Amatori e Cultori di Roma (ricostruzioni egiziane)
1927	Concorso per il monumento a Cristoforo Colombo Progetto per il Palazzo delle Corporazioni a Roma Concorso per il Palazzo delle Società delle Nazioni a Ginevra Progetti di ricostruzioni di Terme Romane Concorso per il monumento alla Bandiera in America Allestimento del Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Fiume Progetto per il monumento ai Caduti sul Grappa
1928	Progetto per il cimitero di Redipuglia Allestimento del Padiglione del Governatorato di Roma alla Fiera di Fiume Progetto per il Tempio Ossario al Fante italiano in Udine Concorso per il Monumento al Finanziere in Roma
1929	Progetto per la Chiesa del Sacro Cuore in Cairo Padiglione in Roma alla Fiera di Tripoli Arco di Trionfo per S. M. il Re a Tripoli Concorso per il Palazzo delle Poste a Napoli Progetti per il piano regolatore di Roma (gruppo "Burbera"[**]) Allestimento del Salone dell'Automobile a Roma
1930	Allestimento della I° Mostra d'Arte Sacra a Roma Ricostruzioni di Roma Imperiale
1931	Allestimento della I° Mostra d'Arte Coloniale a Roma[***] Ricostruzioni di Roma Imperiale Ricostruzioni di Leptis Magna
1931/32	Piano Regolatore di Tripoli e progetti per il Banco di Roma e per il Banco di Sicilia

[*] Trascrizione di alcuni fogli dattiloscritti conservati presso l'archivio bioiconografico della GNAM. L'elenco dei progetti e dei lavori è fornito dalla vedova dell'architetto, come è riportato a matita in testata nel primo foglio. La scelta di pubblicare l'elenco per intero, anche sono state riscontrate delle incongruenze (come ad esempio per *L'Arco di Trionfo per S. M. il Re a Tripoli* che è segnato nell'anno 1929), è giustificata dal fatto che rappresenta un quadro completo dell'opera di Limongelli, fornendo quindi delle utili indicazioni per un'attenta analisi critica dell'operato svolto da questo architetto.

[**] Il gruppo era formato inoltre da: G Giovannoni, V. Fasolo, G. Venturini, P. Aschieri, F Giobbe, G. Boni, A. Foschini, E. del Debbio, G. Nori. Nota dell'autrice.

[***] Per il quale venne elogiato anche dalla rivista «Casa Bella». Nota dell'autrice.

Fig. 1. Disegno del Limongelli, (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII, n. 1-2, settembre-ottobre 1927, pp. 113 – 132.

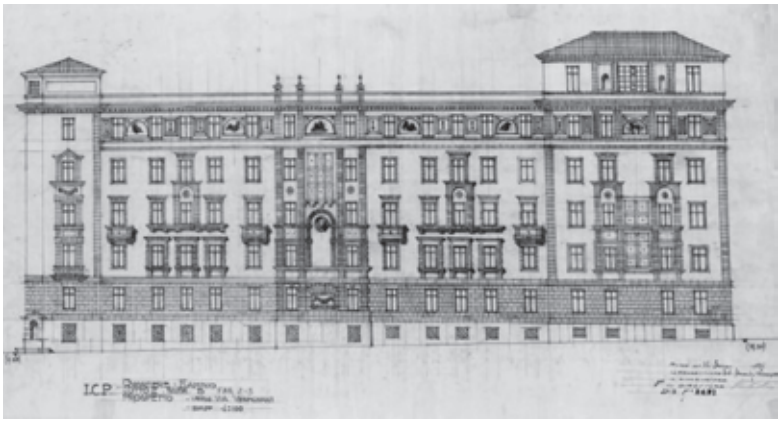


Fig. 2. Progetto per Flaminio II, Lotto II, Fabbricato B Prospetto verso Via Vespignani; scala 1:100, dell'Arch. A. Limongelli. Localizzazione: via V. Vespignani Data dell'elaborato: 16-01-1925 (da L'archivio Storico Iconografici IACP progetti delle case popolari a Roma dal 1903 agli anni '50. Pg.61).

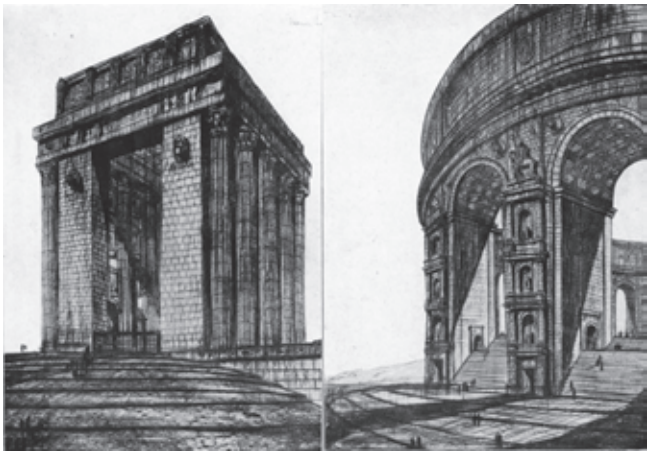


Fig. 3. Studi per i monumenti ai Caduti di A. Limongelli (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII, n. 1-2, settembre-ottobre 1927, pp. 113 – 132.

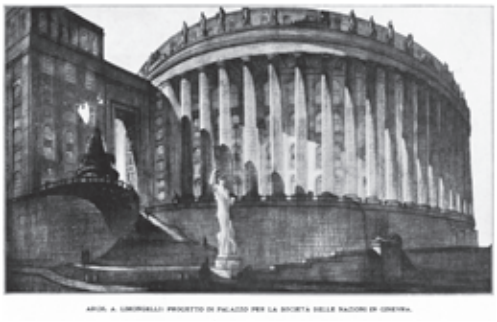


Fig. 4. Progetto per il concorso per il Palazzo per la Società delle Nazione a Ginevra di A. Limongelli, 1927. (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII, n. 1-2, settembre-ottobre 1927, pp. 113 – 132.

Fig. 5. Arch. A. Limongelli: studio di un grattacielo italiano (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII, n. 1-2, settembre-ottobre 1927, pp. 113 – 132.

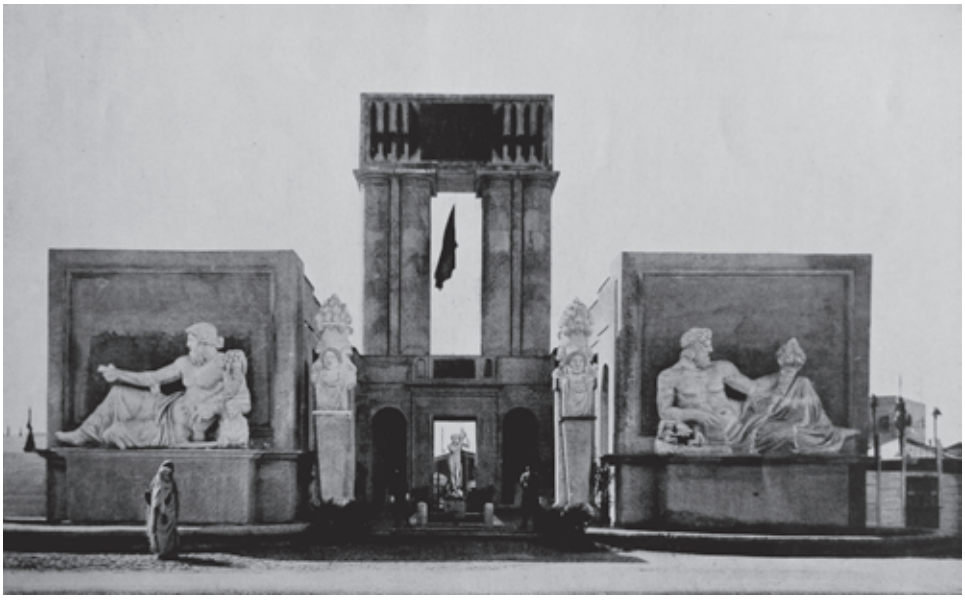


Fig. 6. Il padiglione di Roma, opera dell'Architetto F. Nori, ala prima fiera Coloniale di Tripoli, 1927 (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVII, Fasc. II, pp. 565-567).

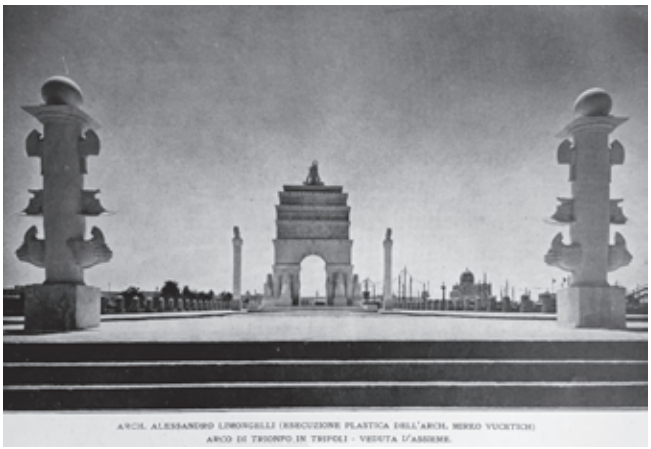


Fig. 7. Arco di Trionfo per la visita del Re della Regina a Tripoli, per la seconda Fiera 1928, dell'arch. A. Limongelli (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», M C M X X V I I I - MCMXXVIII,Vol.2 n.12 agosto 1928, pp. 570-572).

Fig. 8. Manifesto ufficiale della Terza Fiera Campionaria.

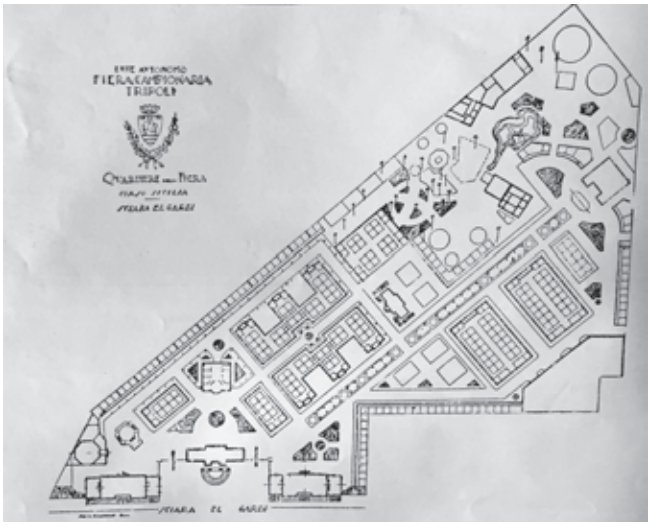


Fig. 9. Pianta della Fiera di Tripoli (da «L'Italia Coloniale», Supplemento all'Illustrazione Italiana, anno VI 1929, p. 212).

Fig. 10. Pianta del Padiglione di Roma di A. Limongelli del 1929. (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVIII - MCMXXVIX, Vol. Primo n.11 luglio 1929).

Fig. 11. Prospettiva di progetto del Padiglione di Roma 1929 firmata da Alessandro Limongelli (da «L'Italia Coloniale: organo delle nostre colonie di diretto dominio e della gente italiana negli altri paesi: supplemento mensile alla Illustrazione Italiana», anno VI n. 5, Aprile 1929, VIII).

Fig. 12. Foto angolare del Padiglione di Roma nei primi giorni della Fiera.1929. (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVIII - MCMXXVIX, Vol. Primo n.11 luglio 1929).

Fig. 13. Foto scattata frontalmente del Padiglione di Roma. 1929. (da «Architettura e Arti Decorative Rivista d'Arte e di Storia», MCMXXVIII - MCMXXVIX, Vol. Primo n.11 luglio 1929).

Fig. 14. Il Padiglione di Roma, l'ingresso alla Fiera oggi.

Fig. 15. Interno del padiglione di Roma 1929. Il Salone centrale con la fontana in primo piano (da «Capitolium»,V, N. 5, Maggio 1929 pp. 225 – 228).

Fig. 16. La sala laterale sinistra del padiglione di Roma in primo piano il plastico dei lavori per l'isolamento del Campidoglio. (da «Capitolium», V, N. 5, Maggio 1929 pp. 225 – 228).

Fig. 17. Prospettiva di massima, di A. Limongelli, dello sbocco di Via Alessandrina su piazza del Foro Traiano dell'arch Limongelli (da «Capitolium», V, N. 10, Ottobre 1929, pp. 498 – 501).

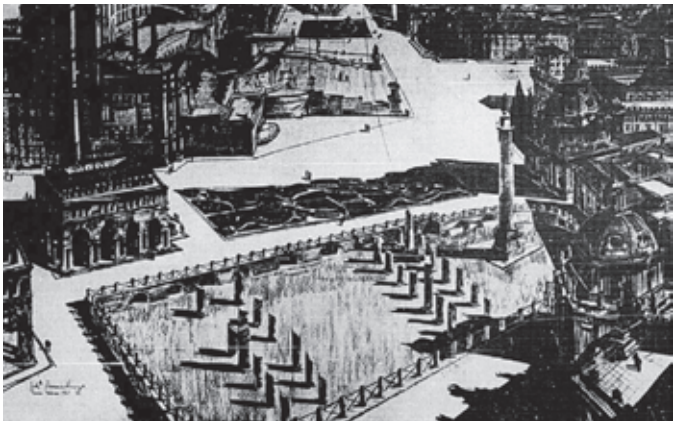


Fig. 18. Prospettiva di massima, di A. Limongelli, della sistemazione del lato sinistro del monumento a Vittorio Emanuele (da «Capitolium», V, N. 10, Ottobre 1929, pp. 498 – 501).

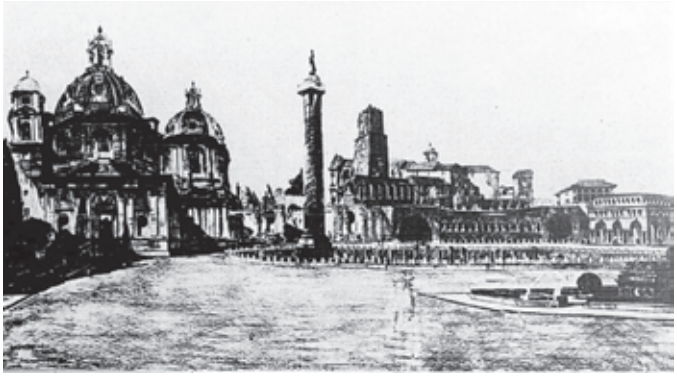


Fig. 19. Prospettiva di massima, di A. Limongelli, per l'isolamento dei Fori Imperiali. (da «Capitolium», V, N. 10, Ottobre 1929, pp. 498 – 501).

"BUILDING THE WORLD OF TOMORROW". LA NEW YORK WORLD'S FAIR DEL 1939 E LA TRASFORMAZIONE DELLA CORONA DUMP

Elena Manzo
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale "Luigi Vanvitelli"
Seconda Università degli Studi di Napoli

TAVOLA 14

Abstract:
Il 30 aprile 1939, nell'ex area paludosa della discarica di Flushing Meadows, da sempre ostacolo naturale all'espansione edilizia verso la prateria, fu inaugurata l'Esposizione Universale di New York.
Presieduta dall'energico e tenace Grover Whalen, la manifestazione era nata dall'idea del Sindaco di New York, Fiorello La Guardia ed è oggi ricordata come una delle più grandiose Fiere, per estensione, partecipazione del pubblico e numero di espositori. Il suo nome è legato alla decisiva collaborazione del New York City Park Commissario, Robert Moses, alla cui lungimiranza è da ascrivere l'ambiziosa proposta di bonificare l'estesa discarica nella degradata zona della Corona, nel quartiere Queens, piuttosto che in uno dei tanti parchi o zone pubbliche attrezzate già esistenti a New York. A realizzare la "Città del domani", costituita da spettacolari architetture effimere, furono chiamati molti dei più famosi architetti del Movimento Moderno, tra cui Walter Gropius, Marcel Breuer, Oscar Niemeyer, Ernest Weissmann Sven Markelius e Alvar Aalto, ma furono le nuove generazioni di designers industriali i veri protagonisti della manifestazione, soprattutto quella dello Streamlining, quali Norman Bel Geddes, Julian Everett, Henry Dreyfuss, Raymond Loewy, Walter Dorwin Teague. Il tema dell'Esposizione, infatti, ispirato allo slogan *Building the World of Tomorrow with the Tools of Today*, avrebbe dovuto celebrare le ottimistiche prospettive di un futuro prossimo, promettendo a coloro che avevano vissuto gli anni della Grande Depressione, una vita lontana dal caos cittadino, ricca di comfort e di oggetti tecnologici. Tuttavia, con un insolito paradosso, mentre si inaugurava l'Esposizione, nel Vecchio Continente, scoppiava la seconda Guerra Mondiale, che fermò speranze e sogni di un sereno "Mondo del domani".
Il saggio, con una nuova prospettiva critica, analizza i segni permanenti e i riflessi culturali dell'Esposizione, in relazione allo sviluppo del tessuto urbano della città

e alle massicce bonifiche della zona in cui la Fiera è stata costruita, mettendone in relazione il tema alle caratteristiche specifiche della zona – cioè la spazzatura e i rifiuti –, interpretate come simboli di benessere.

"Building The World of Tomorrow". The New York Universal Exposition in 1939 and the Transformation of Corona Dump

On 30th April1939, on the former marshland of the Flushing Meadows city dump, the Universal Exhibition was opened in New York, as this natural obstacle to building expansion out towards the grasslands was finally overcome. The Exhibition, chaired by the energetic and tenacious Grover Whalen, was the idea of Fiorello La Guardia, then New York mayor, and today it is remembered as one of the grandest fairs of all time for its extension, attendance and number of exhibitors. Its name is linked to the decisive involvement of the New York City Parks Commissioner Robert Moses, to whose far-sighted vision we owe the ambitious project to reclaim the huge garbage dump in the degraded area of Corona, in Queens, instead of hosting the exposition in one of the several well-equipped parks or public areas that already existed in New York.

Although many of the most famous architects of the Modern Movement, including Walter Gropius, Marcel Breuer, Oscar Niemeyer, Ernest Weissmann Sven Markelius and Alvar Aalto, were called upon to design the spectacular and disposable architecture of the "City of Tomorrow", the new generations of industrial designers were the real stars of the event, including Norman Bel Geddes, Julian Everett, Henry Dreyfuss, Raymond Loewy, Walter Dorwin Teague, who all belonged to the Streamlining movement. "Building the World of Tomorrow with the Tools of Today" was the motto of the exhibition which aimed to provide an optimistic outlook for the near future, away from the hustle and bustle of the city, with the promise of a comfortable life made easier by technology, a positive take which was very much welcome by those who had lived through the years of the Great Depression. Yet, paradoxically, when the exhibition was opened, the Second World War broke out in the 'Old Continent', instantly killing all hopes and dreams of a peaceful 'World of Tomorrow'.

This essay introduces a new critical perspective in analysing the cultural legacy and permanent impact of the Exposition on the development of New York's urban structure, including the massive drainage of the area where the fair was staged. This work also highlights the link between the fair's themes of the disposal of rubbish and refuse as symbols of prosperity and the features of the city dump.

Al suo rientro dalla Grande Guerra, da quella tardiva migrazione teutonica, come egli stesso ebbe a definirla, il Middle West appariva a Gatsby «piuttosto che il centro del mondo […] come l'orlo slabbrato dell'universo», tanto da indurlo a «partire per l'Est a studiare commercio in borsa. […] E così, con la luce del sole e le grandiose esplosioni di foglie sugli alberi – esattamente come si vedono crescere le cose nei filmati accelerati», in una premonitrice metafora che raccoglie tutti gli eventi americani dalla grande depressione economica, iniziata nel famoso *Black Thursday* del 1929, fino all'inizio della risalita del New Deal, il giovane James Gatz, questo il suo vero nome, appena arrivato ebbe «la netta percezione che la vita ricominciasse»[1] da quella lunga estate del 1922.

Gli Stati Uniti, infatti, stavano per riprendere a essere il Paese delle opportunità, dove milioni di persone avrebbero ripensato al sogno di una terra «[…] in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement […], regardless of the fortuitous circumstances of birth or position»[2]. Era l'*American Dream* che, esplicitamente descritto e attentamente analizzato per la prima volta da James Truslow Adams nel 1931, si stava connotando di una genuina fiducia nel futuro più prossimo, chiedendosi non come, ma quanto sarebbe migliorata la vita di ciascun individuo raccolto sotto la rigogliosa chioma della modernità, delle innovazioni tecnologiche e del progresso scientifico. Un mondo che avrebbe vissuto anni spensierati e liberi ancora per un decennio, guardando alla eleganza, all'arte e alla cultura dell'Europa, affrancato tanto dalla retorica conservatrice del Vecchio Continente, quanto, ancor più, dal difficile clima repressivo nazista che, dall'altra parte dell'Oceano, preannunciava lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

New York spalancava le porte alla complessa linearità di una parabola che, da quel lontano 1851, in cui si era inaugurata la gigantesca serra di Joseph Paxton, con inarrestabile passo cadenzato aveva disegnato l'affermazione della industrializzazione del prodotto[3]. Ricordata nei 18.000 pezzi di ferro forgiato, necessari per raggiungere i 324 metri d'altezza della Torre Eiffel, porta d'ingresso dell'Esposizione Universale del 1889, fin nelle sperimentazioni della standardizzazione della cellula abitativa, messe in atto nel 1927 nel quartiere Weissenhof alla Mostra Internazionale di Stoccarda, l'innovazione industriale aveva dimostrato come poter procedere in sinergia con le conquiste architettoniche e del design.

[1] Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby***,** Arnoldo Mondadori, Milano 1990, cap. I, p. 38.

[2] James Truslow Adams, *The Epic of America*, Blue Ribbon Books, New York 1931, pp. 214-215.

[3] Riccardo Dell'Osso, (a cura di), *Expo. Le esposizioni universali da Londra 1851 a Shangai 2010*, Libreria CLUP, Milano 2006; Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera (a cura di), *Expo x expos. Comunicare la modernità: le Esposizioni Universali 1851-2010*, Triennale Electa, Milano 2008; Sandro Fusina, *Expo. Le esposizioni universali da Londra 1851 a Roma 1942*, Il Foglio, Milano 2011.

Tutto ciò, nell'estate del 1939, stava ora girando insieme a Mr. e Mrs. Smith e alle loro angosce, intrappolate nell'otto volante sospeso sulla immensa scenografia della Fiera mondiale di New York, che celebrano le ottimistiche prospettive di un futuro prossimo, promettendo a coloro che avevano vissuto gli anni della Grande Depressione, una vita lontana dal caos cittadino, ricca di comfort e di oggetti tecnologici. *Building the World of Tomorrow with the Tools of Today* è infatti il motto con cui, il 30 aprile del 1939, l'Esposizione Universale di New York, in occasione del centocinquantesimo anniversario del giuramento prestato da George Washington nella Federal Hall di Wall Street, si era presentata al suo pubblico, nell'attesa dei primi 40 milioni di persone che, si era stimato, sarebbero dovuti giungere da ogni nazione a visitare l'immenso palcoscenico, costituito da 200 edifici, preparati per ospitare 76 società concessionarie, 1.354 espositori e 310 luoghi di sosta per il ristoro[4].
Elaborato sull'idea del Sindaco Fiorello La Guardia, il progetto, fortemente promosso dal gruppo di sette imprenditori guidati dall'emergente George McAneny, da Percy Selden Straus, Presidente della R.H. Macy and Company e da Grover Whalen, Commissario di Polizia della città, si fondava su una strategia di marketing internazionale *no profit* altamente all'avanguardia, con una partecipazione straniera, diretta o indiretta, senza precedenti, tanto da essere ritenuto ancora oggi una lezione di politica economica applicabile e d'insegnamento per manifestazioni analoghe[5].
Punto di partenza era stata, nel 1935, la costituzione della New York World Fair Corporation, affidata alla presidenza della solida ed energica personalità di Whalen, il cui impegno tenace aveva portato in breve al coinvolgimento non solo di 33 stati e territori americani, ma soprattutto di 60 nazioni estere, che, appassionate dalla sua convincente eloquenza e dalla sua ostinazione, avevano partecipato con l'obiettivo di collaborare a diffondere la proiezione di un futuro prossimo di prosperità e agiatezza, fondato sulla reciproca collaborazione. Eventi, questi, che si erano susseguiti in un singolare paradosso, proprio all'alba dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, un conflitto che, in pochi mesi, avrebbe cambiato la geografia di quel mondo cristallizzato, invece, nei padiglioni della imponente Fiera newyorkese, tra i quali, quello della Germania sarebbe risultato il grande assente. La Polonia, invece, ignara della sua futura sorte, avrebbe inaugurato il 3 maggio 1939 per ce-

[4] Tra l'ampia bibliografia sull'Esposizione Universale di New York del 1939 si cfr. anche: *The New York World's Fair 1939/1940 in 155 photographs by Richards Wurts and others,* Dover Publications, Mineola N.Y. 1977; *Remembering the future: the New York World's Fair from 1939 to 1964*, Catalogo dell'esposizione (New York Queens Museum, 7 settembre-31 dicembre 1989), Rizzoli international, New York 1989; Bill Cotter, *Images of America. The 1939-1940 New York World's Fair,* Arcadia Publishing Charleston, South Carolina 2009.

[5] Alfred C. Holden, «*The 1939 New York World's Fair. A Case Study of a Nonprofit Institution Implementing a Successful International Marketing Concept*», in «Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing», 1994, vol. 2, fasc. 1, pp. 87-109.

lebrare il 148° anniversario della sua Costituzione, la prima in Europa e la seconda nel mondo, ma già il primo settembre dello stesso anno, invasa dalle truppe naziste, avrebbe perso la propria identità politica, scomparendo come nazione. A ricordarne la tradizione democratica, la volontà di pace, lo spirito di libertà, così come quello di indipendenza, sarebbero solo restati, qui, dall'altra parte dell'Oceano, un ristorante e un padiglione fieristico con la sua raffinata torre alta 141 metri, realizzata dagli architetti polacchi Jan Cybulski, Jan Galinowiski e Felicjan Szczesny Kowarski, essa, svettando sugli altri edifici, avrebbe continuato ad imporsi all'attenzione dei visitatori. Il corredo dell'apparato decorativo e del repertorio scultoreo, fortemente allegorici, ne enfatizzavano il significato sin dall'ingresso, dove una copia del monumento di Władysław Jagiełło, re di Polonia e granduca di Lituania, realizzato da Stanisław K. Ostrowski a Varsavia, riecheggiava la tanto gloriosa quanto feroce battaglia di Tannenberg-Grunwald del 1410 e la vittoria dell'esercito polacco-russo-lituano su quello dei Crociati, segnando, al contempo, la fine del Medioevo russo e la rivalsa sulla condizione di sudditanza e servitù all'Ordine Teutonico. In perfetto accordo con i contenuti e gli obiettivi dell'Esposizione, non mancavano espliciti e vigorosi richiami allo stretto rapporto della Polonia con l'America, all'accoglienza dei suoi emigranti nel Nuovo Continente e, parallelamente, al loro ruolo nella crescita economica degli Stati Uniti, indicata nell'aquila coronata di Henryk Grunwald. Il racconto di un popolo fiero, democratico e indipendente continuava, poi, all'interno delle dodici stanze in cui era suddiviso l'edificio principale, evocandone il suo costante percorso di progresso scientifico-tecnologico e lo sviluppo dei maggiori settori industriali, quali il metallurgico. Protagonista di questa serrata narrazione era il disegno simbolico della donna con la spada e il filo di grano, rappresentati sulla vetrata della grande *hall* per celebrare sia il carattere agricolo della nazione, sia la sua dignitosa fierezza nel difendere e salvaguardare il proprio popolo[6]. Tra le sale, l'accento posto sul radicato senso nazionale di pacifismo sfilava insieme al tema della recente modernizzazione del Paese, del progresso scientifico-tecnologico e alla lunga storia del suo raffinato design all'avanguardia; era, questo, il messaggio di un sogno che, a breve, sarebbe stato inesorabilmente infranto in Europa, mentre con amara ironia, sarebbe perdurato in America per oltre un anno, vivendo in quel padiglione rappresentante una nazione non più esistente.

Dal giorno dell'inaugurazione dell'Esposizione Universale di New York, un caldo e assolato 30 aprile, in cui 206.000 visitatori erano entrati nello spettacolare palco-

[6] Paul GREENHALGH, Ephemeral VISTAS, *The Expositions Universelles. Great Exhibitions and World's Fairs*, 1851-1939, Manchester University Press, Manchester 1988, p. 113. Cfr. anche: John ALLWOOD, *The Great Exhibitions*, Studio Vista, London 1977; Robert RYDELL, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago University Press, Chicago-London 1984.

scenico allestito su circa 500 ettari di una discarica, molti altri desideri e illusioni di 'costruire il Mondo del Domani' si infransero di lì a poco[7]. Tuttavia, come è stato osservato, la Fiera del 1939, sostenuta dalla complicità della propaganda mediatica, che contribuì in modo sostanziale ad un'eco dalla risonanza inedita fino a quel momento, è da ricordarsi come una delle più grandiose per estensione, partecipazione del pubblico e numero di espositori. Pianificazione territoriale e architettura, poi, giocarono un ruolo in stretta sintonia con il programma ideologico sotteso all'evento, sebbene l'indiscusso protagonista risultò essere il design industriale – così come era negli effettivi intenti di Grover Whalen – settore nel quale l'America stava raggiungendo sempre più ambiziosi traguardi, rivestendo un ruolo significativo.
Nella difficile scelta del sito, che escludeva l'ipotesi di poter utilizzare uno dei tanti parchi già esistenti della città, era stata decisiva la collaborazione del *City Park Commissioner* di New York, Robert Moses, alla cui lungimiranza e acutezza è da ascrivere l'ambiziosa proposta di intervenire con lavori di bonifica per risanare la degradata zona di Corona, nel quartiere di Queens, una estesa discarica periferica, a Flushing Meadows, tra la città e le praterie, che, oltre al carattere malsano causato dallo sversamento delle ceneri provenienti dai forni di carbone, da sterco e da spazzatura, rappresentava uno sbarramento all'espansione urbana, benché attraversata dall'importante arteria della Grand Central Parkway.
Nella New York della ripresa socio-economica dopo la Grande Depressione, Moses stava svolgendo un ruolo primario nella ricostruzione e trasformazione dell'immagine della città da oltre un decennio. Impegnato sin dal 1922 nel recupero di aree per la creazione di giardini urbani e polmoni di verde, a lui si attribuisce la creazione di oltre 2.567.256 ettari di parchi, connessi in un sistema di oltre 658 campi da gioco, 13 ponti, viadotti e gallerie – tra i quali Triborough Bridge, Brooklyn Battery Bridge, il Brooklyn Battery Tunnel – la bonifica di fiumi e laghi, una intensa attività di tutela del paesaggio e l'ideazione di Jones Beach, la lunga striscia di spiaggia bianca di circa sei miglia e mezzo a sud della contea di Nassau, che lui collegò a Long Island, al Loop Parkway e, quindi, alla città, per mezzo della Meadowbrook State Parkway, creando uno dei più ameni luoghi balneari pubblici dello Stato e una delle aree naturalistiche più belle del mondo.
Consolidate le proprie idee in materia di *management* e pianificazione urbana già durante il periodo della sua formazione accademica, Moses fu un idealista che seppe dare una forma concreta ai suoi sogni e, con una laurea in Giurisprudenza a Yale e un Dottorato di Ricerca in Scienze politiche conseguito alla Columbia University, ben presto divenne una delle figure più potenti dello Stato di New York negli anni

[7] Con maggiore precisione, recenti rilievi dell'area hanno dimostrato che l'intero territorio è ampio 363 ettari. Lisa W. FODERARO, «*How big is that Park? City now has the answer*», in «The New York Times», 31 maggio 2013 in http://www.nytimes.com/2013/06/01/nyregion/surveying-effort-alters-sizes-of-some-new-york-parks.html?hp&_r=1 [15-06-2015]

di Franklin Delano Roosevelt, Fiorello La Guardia e Nelson Rockefeller[8]. Segretario di Stato tra il 1927 e il 1929, la sua controversa figura fu senza dubbio responsabile della distruzione di interi brani edilizi che, se fece perdere parte del tradizionale aspetto della città, tuttavia, proiettò New York verso il modello di metropoli moderna tale da diventare un frequente esempio di pianificazione territoriale[9]. Ed è a questa lungimiranza e capacità di intravedere vantaggiosi risvolti economici statali che, per l'appunto, l'Esposizione Universale del 1939 ha pagato il suo primo e maggiore debito. La problematica scelta del sito, a lungo dibattuta in seno alla World Fair Corporation, orientata soprattutto verso la possibilità di utilizzare in modo parziale e provvisorio uno dei tanti parchi o aree verdi della città, se aveva trovato nell'opposizione di Robert Moses uno dei maggiore ostacoli, al tempo stesso, proprio con lui aveva avuto la svolta decisiva, proiattando l'immagine degli Stati Uniti come leadership della modernità, in diretta continuità con quanto si era voluto già fare emergere dalla Fiera di Chicago del 1893.

Ritenuta dal suo presidente Benjamin Harrison il più importante evento nazionale dopo la Guerra Civile, l'Esposizione Colombiana, infatti, aveva impresso «un chiaro segno del crinale tra due epoche storiche»[10]. Insediata dal paesaggista Frederick Law Olmsted sugli oltre 255 ettari del lotto trapezoidale inedificato di Jackson Park, fu costruita da Daniel Hudson Burnham, chiamando alcuni dei più grandi artisti del secolo a realizzarla in stile coloniale con bianchi padiglioni lignei decorati in stucco, che le fecero assumete il nome di *White City*. Senza negare l'indubbio apporto espressivo dell'allora giovane, ma culturalmente influente, Louis Sullivan, la deliberata prevalenza del linguaggio classicista era stata una chiara scelta politica, il cui messaggio, «contrapposto al neo-medievale del lassez faire», non solo «significa stabilità, fine dell'insicurezza del periodo eroico, fiducia nelle conquiste

[8] Robert A. Caro, *The power broker. Robert Moses and the fall of New York,* A.A. Knopf, New York 1974.

[9] Tra i suoi maggiori oppositori, sia sul piano ideologico, che operativo, ci fu Lewis Mumford, cui Jane Jacobs e Marshall Berman si affiancarono nella lettura delle trasformazioni dei tessuti edilizi consolidati, propugnando il risanamento piuttosto di drastiche demolizioni. Quest'ultimo, in particolare, ha enfatizzato il senso di sradicamento e spaesamento sociale determinato da alcuni interventi di tagli urbani a favore della rete stradale, così come si era operato a New York sotto la guida di Moses e La Guardia. Cfr. Marshall Berman, *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*, Atheneum, New York 1970; Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, Simon and Schuster, New York 1982; Marshall Berman, Brian Berger (a cura di), *New York Calling: From Blackout to Bloomberg*, Reaktion Books, Londra 2007; Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961. Per approfondimenti si legga anche Timothy Mennel, Jo Steffens, Christopher Klemek, *Block by Block: Jane Jacobs and the Future of New York*, Princeton Architectural Press, Princeton NJ 2007; Sonia Hirt, *The urban wisdom of Jane Jacobs*, Routledge, New York 2012.

[10] Mario Manieri-Elia, *Per una città "imperiale". Daniel H. Burnham e il movimento City Beautiful,* in Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Elia, Manfredo Tafuri, *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 10.

istituzionali; […] assonanza con la cultura europea, senza più complessi di inferiorità e di rivalsa, capacità di cimentarsi sullo stesso terreno qualitativo, con la fondata fiducia di poter ormai prevalere su quello»[11], ma con il ricorso all'omogeneità del colore bianco, vettore di purezza e candore, intese manifestare nell'accezione simbolica di pulizia dall'inquinamento e sporcizia e, quindi dalla povertà. Se la Fiera di Chicago fu foriera della ritrovata solidità economica degli Stati Uniti, del suo glorioso percorso di indipendenza e delle sue elevate capacità produttive, anche quella di New York del 1939, nelle intenzioni di Robert Moses, avrebbe dovuto dunque collocarsi in tale prospettiva, sviluppandone i principali temi etico-sociali e propagandistici all'interno di una più ampia e ambiziosa visione, in cui trovava posto un utopico futuro di felicità, serenità e diffuso benessere, costruito sui coevi progressi tecnologici e scientifici.

Era stato questo, infatti, quanto era emerso in quella lunga serata del dicembre del 1935, quando al New York Civic Club artisti, architetti, politici e imprenditori si erano riuniti per definire obiettivi e contenuti della imminente esposizione universale, in cui passato e presente si dovevano coniugare con un medesimo comune denominatore[12]. In tal senso, fu chiarificante il tanto determinato quanto famoso discorso pronunciato da Luis Mumford all'apertura del simposio: «The story we have to tell […] and will bring people from all over the world to New York, not merely from the United Stated, is the story of this planned environment, this planned industry, this planned civilization. If we can inject that notion as a basic notion of the Fair, if we can point it toward the future, toward something that is progressing and growing in every department of life and throughout civilization, not merely in the United States, not merely in New York City, but if we allow ourselves in a central position, as members of a great metropolis, to think for the world at large, we may lay the foundation for a pattern of life which would have an enormous impact in times to come»[13].

Piuttosto che istallare l'esposizione mondiale in uno dei tanti parchi e zone pubbliche attrezzate già esistenti, Moses suggerì con forte entusiasmo la soluzione di trasformare l'area abbandonata, malsana e degradata di Flushing Meadows – l'ecosistema paludoso nei Queens, acquistato dalla Brooklyn Ash Removal Co. per usarlo come

[11] MANIERI-ELIA, cit., 1973, p. 26.

[12] Gillette Jr. HOWARD, *Civitas by design: building better communities, from the garden city to the new urbanism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2012, pp. 39-44. Per un'attenta e critica analisi del rapporto socio-economico e culturale tra le esposizioni universali americane, quella del 1939 di New York e il contesto statunitense all'uscita della Grande Depressione, cfr. Pieter VAN WESEMAEL, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1815-1970)*, 010, Rotterdam 2001, cui si rimanda per l'ampia bibliografia.

[13] Ora in Helen A. HARRISON (a cura di), *Dawn of a New Day: The New York World's Fair, 1939– 40,* Queens Museum, New York 1980, p. 4.

discarica – e realizzare al suo posto una fiera dall'aspetto di una 'città di domani' costituita da spettacolari architetture effimere. Il complesso intervento di bonifica – aveva motivato con successo il *Park Commissioner* – si proponeva la conseguente creazione di un grande polmone verde con zone destinate allo svago, al divertimento e allo sport, tale da diventare il secondo di New York per ampiezza. La scelta di una così singolare porzione di territorio ai margini del tessuto edilizio, raccogliendo l'eredità della Fiera colombiana di Chicago, rilanciava nuovi e più pregnanti messaggi, poiché, a fronte della ingente somma di investimento economico richiesto dalla complessità costruttiva dell'opera, sarebbe stata l'occasione per avviare una pianificazione a lungo termine e connettere alla città l'intera area risanata.
In accordo con il tema generale dell'Esposizione – *the World of Tomorrow* – grazie alla tecnologia, si sarebbe offerto un prodotto, quello dell'immenso parco pubblico con le sue attrattive ludiche, che avrebbe migliorato non solo la regione dei Queens, ma la vita stessa dei Newyorkesi, lasciando un segno territoriale – una sorta della *Regional-City* teorizzata da Luis Mumford – tale da inserirsi appieno in quel dibattito urbanistico americano avviato dagli anni Venti, che aveva ragionato sulle problematiche relative alla mobilità lavorativa, all'incremento dell'emarginazione degli immigrati, all'incipiente industrializzazione a discapito del rapporto tra individuo, comunità e ambiente[14]. In relazione, poi, all'originario carattere di discarica di Flushing Meadows, il tema del parco si connetteva a quello dei rifiuti secondo l'associazione sillogistica tra lo scarto e lo 'spreco', sintomo di una condizione sociale economica di benessere che negava il risparmio, inserendosi con coerenza nella linea tracciata un ventennio prima da Woodrow Wilson a Detroit, in occasione di quel memorabile congresso internazionale di venditori, nel lontano 1916[15]. La conquista americana della *leadership* mondiale procedendo lungo la strada della 'democrazia degli affari', da questi indicata per la politica estera degli Stati Uniti, presupponeva uno sguardo più approfondito alle necessità qualitative della produzione di massa a prezzi concorrenziali, all'implemento dei settori commerciali legati al tempo libero, al divertimento, ai giovani e alle casalinghe, alla pubblicizzazione delle merci su larga scala e, segnatamente, all'incentivazione al consumo[16]. La sua intuizione, sin dagli albori della Prima Guerra Mondiale, che l'appagamento dei

[14] Cfr. Donald L. Miller, *Lewis Mumford: A Life*, Weidenfeld & Nicolson, New York 1989; Howard, 2010.

[15] Victoria De Grazia, *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, trad. it. a cura di A. Mazza, L. Lamberti, Einaudi, Torino 2006; Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America: una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 131-134; 150-154.

[16] Carmen Betti, Gianfranco Bandini, Stefano Oliviero (a cura di*), Educazione, laicità e democrazia. Tra le pagine di Antonio Santoni Rugiu*, FrancoAngeli, Milano 2014, pp. 239-249.

bisogni effimeri, dei desideri e dei comfort di ogni cittadino avrebbe rappresentato un strumento di governabilità e di crescita economica del Paese, così come è stato sottolineato da Frank Ninkovich, avrebbe influenzato l'Europa e il mondo occidentale dal piano culturale a quello dell'oggetto commerciale, fino al condizionamento ideologico, durato per tutto il XX secolo, conducendo al processo che oggi chiamiamo 'globalizzazione'[17].

Sotto la direzione di Whalen e nella scelta di Moses, per l'appunto, fu esplicita l'equazione che progetto di qualità e conformazione dell'oggetto per il consumatore esprimeva e dimostrava l'incremento delle vendite e la crescita economica della Nazione; ma, perché si raggiungesse un tale obiettivo, era necessario un notevole impiego di energie e di capitali, fino ad allora inedito. Furono così investiti circa 155 milioni di dollari e, dopo un temporaneo prestito bancario, la World Fair Corporation riuscì a vendere più di 27 milioni di dollari di obbligazioni per le imprese. Terminata la bonifica di oltre 492 ettari di territorio e le primarie opere di urbanizzazione, fu iniziata la costruzione del vasto complesso fieristico, esteso fino a circa 3 miglia a sud. I lavori durarono meno di quattro anni e, il 30 aprile, si spalancarono le porte della più imponente manifestazione fieristica del mondo, per ampiezza del suo spazio espositivo suddiviso in sette zone tematiche, ognuna delle quali con un assegnato colore dominante identificativo, per numero di padiglioni, per abbondanza di merci e varietà di prodotti e per visitatori. Con un maestoso ingresso principale, disposto lungo Corona Avenue, le cui entrate erano dislocate simmetricamente ai lati del padiglione della Cyrysler Motors e demarcate, a destra, da quello dell'aviazione e, a sinistra, da quello delle ferrovie, si accedeva al primo settore – quello dei Trasporti perimetrato dall'ampia Grand Central Parkway, la più ampia arteria di collegamento all'interno del recinto dell'Esposizione e da Avenue of Transportation. Qui, dove erano appunto messi in scena sistemi e mezzi di trasporto, veri protagonisti dell'evento, emergevano in un confronto dialettico i padiglioni della Ford Motors Company e della General Motors, entrambi progettati dallo studio di Albert Kahn, dando forma alle ambientazioni urbane schizzate dalla mano di Louis Lozowick[18]: il primo, affidato a Walter Dorwin Teague per la cura del design, traduceva la convenzionale immagine della tipica famiglia medio borghese americana nella lunga rampa posta, sulla sinistra rispetto l'entrata principale, a chiusura angolare dell'edificio quadrilatero con, al centro della Garden Court, la Chassis Fountain di Isamu Noguchi[19]. Lungo il percorso elicoidale, la maggiore innovazione

[17] Frank A. Ninkovich, *The Wilsonian Century: U.S. Foreign Policy since 1900*, University of Chicago Press, Chicago 2001; cfr. anche Ferdinando Fasce, *La democrazia degli affari. Comunicazione aziendale e discorso pubblico negli Stati Uniti, 1900-1940*, Carocci, Roma 2000.

[18] Per i disegni di Lozowick si consulti: Janet Flint, *The prints of Louis Lozowick*, Catalogo della mostra (New York, 1982), Hudson Hills press, New York 1982.

[19] Federico Bucci, *Albert Kahn. Architect of Ford*, Princeton architectural press, New York 1993.

formale del padiglione, che poco sorprese con inedite introduzioni linguistiche, scorrevano proprio le autovetture della casa produttrice, guidate direttamente dai visitatori, così da consentire loro una visione panoramica della fiera dall'alto. L'altro padiglione, invece, dagli eleganti e sinuosi profilili *Streemline modern,* – o jazz style – adottato a simboleggiare la produzione industriale di qualità e, in special modo quella degli Stati Uniti, che già emergeva sul mercato mondiale, ospitava l'esposizione ideata da Norman Bel Geddes per General Motors Corporation – una delle maggiori attrattive della Fiera – che metteva in scena Futurama, una premonitrice città del domani, osservata da un sistema di percorsi sopraelevati rotanti, dando l'illusiva idea di viaggiare a bordo di un aereo, da cui si assisteva a vasti territori metropolitani, che rappresentavano gli Stati Uniti nel 1960: nuclei urbani definiti da grattacieli, scale mobili, rampe e inedite reti di collegamenti tra le nazioni, costituiti da ampie autostrade a scorrimento veloce con sistemi automatizzati e reti ferroviarie, così come, poi, egli stesso definì nel libro *Magic Motorway*[20].

Analogamente a quanto aveva realizzato nella zona dei Divertimenti per l'istallazione del Crystal Lassies, uno spettacolare cilindro poligonale girevole di vetro, in cui danzava una *World Fairettes* coperta da una sola foglia di fico, riflettendosi e rifrangendonsi in infinite proiezioni, Geddes celebrava in positivo la catena di montaggio e la ripetitività intercambiabile come una delle roccaforti della produzione e del progresso. Futurama, infatti, si proponeva quale una inequivocabile propaganda dell'industria metalmeccanica, ma come una posizione critica di analisi del futuro da una prefigurata prospettiva ottimistica di sviluppo, tale da coinvolgere la dialettica del dibattito in corso sul piano internazionale dal punto di vista economico-produttivo, socio-politico e culturale. Il design, ovviamente, costituiva un capitolo fondamentale della sua storia del domani: «Design in machines that shall improve working conditions by eliminating drudgery. Design in all objects of daily use that shall make them economical, durable, congenial to every one. Design in the arts, painting, sculpture, music, literature, and architecture, that shall inspire the new era», aveva scritto Geddes nel 1932, proprio mentre, a New York, Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock aprivano la mostra *International Style* al MoMa[21].

La New York World's Fair, paragonata ad una gigantesca copia della città del domani, agiata, felice e confortevole, come è stato ampiamente sottolineato dalla critica storiografica, voleva dunque essere la proclamazione del modello dall'America del futuro da presentare al mondo, quella che era stata in grado di coalizzare ingegni intellettuali, arte e capacità imprenditoriali sullo stesso tavolo di trattative e, dopo

20 Norman Bel Geddes, *Magic Motorways*, Random house, New York 1940; cfr. anche D. Adams, «*Norman Bel Geddes and the Streamlined Spaces*», in «Journal of Architectural Education», 1976, vol. 30, fasc. 1, pp. 22-24.

21 Norman Bel Geddes, *Horizons in Industrial Design*, Little Brown & Co., Boston 1932, p. 2.

diverse crisi economiche – specie quell'America della Grande Depressione – si era ricostituita più forte e fiduciosa, trovando la massima positività di sviluppo nelle conquiste della produzione seriale dell'industrial design, della pubblicità e dei marchi commerciali di qualità. Non a caso, infatti, gran parte delle aziende presenti, in un'innovativa prospettiva di marketing, comunicò il proprio messaggio di vendita identificando il suo prodotto attraverso l'immagine stessa del suo padiglione. E' il caso, per quello della Marina militare, dell'incombente prua di una nave, cui si ricorse, mutuando un'icona architettonica ricorrente nel Movimento Moderno; del gigantesco registratore di cassa della National Cash Register; del geometrico padiglione del petrolio, esplicitamente esemplificativo di un campo di estrazione del greggio completato dalla torre di perforazione; di quello della Coca Cola; della forma di un aereo per quello dello Swift o, poco distante, alle spalle di Lincoln Square dove terminava Raimbow Avenue – il coloratissimo viale nella zona della 'Produzione e Distribuzione' – di una sorta di grande rullino fotografico per la Eastman Kodak Company, un'azienda che già dal secolo precedente aveva investito nelle esposizioni fieristiche come in uno dei punti cardine della sua strategia di marketing, tesa all'affermazione della fotografia tra i principali prodotti della società dei consumi[22]. In assoluta concordanza con la linea propagandistica dell'Esposizione e, ancor più di quanto aveva cercato di consolidare in quelle di Parigi del 1889 e di Chicago del 1893, la Kodak intraprese a New York una tanto complessa, quanto ampia e capillare campagna di promozione dei suoi articoli, muovendosi su due differenti e parallele argomentazioni pubblicitarie: da un lato, la coincidenza con il messaggio politico indetto da Whalen, per cui la propaganda di un marchio nazionale in incremento di notorietà e in rafforzamento economico significava collaborazione alla crescita del Paese, instaurando, così, l'immediata equazione tra produzione industriale di massa, progresso finanziario dello Stato e benessere dei cittadini; dall'altro, la divulgazione dell'idea che la fotocamera fosse lo strumento del domani, con cui poter cristallizzare dei momenti di vita quotidiana e risvegliare la memoria, comunicare esperienze personali o veicolare al pubblico informazioni, dati e messaggi. La fotografia, cioè, era in grado di instaurare un concreto ponte emotivo tra presente e futuro[23]. Sembra, dunque, ripercorrere quanto si commentava sulla guida ufficiale dell'Esposizione: «The eyes of the Fair are on the future – not

[22] François Brunet, *"Refondations: le moment Kodak". La Naissance de l'idée de photographie*, Presses universitaires de France, Paris 2000, p. 216. Cfr. anche Brian Coe, Paul Gates, *The Snapshot Photograph. The Rise of Popular Photography 1888-1939*, Ash & Grant, London 1977; Douglas Collins, *The Story of Kodak*, Harry N. Abrams Inc., New York 1990; Ariane Pollet, «*The Cavalcade of Color*», in «Études photographiques», 2012, vol. 30, [rivista on line], pubblicato il 6 maggio 2014 in: http://etudesphotographiques.revues.org/3339.

[23] John Raeburn, *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*, University of Illinois Press, Chicago 2006.

in the sense of peering into the unknown and predicting the shape of things a century hence – but in the sense of presenting a new and clearer view of today in preparation of tomorrow»[24].

Realizzato dall'architetto Eugene Gerbereux e dai designers Walter Dorwin Teague and Stowe Myers in un linguaggio di forte impatto, il padiglione dalla rigorosa razionalità moderna era, all'esterno, corredato da gigantesche fotografie e da uno stand simile a un'alta torre triangolare, composta da tre lunghe aste a supporto di oltre venti immagini girevoli, mentre, all'interno, si articolava in un lineare percorso di ambienti consecutivi dove erano alloggiate immagini in bianco e nero, finché non si giungeva alla *Great Hall of Color*, la sala semicircolare di duemila metri quadrati. Qui, erano esposte colorate kodachrome, istallazioni e filmati, tra cui i 12 minuti della spettacolare *Cavalcade of Color*, con le sue 2.112 diapositive proiettate su uno schermo curvo, ininterrottamente in sequenza da mezzogiorno alla sera, da un proiettore altamente all'avanguardia e raffiguranti una gioiosa società borghese oramai uscita dalla Grande Depressione. George Eastman aveva dunque raggiunto il suo traguardo pubblicitario, rispondendo, al tempo stesso, anche alle tematiche discusse al Civic Club. La spettacolarizzazione della fotografia, così, era riuscita a tenere insieme il ricordo del passato alle tecnologie più innovative e al progresso scientifico, in una ottimistica proiezione verso una quotidiana vita domestica nel benessere del futuro e, per la Kodak, come per gran parte delle aziende chiamate a partecipare, questa singolare organizzazione fieristica di New York si prospettava come la prima concreta occasione di poter erigere un edificio-monumento per consacrare la propria immagine sul mercato economico internazionale e davanti a un pubblico tanto eterogeneo, quanto numeroso[25].

Oltrepassata l'entrata di Corona Avenue, tra i viali del recinto della New York World's Fair, il *fox trot* di George e Ira Gershwin – canzone ufficiale dell'Esposizione, redatta nel 1938 espressamente per l'evento – riecheggiava il ritornello «'Dawn of a New Day' / Sound the brass, roll the drum, / To the world of tomorrow we come. / See the sun through the grey - / It's the dawn of a new day!» e, in accordo con le sue strofe successive, ovunque si trovavano a disposizione souvenir e gadget per la promozione mediatica e per ricordare la promessa di agiatezza e abbondanza. La metafora del futuro, adottata nel linguaggio *Streemline modern* riecheggiava in questi oggetti, così come in gran parte delle architetture effimere e dei padiglioni: linee e superfici semplificate, fluide, orizzontali, dai profili lisci e arrotondati per esprimere la corsa ad alta velocità e trasportare lo spettatore nel mondo di domani. D'al-

[24] *Official Guide Book of the New York World's Fair 1939*, Exposition Publication Inc., New York 1939, ora in Bill Cotter, *The 1939-1940 New York World's Fair*, Arcadia Publishing, Charleston-Chicago-Portsmouth-San Francisco 2004, p. 9.

[25] Pollet, cit., 2012.

tronde, nella febbrile ricostruzione delle città avviata dalla metà degli anni '20 negli Stati Uniti e, in particolar modo, a New York, la pubblicazione del libro di Hugh Ferriss, «The most brillant exponent of the American skyscraper», come lo aveva definito John Mead Howells sulla copertina della edizione del 1929, aveva già impresso una stimolante sollecitazione in tal senso e i disegni utopici, raccolti in *The Metropolis of Tomorrow*, avevano certamente offerto suggerimenti e stimoli[26].
Con intenzionalità simboliche e dal forte impatto visivo, furono così immaginati e realizzati il Trylon e il Perisphere, metafore delle aspirazioni globali di democrazia e del *New Deal*, radicato in un mondo – aveva dichiarato Grover Whalen nell'introduzione del *phamplet* ufficiale dell'Esposizione – «[…] which can only be built by the interdependent co-operation of men and of nations».
Come in un organismo urbano ispirato al sistema rinascimentale di matrice sistina, le due strutture progettate da Wallace K. Harrison e J. André Fouilhoux, raccordate dalla lunga passeggiata dell'Helicline, erano dislocate in posizione baricentrica rispetto all'impianto fieristico. Fulcri visivi dall'articolata scenografia, infatti, erano nella convergenza prospettica di Avenue of Patriots, Avenue of Pioneers e del lungo asse con i giochi d'acqua, che scendeva dal padiglione del Governo statunitense, attraversava l'ampia vasca con fontane giocosamente zampillati della Laguna delle Nazioni e proseguiva oltre Washington Square, tra il padiglione di Medicina, Salute pubblica, Educazione scientifica e quello della Moda. La loro forma – il primo, slanciatamente piramidale sviluppato in 700 piedi di altezza e, il secondo, perfettamente sferico, dal diametro di 200 piedi – idealmente e ideologicamente legata al gigantismo geometrico delle utopie di Étienne-Louis Boullée, trasformava in composizione volumetrica le aggregazioni costruttiviste e suprematiste di Iakov Chernikhov, che da sei anni aveva pubblicato *101 Architectural Fantasies*[27].
Per la realizzazione e l'approvazione della Perisphere, in cui si doveva racchiudere il gigantesco plastico di Democracity, la 'Città del Domani' disegnata da Henry Dreyfuss, fu necessario elaborare un cospicuo numero di disegni di dettagli progettuali ed esecutivi, al cui termine, la complessa e ardita costruzione fu appoggiata

[26] Hugh Feriss, *The Metropolis of Tomorrow*, Ives Washburn, New York 1929. Cfr. anche Robert A. M. Stern, Gregory Gilmartin, Thomas Mellins**.** *New York 1930: Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*, Rizzoli International, New York 1987; Nadia Amoroso, *The exposed city: mapping the urban invisibles*, Routledge, Londra 2010.

[27] Cfr. Ruth Eaton, *Ideal Cities. Utopianism and the (Un)Built Environment*, Thames & Hudson, London 2002, pp. 193-194; e, inoltre, Catherine Cooke, Iakov *Chernikov. Fantasy and Construction: Iakov Chernikov's Approach to Architectural Design*, Architectural Design, London 1984; Carlo Olmo, Alessandro de Magistris (a cura di), *Documenti e Riproduzioni dall'Archivio di Aleksej e Dimitri Chernikhov*, Umberto Allemandi, Torino 1995; Dmitry Yakovlevich Chernikhov, *Graphic Masterpieces of Yakov Georgievich Chernikhov: The Collection of Dmitry Chernikhov*, DOM, Berlin 2008; Dmitry S. Khmelnitsky, *Yakov Chernikhov. Architectural fantasies in Russian constructivism*, DOM publishers, Berlin 2013.

su otto piloni mascherati da fontane, che ne enfatizzavano il senso di sospensione e le imprimevano l'illusivo moto rotante su cascate, specie quando, all'imbrunire, si illuminava; mentre, internamente, dove si accedeva da innovative scale mobili, si partecipava allo 'spettacolo del domani' da piani sospesi con cavi e tiranti in acciaio[28]. A realizzare Democracity erano stati chiamati Julian Everett e Henry Dreyfuss, allievo di Norman Bel Geddes; con loro, con Raymond Loewy, il disegnatore della bottiglia della Coca-Cola e del pacchetto delle Lucky Strike, con Walter Dorwin Teague, l'architetto della Eastman Kodak Bantam, cui erano stati assegnati il padiglione US e la collaborazione a quello della Ford e con altri pionieri del Industrial Design americano e dello *Streamlining*, furono progettate alcune delle più significative strutture della manifestazione[29]. Traducendo con successo la modernità incipiente della democrazia capitalistica americana, in questa complessa coincidenza di eventi confluiti a determinare l'eccellente esito della Esposizione, essi conquistarono pubblico intellettuale, professionisti, borghesia imprenditoriale e la 'gente comune'. Affianco a loro c'erano anche personaggi dalla caratura di Henry Van de Velde, Léon Stynen e Victor Bourgeois, che avevano allestito il padiglione del Belgio, Walter Gropius e Marcel Breuer, cui era stato affidato il progetto di quello della Pennsylvania, Lucio Costa e Oscar Niemeyer per il Brasile, Ernest Weissmann per la Jugoslavia.

Ben più enfatico, invece, si presentava il padiglione italiano, affidato nel 1937 a Michele Busiri Vici, che aveva tradotto la retorica fascista in un linguaggio decorativo dove, al contempo, si evocava la *Grandeur* delle radici romane e il progresso scientifico della nazione, simboleggiato dal monumento a Guglielmo Marconi, con la lunga cascata dal salto di 61 metri e da un ristorante a forma di nave da crociera[30]. In diretta contrapposizione, c'erano i Paesi scandinavi, che avevano espresso la loro modernità, presentandosi con le colte e introverse architetture di Sven Markelius, per la Svezia e Alvar Aalto, per la Finlandia. E' questa l'occasione per quest'ultimo, com'è stato osservato da Francesco Dal Co, di realizzare la sua «opera più significativa […] nell'anteguerra», molto diversa dalla spettacolarizzazione della modernità offerta dal Futurama di Bel Geddes, giacché 'spezzò', 'compresse' e 'ampliò' «l'anonimo spazio obbligato mediante una grandiosa parete lignea ondulata e incombente, moltiplicando vettori dinamici e percorsi, articolando questi ultimi su

[28] Barbara Cohen, Steven Heller, Seymour Chwast, *The New York World's Fair. Trylon and Perisphere*, Harry N. Abrams, New York, 1989. Cfr. anche David Gelernter, *1939: The Lost World of the Fair*, The Free Press, New York, 1995.

[29] Carrol Gantz, *Founders of American Industrial Design*, McFarland & Company, North Carolina 2014.

[30] Sul padiglione dell'Italia si leggano: *L'Italia alla esposizione universale di New York 1939*, Commissariato generale per l'Italia, Roma 1939; *Italy at the world's fair New York 1939,* Vallecchi, Firenze s.d.; «*Mostra d'arte contemporanea italiana. Padiglione italiano all'Esposizione universale di New York 1939*», in «Domus», 1939.

quattro livelli, raggiungendo una insuperata sintesi di sdoppiamenti visuali e sorprendenti artifici plastici»[31].
Questa vetrina del Movimento Moderno europeo e dell'imprenditoria tecnologica americana, di fatto, fu la consacrazione del matrimonio tra l'arte e l'industria ma, soprattutto, della traduzione in termini di design dello spirito del New Deal[32].
L'eredità culturale dell'Esposizione, che restò aperta per due estati consecutive chiudendo nel 1940, si è infatti protratta a lungo durante il resto del XX secolo e ha contribuito a formare e a definire il clima commerciale, culturale e politico, americano e mondiale del dopoguerra. Poco è rimasto, tuttavia, delle sue architetture: già il 1 settembre del 1939, si è detto, si erano spente le luci del padiglione della Polonia e, in quello stesso giorno, anche quelli del Belgio e dei Paesi Bassi. Stessa scelta per l'Italia il 10 giugno dell'anno successivo, quando la Nazione entrò in guerra, padiglioni che furono infine smantellati al termine della manifestazione insieme alla maggior parte degli altri, come quello dell'Unione Sovietica, che demolito dopo la prima stagione, lasciò uno spazio vuoto, chiamato 'The American Commons', mentre quello della Città di New York fu adibito, prima, a sede delle Nazioni Unite e, dopo, dal 1952 è diventato il Queens Museum per esposizioni d'arte. Furono anche conservati e, successivamente, aperti al pubblico il Museo della scienza e della tecnologia, il Queens Theatre e i laghi Meadow con la sua darsena e Willow.
Il sito, diventato la quarta area verde attrezzata più grande della città, nota come Flushing Meadows–Corona Park o Flushing Meadows Park, è stato nuovamente teatro dell'Esposizione mondiale del 1964, finché, nel giugno del 1967, 1.255 ettari sono stati ufficialmente designati a parco pubblico.
Nel corso dei decenni successivi, è stato al centro di diversi interventi di pianificazione tra cui il progetto, purtroppo disatteso nelle sue principali linee guida, redatto nel 1988 dagli architetti Bernard Tschumi e Skidmore Owings & Merrill e dal paesaggista Nicholas Quennell. Nel 2004 è stato elaborato lo Strategic Framework Plan, parzialmente sostenuto dal J.M. Kaplan Fun nell'ambito delle azioni del Migrations Program per migliorare e potenziare le opportunità socio-economiche e culturali delle comunità immigrate[33].
Tryolon e Perisphere, nelle intenzioni dei loro progettisti e del comitato della World Fair, sarebbero dovuti restare a memoria della manifestazione e, come nel caso della Tour Eiffel, diventare le porte della nuova urbanizzazione avviata a Flushing Meadows. Terminato l'evento, invece, furono demoliti e la struttura in acciaio, che so-

[31] Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1988, p. 247.

[32] Jeffrey L. Meikle, *Twentieth Century Limited. Industrial Design in America. 1925-1939*, Temple University Press, Philadelphia 1979.

[33] http://www.nycgovparks.org/parks/flushing-meadows-corona-park.

steneva la grande sfera, fu fusa per essere tristemente impiegata a forgiare i fucili dell'esercito americano. A dispetto di ciò, grazie alla propaganda mediatica condotta durante l'intero ciclo dell'evento, ancora oggi sono considerati le icone simbolo non solo dell'Esposizione universale del 1939, ma dello spirito liberale e progressista di un'America in forte ripresa dopo la Grande Depressione.

Fig. 1. Inquadramento territoriale della regione di Queens con i collegamenti per la New York World's Fair del 1939, in un poster dell'epoca (dal sito http://digitalcollections.nypl.org).

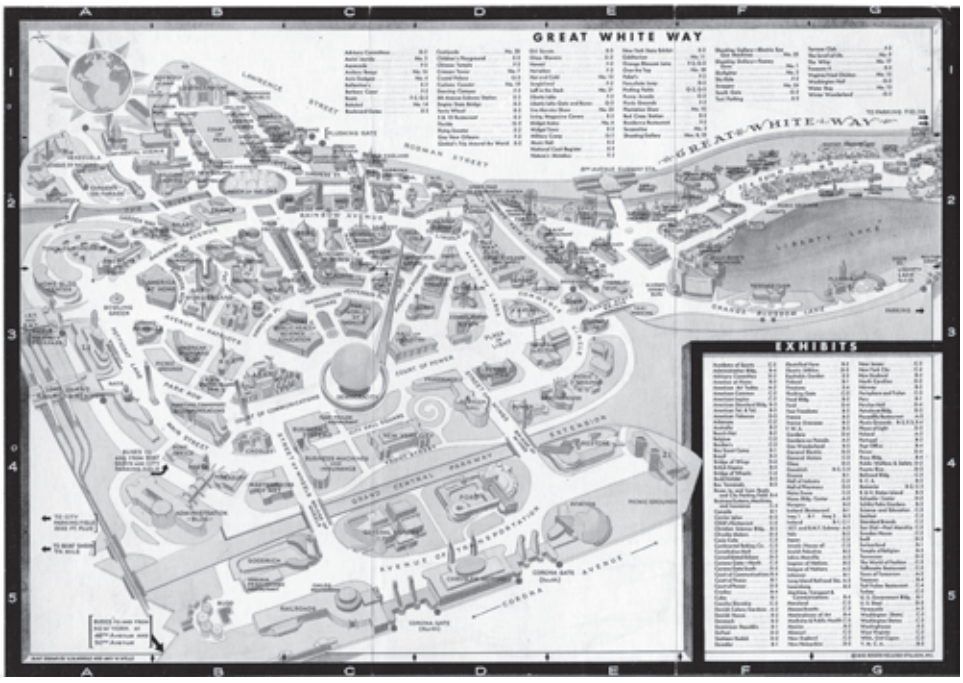


Fig. 2. Pianta della New York World's Fair del 1939, in un *dépliant* del 1940.

Fig. 3. Il padiglione della Polonia (foto d'epoca).

Fig. 4. Il padiglione dell'Italia (foto d'epoca).

TAKE COVER!

Editorial

THE 1940 WORLDS FAIR *opens its gates this grim Saturday morning at 10 A.M. In the afternoon, Governor Lehman will make a speech—but there will be no top hats this time. Nor will there be any "tin hats". And at 2 P.M. there will be an especially significant parade—Finns, Poles, Czechs, Danes, Norwegians, orphans of the storm, in their native costumes. It would be a tragic mistake to permit Europe's 32nd Major War to dampen the opening of America's Worlds Fair. Instead, let America inject added zest into its Fair, let Americans realize that here are the symbols of art and industry and carnival and science that can exist only in a democracy.*

Fig. 5. Vignetta satirica sulla New York World's Fair del 1939 dalla prima pagina del settimanale New York Daily Mirror, il 11 maggio 1940.

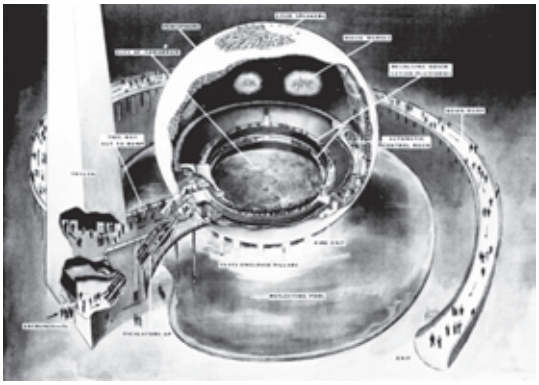


Fig 6. Sezione prospettica del Trylon, del Perisphere e della rampa dell'Helicline.

FIG. 7. IL PADIGLIONE DI FORD MOTOR COMPANY (FOTO D'EPOCA). (VEDI TAVOLA 14)

FIG. 8. IL PADIGLIONE DELL'AVIAZIONE (CARTOLINA D'EPOCA A COLORI ILLUSTRATA). (VEDI TAVOLA 14)

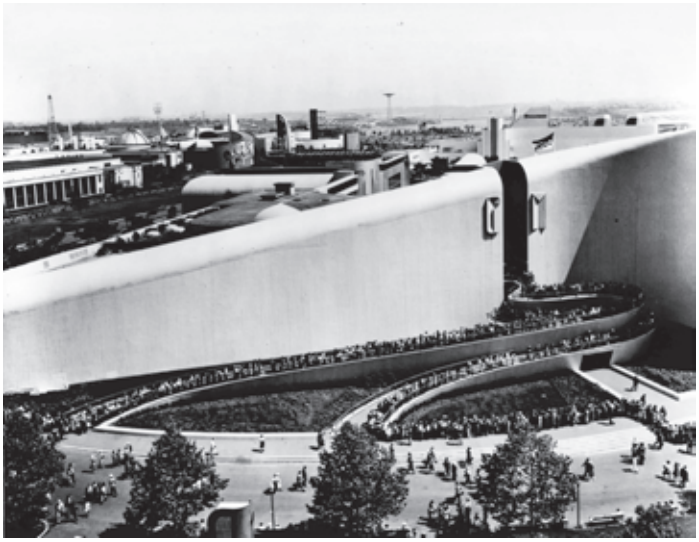


Fig. 9. Il padiglione di General Motors (foto d'epoca).

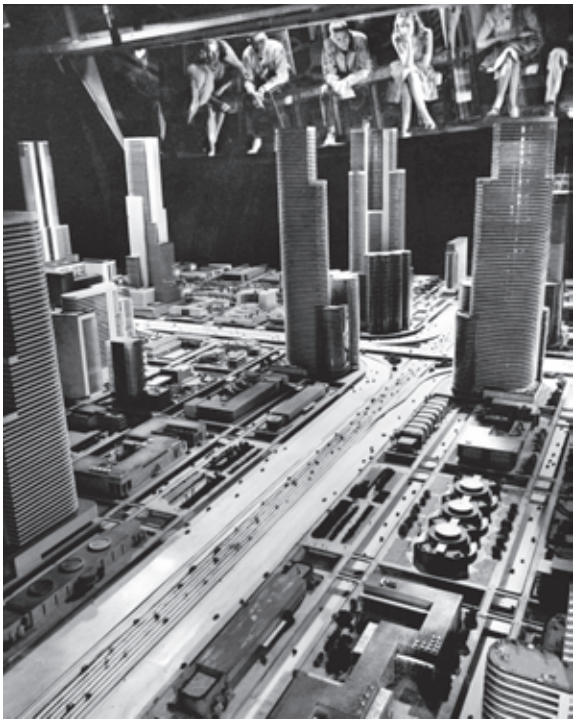


Fig. 10. Il diorama di Futurama (foto d'epoca).

Fig. 11. Il padiglione di Ford Motor Company (foto d'epoca).

Fig. 12. Il padiglione di Swift (foto d'epoca).

Fig. 13. Il padiglione di Eastman Kodak Company (foto d'epoca).

Fig. 14. Vista dall'alto della New York World's Fair del 1939 con al centro Trylon e Periphere (foto d'epoca).

IL *PALACE OF FINE* ARTS E LA PPIE DI SAN FRANCISCO. LA *PANAMA-PACIFIC INTERNATIONAL EXPOSITION* DEL 1915: COSA RESTA DI UN'EXPO

Francesca Domenici
Storia della Città

Abstract:
Il Palazzo delle Belle Arti è l'unico edificio superstite della Panama-Pacific International Exposition (PPIE) di San Francisco, del 1915. Il Palazzo, progettato dall'architetto Bernard R. Maybeck come una galleria espositiva destinata all'allestimento di un gran numero di opere d'arte, è l'unica costruzione sopravvissuta alla demolizione totale che interessò tutte le strutture della fiera. Il progettista, influenzato dalle incisioni di Piranesi e dal tema delle rovine, ideò un articolato complesso di tendenza classicheggiante liberamente ispirato all'arte greca e romana, una 'follia classica' sul lungomare di San Francisco. Considerato dai visitatori uno degli edifici espositivi più interessanti, diventò da subito una costruzione-simbolo dell'Expo.

The Palace of Fine Arts and San Francisco's PPIE
The 1915 Panama-Pacific International Exposition: the legacy of an Expo
The Palace of Fine Arts is the only surviving building from the Panama-Pacific International Exposition (PPIE) in San Francisco in 1915. The Palace, designed by architect Bernard R. Maybeck as an art gallery capable of hosting a large number of art works, is the only building that survived the total demolition that involved all of the exposition structures. The designer, influenced by Piranesi's engravings and the theme of ruins, devised an articulated classical system, loosely inspired by Greek and Roman art, a 'classical madness' on San Francisco's waterfront. Considered by many visitors as one of the most interesting exhibition buildings, it immediately became an iconic symbol of the Expo.

La rinascita di una città: la PPIE

L'idea di organizzare la Panama-Pacific International Exposition (PPIE), la grandiosa Esposizione Universale inaugurata a San Francisco nel 1915, era nata dal proposito di creare un evento celebrativo per commemorare la scoperta dell'Oceano

Pacifico[1] avvenuta 400 anni prima, e soprattutto con l'intenzione di dare grande risalto alla recente apertura del Canale di Panama[2], da parte degli Stati Uniti. I lavori per la costruzione del Canale, colossale opera dell'ingegneria americana che rendeva più immediati e diretti i collegamenti con l'Oceano Atlantico, e la successiva inaugurazione avvenuta nel 1914, fornirono quindi lo spunto per l'allestimento di questa prima fiera mondiale della regione Asiatico-Pacifica, da quel momento più facilmente raggiungibile. Secondo la volontà degli organizzatori questo evento mondiale doveva avere anche un altro importante scopo e cioè quello di rilanciare, agli occhi del mondo, l'immagine della città e dell'area della San Francisco Bay dopo le devastazioni causate dal violento terremoto del 1906 e dagli incendi che avevano distrutto buona parte del tessuto urbano[3]. L'idea di organizzare un'esposizione mondiale si era sviluppata fin dal 1891, contemporaneamente all'avvio del progetto di costruzione del Canale di Panama, ma andò prendendo decisamente corpo solo dopo il 1906, in seguito al terremoto ed al disastroso incendio della città, proprio perché questo appuntamento mondiale avrebbe dato una notevole spinta alla ricostruzione. L'intento degli organizzatori infatti, era proprio quello di sfruttare l'esposizione internazionale per promuovere ed affermare l'immagine di San Francisco e quella della California quale *Golden State*, punto di snodo fondamentale per scambi commerciali, turismo ed investimenti tra Europa ed Asia, soprattutto anche attraverso l'importante via d'acqua di recente apertura[4].

L'area prescelta per l'insediamento della fiera era posizionata nella parte settentrionale della città, nella zona denominata Marina District, affacciata sulla San Fran-

[1] La scoperta da parte dell'esploratore spagnolo Vasco Nuñez de Balboa era avvenuta per la prima volta, via terra, nel 1513; la denominazione attuale però, gli venne attribuita dallo spagnolo Ferdinando Magellano che vi giunse successivamente, via mare, nel 1520. Roberto Almagia, Giovanni Merla, Raffaele Issel, 1935, in http://www.treccani.it/enciclopedia/oceano-pacifico_(Enciclopedia-Italiana)/ [16-06-2015].

[2] Il progetto originario del canale risaliva al secolo XIX e si deve ai Francesi che, nel 1876, avevano incaricato F. de Lesseps, costruttore del Canale di Suez, di reperire fondi e cominciare i lavori; in seguito a problemi tecnico-finanziari però, questi vennero definitivamente abbandonati nel 1899. Successivamente, nel 1901, subentrarono gli Stati Uniti che ottennero l'autorizzazione per costruire e gestire il canale per 100 anni; i lavori, iniziati nel 1907, furono terminati il 3 agosto 1914 e l'inaugurazione ufficiale si svolse il 12 luglio 1915. In https://it.wikipedia.org/wiki/Canale_di_Panama [09-06-2015]; Enciclopedia Treccani, in http://www.treccani.it/enciclopedia/canale-di-panama_(Dizionario-di-Storia)/ [09-06-2015].

[3] Il terremoto della California del 18 aprile 1906 viene ricordato come uno dei terremoti più significativi di tutti i tempi, non tanto per l'intensità della scossa quanto per i disastrosi incendi che ne seguirono. Le fiamme divamparono su una superficie di 21 chilometri quadrati e rasero al suolo circa 28.000 edifici.

[4] «Nel 1915, mentre l'Europa sprofondava nella Prima guerra mondiale, la California non si limitava a festeggiare l'inaugurazione del Canale di Panama […]. L'Esposizione Pan-americana propose San Francisco come vetrina d'invenzioni, prefigurando quel ruolo di tecnopoli, capitale della Silicon Valley, che era ancora di là da venire.» Federico Rampini, *Cosa resta di un'Expo*, in "La Repubblica", 13 aprile 2015, in https://illuminationschool.wordpress.com/2015/04/13/cosa-resta-di-unexpo/ [12-06-2015].

cisco Bay e compresa tra lo specchio di mare antistante e le retrostanti alture della città, occupate dai quartieri di Russian Hill, Nob Hill e Pacific Heights. La zona, piuttosto vasta e di non particolare pregio, a tratti acquitrinosa, occupata da piccole costruzioni, baracche di pescatori e moli di attracco per imbarcazioni, vicina alla zona portuale dei Piers ed agli imbarchi dei Ferries diretti nelle varie località della Baia, era stata preferita a quella più interna del Golden Gate Park, proprio per questo affaccio-sbocco sul mare che avrebbe consentito anche l'attracco di battelli e yacht[5]. Il territorio in origine sabbioso, paludoso e segnato da dune, e l'edilizia presente piuttosto irregolare, dopo il terremoto del 1906 si presentavano anche devastati dalla furia dell'incendio. Notevoli furono i lavori di bonifica del sito, consistenti nel pompaggio del fango e dell'acqua acquitrinosa, e nel successivo livellamento e consolidamento dei terreni, operazione questa effettuata sfruttando come riempimento le macerie della città e che interessò 76 isolati della zona.

Il progetto dell'Expo prevedeva che le strutture ed i padiglioni si estendessero su una superficie di 635 acri, circa 2,6 km^2, e furono necessari nove anni di intenso lavoro per realizzare le grandiose idee degli amministratori, idee che si concretizzarono il 20 febbraio 1915 quando, con una singolare inaugurazione, la Panama-Pacific International Exposition (PPIE), ufficialmente definita 'Jewel City', aprì ai visitatori di tutto il mondo[6]. Evento iniziale della fiera fu l'inaugurazione della prima linea telefonica transcontinentale realizzata tra la California e la costa Atlantica. La compagnia telefonica American Telephone and Telegraph Company (ora AT & T) per l'occasione effettuò la prima storica telefonata transcontinentale, collegando San Francisco, Jekyll Island in Georgia, New York e Washington DC., per far ascoltare agli abitanti della East Coast il suono delle onde del Pacifico[7]. Ancora una volta, attraverso questo importante avvenimento, veniva manifestata la voglia di stupire della città di San Francisco e di esprimere il proprio ottimismo, la propria fiducia nel progresso e nella tecnica. «La PPIE aspirava a presentare un microcosmo in maniera quasi completa, in modo che se tutto il mondo fosse andato distrutto, tranne i 635 acri di terra all'interno dei cancelli dell'Expo, la base materiale della vita di oggi avrebbe potuto essere riprodotta dalle esemplificazioni delle

[5] The PPIE, in http://www.sanfranciscomemories.com/ppie/panamapacific.html [13-06-2015].

[6] «L'Expo di quei tempi è un evento così importante che spesso diventa il palcoscenico per presentare al mondo una nuova invenzione rivoluzionaria, come il telefono di Alexander Graham Bell: collaudato in pubblico all'Expo di Philadelphia nel giugno 1876, ha tra i suoi primi testimoni affascinati l'imperatore del Brasile Pedro II.» RAMPINI, *Cosa resta di un'Expo*, cit..

[7] Il 25 gennaio 1915, come uno dei primi eventi della PPIE di San Francisco, viene avviata da Alexander Graham Bell, ritenuto l'inventore del telefono ed il co-fondatore della compagnia telefonica americana, una particolare telefonata, la 'storica chiamata' che, attraversando tutto lo Stato americano, raggiunse un gruppo di dignitari nella città di New York ed il Presidente americano, Woodrow Wilson, alla Casa Bianca. *About the Centennial of the Panama-Pacific International Exposition,* in http://www.ppie100.org/about/ [09-06-2015].

arti, delle invenzioni e delle industrie lì esposti. In sostanza l'Esposizione ha tentato di 'curare il pianeta', un concetto che sembra grandioso e ingenuo per gli standard moderni, ma era magnifico allora nella sua aspirazione» (Frank Morton Todd)[8].
Sulla vasta superficie espositiva affacciata verso la Baia gli architetti, gli artisti ed i paesaggisti dell'Esposizione avevano progettato e costruito una città fantastica, 'uscita da un bel sogno', composta da undici palazzi espositivi principali, dedicati alle risorse ed ai risultati dell'attività umana[9], disposti su due assi viari ortogonali che ripartivano l'area e contornati da un considerevole numero di edifici secondari. Gli undici palazzi principali, insieme alla Festival Hall, costituivano il cuore dell'Esposizione, occupando la porzione centrale del complesso che risultava delimitata rispetto agli isolati residenziali, a destra da 'The Zone', il settore dedicato ai divertimenti affacciato sulla Vanness Avenue, ed a sinistra dai cinquanta edifici e padiglioni destinati ai vari stati e nazioni straniere, nonché dal Presidio, il grande spazio verde utilizzato per le esercitazioni e le manovre militari. Il fulcro di tutto l'impianto era costituito dalla grandiosa Tower of Jewels, la 'Torre di Gioielli', la costruzione più alta della fiera nonché l'edificio simbolo della manifestazione, posta nei pressi dell'ingresso principale e facilmente riconoscibile, non solo per la sua altezza, ma anche per il particolare rivestimento esterno composto da una miriade di vetri colorati che brillavano alla luce del sole[10]. Inoltre il progetto d'insieme della PPIE voleva apparire decisamente innovativo rispetto alle fiere mondiali precedenti e, come scrive lo storico e geografo Gray Brechin, risultava «uno dei più brillanti schemi mai creati per una fiera mondiale», non solo per il design compatto, ma anche per una serie di soluzioni progettuali innovative riguardanti lo studio dell'illuminazione di tutto l'insieme, l'imposizione di un 'piano colore' generale[11], la cura nella combinazione dei colori dei vari edifici e dei materiali da costruzione

[8] Laura Ackley, *An Introduction to the Panama-Pacific International Exposition*, in http://www.ppie100.org/about/ [09-06-2015].

[9] Questi undici palazzi espositivi principali erano destinati a: Belle Arti; Istruzione; Economia Sociale; Arti Liberali; Produzione e Industrie Varie; Macchine; Trasporti; Agricoltura; Agricoltura (prodotti alimentari); Orticoltura; Miniere e Metallurgia. The Virtual Museum of the City of San Francisco*, Panama-Pacific International Exposition Brochure 1915,* in http://www.sfmuseum.net/hist9/ppietxt1.html [13-06-2015].

[10] La torre era alta 132,5 metri e totalmente ricoperta da 102.000 vetri Novagems sfaccettati e colorati che, dondolando appesi ad un particolare aggancio, brillavano di giorno alla luce dei raggi solari, e di notte, per la luce proiettata da 50 grossi fari posizionati ovunque, anche su imbarcazioni ancorate nel braccio di mare antistante. L'interno della costruzione era decorato da una serie di grandi murales, raffiguranti scene allegoriche riferite alla scoperta dell'Oceano Pacifico da parte dell'esploratore Balboa ed alla realizzazione del Canale di Panama. La torre, come tutti gli altri edifici della PPIE ad eccezione del Palazzo delle Belle Arti, fu smantellata al termine dell'esposizione. The PPIE, cit.

[11] Per la finitura esterna dei padiglioni era stata definita una scelta rigorosa tra otto colori pastello, tinte che dovevano essere rispettate per far si che l'effetto complessivo delle costruzioni fosse di completa unità. *Ibid*.

nonché per l'attenzione agli stili architettonici[12]. I progettisti di Jewel City avevano pensato e realizzato «padiglioni esotici, enormi palazzi a cupola, ambienti sontuosi, fontane traboccanti di sculture figurative, grandiosi giardini con alberi esotici, corti e cortili con fiori colorati e piante ornamentali rare», in modo da creare fondali scenografici per l'allestimento di un gran numero di mostre e per l'esposizione di una moltitudine di opere d'arte'[13]. La nascente General Electric Company ideò per la cittadella espositiva un sistema innovativo di illuminazione indiretta, basato sulla combinazione di grandi proiettori elettrici che fendevano il cielo con raggi di luce bianca e colorata, e di un'infinità di piccoli faretti nascosti tra la vegetazione. Tutto ciò per ottenere una particolare atmosfera notturna, di soffusa luminosità, volta a valorizzare ed accentuare l'imponenza degli edifici [14].

Bernard R. Maybeck ed il Palace of Fine Arts

Fin dal giorno dell'inaugurazione nessuna costruzione della PPIE ha ispirato più passione che l'amato Palazzo delle Belle Arti. Ideato e concepito come una galleria d'arte destinata all'esposizione di un gran numero di opere, il Palazzo è l'unica costruzione provvisoria ancora situata nella posizione originale e sopravvissuta alla demolizione totale che riguardò tutte le strutture della fiera all'indomani della chiusura[15]. Progettato dall'architetto Bernard Ralph Maybeck[16] (1862-1957), venne subito molto apprezzato dal pubblico e considerato uno degli edifici espositivi più interessanti, divenendo la costruzione-simbolo dell'Esposizione. Buon conoscitore

[12] Shelly KALE, *Overview: What Was the PPIE?*, in http://www.ppie100.org/history/#article-1 [12-07-2015].

[13] L'Esposizione di San Francisco è stata a volte definita anche come la 'Città delle Cupole', proprio per la presenza di numerosi edifici con cupole e piani curvi, tra cui il Palazzo delle Belle Arti, la Festival Hall, il Palazzo delle Arti Liberali, il Palazzo dell'Orticoltura ed il Palazzo delle Industrie Varie. The PPIE, cit..

[14] La GE Company aveva incaricato il lighting designer Walter D'Arcy Ryan, primo direttore della Illuminating Engineering Laboratory di GE, di progettare l'illuminazione generale della fiera. Per la PPIE D'Arcy ideò un nuovo tipo di illuminazione, che non utilizzava più fili di luminarie con piccole luci poste a contornare i profili delle varie costruzioni con effetto abbagliante, ma invece grandi proiettori con fasci di luci anche colorate, combinati insieme a piccoli faretti, per ottenere un effetto di luce indiretta e diffusa. Ron PLAIN, *On this day – April 13*, in http://www.ppie100.org/about/ [14-07-2015]. Migliaia di proiettori, nascosti tra i cespugli, illuminavano le tinte tenui delle strutture espositive dando agli spettatori l'impressione che gli edifici galleggiassero in un mare oscuro: in questo modo D'Arcy cercò di creare un'illuminazione decisamente artistica ed attenta alle nuove tecnologie.

Steve SANDERS, *Remnants of a Dream*, 2014, in http://home.comcast.net/~sgsanders/index.html [16-06-2015].

[15] KALE, *Overview,* cit.,[18-06-2015].

[16] Cresciuto a New York, si trasferì a Parigi per studiare all'Ecole des Beaux Art e diventare architetto. Tornato in America, dopo aver fatto pratica in alcuni studi privati, si trasferì definitivamente a San Francisco dove rimase sino alla morte avvenuta nel 1957.

dell'architettura 'vernacolare'[17] Maybeck, che aveva studiato all'Ecole des Beaux Arts di Parigi, nei suoi progetti aveva percorso molti stili, riprendendo e sviluppando le forme tipiche californiane per poi avvicinarsi, nei primi anni del '900, al Classicismo. Architetto di grande inventiva, cercava con la sua creatività e con l'originalità di risolvere i problemi di composizione e proprio questo fece nella progettazione del Palazzo delle Belle Arti: «Il Palazzo è la sua opera più memorabile, una follia classica sul lungomare di San Francisco, realizzata per la PPIE»[18]. Per la sua creazione fantastica Maybeck prese ispirazione dalle incisioni di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), il teorico ed architetto italiano, ma soprattutto grande incisore che con la sua tecnica e le sue immagini influenzò notevolmente gli artisti del periodo Neoclassico. Particolarmente attratto dalla tecnica del 'Rovinismo Piranesiamo' e dal tema delle rovine dell'antichità romana, Maybeck imposta il suo progetto per il Padiglione delle Belle Arti proprio su questo concetto del Rovinismo: antichi ruderi e maestose rovine cadenti, ricoperte di rigogliosa vegetazione, viste come viva testimonianza di un lontano passato. Probabilmente una certa influenza sul progettista la esercitò anche l'opera più nota del pittore simbolista svizzero Arnold Böcklin (1827-1901), 'L'isola dei Morti', composizione caratterizzata da un forte accento drammatico, molto popolare all'inizio del '900 tanto da affascinare personaggi come Freud, Lenin, Dalì, D'Annunzio ed Hitler e fonte di ispirazione per vari artisti del XX secolo[19].

Il padiglione delle Belle Arti quindi, viene pensato dal progettista come una maestosa rovina di disegno classico, ben armonizzata con l'ambiente naturale circostante[20], ispirata all'arte greca e romana sia per l'utilizzo di molteplici elementi dell'antichità, sia per la creazione di nuovi di tendenza classicheggiante. Realizzato tra il 1913 ed il 1915, fu uno degli ultimi edifici della fiera ad essere edificato anche per problemi legati alla scelta del sito, ubicato in direzione del Presidio e scenograficamente posto come fondale dell'asse longitudinale che attraversava la Corte delle Quattro Stagioni, quella centrale dell'Universo, e la Corte dell'Abbondanza[21]. La planimetria dell'insieme, ad impianto semicircolare, era piuttosto articolata e risultava composta da più elementi: il palazzo espositivo vero e proprio, ad andamento curvilineo, destinato a galleria d'arte, faceva da sfondo a due peristili, anch'essi curvi, disposti attorno ad un corpo centrale, la Loggia delle Sculture o

[17] Robert A. M. Stern, *Classicismo Moderno*, Di Baio Editore, Milano 1990, pp. 42-43.

[18] *Ibid.*

[19] Nelle varie versioni esistenti del quadro, è raffigurato un isolotto roccioso emergente da una distesa di acqua calma e scura, dominato da un fitto bosco di cipressi e circondato da alte e ripide rocce. Nella composizione, l'atmosfera di statica drammaticità e mistero è accentuata anche dalla presenza di due figure in barca con una bara e da alcuni portali sepolcrali posti sulle rocce.

[20] Maybeck Foundation, in http://www.maybeck.org/maybeck.html [30-06-2015].

[21] James Yu, *Palace of Fine Arts*, in http://hdl.handle.net/1903.1/18 [10-07-2015].

Rotonda coperta da una maestosa cupola[22]. Tutto il complesso architettonico di imponenti dimensioni, comprendente Palazzo, Rotonda e Peristili, affiorante da una laguna artificiale antistante i vari corpi, era stato pensato per l'allestimento e l'esposizione di una moltitudine di opere d'arte da posizionare sia all'interno, nelle varie gallerie espositive, che all'esterno lungo un percorso pedonale che si snodava tra la laguna ed i colonnati, attraverso una ricca vegetazione decorativa. La Loggia delle Sculture detta Rotonda, fulcro dei due colonnati, si ergeva come una romantica visione dallo specchio d'acqua sottostante, in cui rifletteva il proprio profilo, e dalla folta vegetazione circostante. La maestosa struttura ottagonale di colore arancione era sormontata dall'imponente cupola, sorretta da otto colonne binate in ordine corinzio ed impostata su di un tamburo ripartito da cornici aggettanti e sculture[23], decorato da altorilievi opera di Bruno Luigi Zimm. All'interno della volta a cassettoni erano presenti altri otto pannelli a bassorilievo, sempre dello stesso artista, raffiguranti la cultura greca ed il suo desiderio di espressione poetica ed artistica, alcuni murales di Robert Raid sul concepimento e la nascita dell'Arte[24], e numerose altre opere; inoltre, sul prospetto principale del tempietto e visibile solo dalla laguna, era posizionata una figura inginocchiata che voleva rappresentare un 'Devoto all'Arte'. I due peristili laterali, anch'essi composti da colonne corinzie color ocra (trenta, che inquadrano un ampio percorso pedonale) mescolate ad altre tinteggiate in verde pallido, erano sormontate da grosse casse quadrangolari, originariamente pensate per mettere a dimora piccoli alberi e viti sospese, mai piantate per scarsità di fondi. Ai quattro angoli dei contenitori erano appoggiate statue femminili rivolte verso l'interno di essi dette 'the Wheepers', le 'fanciulle piangenti'[25], figure lacrimose pensate da Maybeck per personificare la malinconia della vita senza l'arte, che dovevano essere parzialmente avvolte da vigneti irrigati dalle loro lacrime. Anche lungo il percorso pedonale ed i colonnati, affacciati sulla laguna, erano esposte numerose statue e sculture come le figure-fontana[26] che si riflettevano nel piccolo specchio d'acqua dando un'immagine di piacevole tranquillità. Anche lo scenario naturale – alberi, acqua, vegetazione – ebbe un ruolo fondamentale nel progetto di

[22] Il Palazzo ricopriva un'area di 126,000 piedi quadrati, esclusi il Colonnato e la Loggia delle Sculture (la Rotonda) che coprivano una superficie aggiuntiva di circa 80,000 piedi quadrati, per una superficie totale di circa due ettari.

[23] Il disegno della struttura si ispira ad un antico tempio romano, affine a quelli raffigurati dal Piranesi, ed in particolare ricorda i templi circolari di Vesta, Mater Matuta e Minerva Medica a Roma, o quello di Vesta a Tivoli, o ancora quello di Venere a Baalbeck, in Libano. James YU, *Palace of Fine Arts*, cit..

[24] Altri otto dipinti di R. Raid ritraevano i quattro 'Ori della California' (oro, grano, papaveri ed arance) alternati alle 'The Golden Arts'. Frank MORTON TODD, *The Story of the Exposition*, G.P. Putnam's Sons/The Knickerbocker Press, New York 1921, p.337-LXI, in https://ia800302.us.archive.org/32/items/storyofexpositio02todd/storyofexpositio02todd.pdf [12-07-2015].

[25] Realizzate dallo scultore Ulrich Ellerhusen.

[26] Opera dell'artista Janet Scudder.

Maybeck in quanto elemento essenziale nella attuazione di quell'immagine di rovina cadente, sopraffatta dalla natura, che egli voleva dare.
La vera sala espositiva, dalla forma allungata e curvilinea, seguiva l'andamento dei peristili a cui faceva da sfondo coprendo un'area di 13.000 m^2; lo spazio era stato organizzato in 114 sale espositive a cui si aggiungevano altre 26 gallerie ricavate in uno spazio annesso, un mezzanino sopraelevato, che portava la superficie totale per gli allestimenti a circa 15.000 m^2. Le strutture della PPIE in quanto volutamente temporanee e destinate alla demolizione dopo la fine dell'Expo, erano state tutte realizzate in un particolare materiale artificiale, definito 'staff', facilmente modellabile e versatile ma poco durevole e non molto resistente. Tale materiale, composto da una miscela di gesso o 'gesso di Parigi' e fibra di tela di rinforzo, poi modellato in stampi, venne largamente utilizzato per il rivestimento e la decorazione dei vari padiglioni, applicato come rivestimento sulle strutture portanti realizzate in legno[27].
Il Palazzo delle Belle Arti invece, fu l'unico edificio ad essere realizzato in modo differente, con particolari attenzioni strutturali e materiali sempre temporanei, ma più resistenti e soprattutto ignifughi, proprio per la sua funzione di 'contenitore' di opere e collezioni di notevole valore e bellezza provenienti da ogni parte del mondo[28]. A differenza delle altre costruzioni che avevano telai in legno, il sistema portante del Palazzo sfruttava travi reticolari in acciaio di forma particolare[29]. L'interessante soluzione prevedeva archi del peso di circa 25 tonnellate, composti da due semiarchi sagomati a 'ginocchio di nave' (cioè strutturati come le 'costole' dello scafo nell'orditura delle navi), incernierati alle estremità superiori tramite un perno fissato ad una travatura centrale. Longitudinalmente i vari archi erano collegati tra loro da leggere travi di rinforzo ed arcarecci sempre in acciaio, con funzione di sostegno per le lastre del tetto ed i lucernari. I pannelli utilizzati per il rivestimento delle pareti e la copertura del tetto erano molto sottili e furono realizzati in cemento, senza casseforme, con rinforzo metallico interno. Questo differente metodo costruttivo richiese un tempo più lungo di esecuzione rispetto agli altri edifici della fiera sia per l'impiego di un gran numero di telai in acciaio che per l'originale caratteristica architettonica impiegata. Terminati i lavori di costruzione del complesso espo-

[27] Lo 'staff' venne inventato in Francia nel 1876 e fu utilizzato per la realizzazione e la decorazione delle strutture delle Expo di Parigi del 1878 e del 1889 ed in alcune successive Esposizioni americane di fine '800-primi '900. Utilizzato per il rivestimento e la decorazione di edifici provvisori, il materiale era composto da gesso in polvere o 'gesso di Parigi', miscelato con cemento, glicerina e destrine che, mescolati con acqua, creavano un impasto fluido per essere colato in stampi e modellato. Lo 'staff' poteva essere rinforzato da un'anima in tela ruvida, o fibra di canapa o iuta, inserita negli stampi prima della colata. Una volta indurito poteva essere facilmente piegato, segato, o inchiodato e rifinito con qualsiasi tipo di pittura o decoro fino a sembrare pietra o marmo.

[28] Morton Todd, *The Story*, cit., p. 22-V, p. 27-VII.

[29] Il progetto della struttura portante era opera dell'ingegnere M. C. Couchot che pensò ad un telaio in acciaio molto simile alla forma di uno scafo di nave rovesciato.

sitivo una grande quantità di opere d'arte, circa 11.000 pezzi, vennero sistemate ovunque, all'interno del Padiglione, nello spazio del giardino esterno, nei pressi della Rotonda ed al riparo della sua cupola, lungo il percorso pedonale che si snodava fiancheggiando i colonnati.

Dopo la PPIE: demolizione e ricostruzione

Quando il 4 dicembre dello stesso anno l'Esposizione Panama-Pacific chiuse definitivamente ai visitatori, era già nato un movimento per la salvaguardia del Padiglione delle Belle Arti: da subito, il suo aspetto romantico-decadente, peraltro non apprezzato dagli architetti del tempo, suscitò un notevole entusiasmo da parte del pubblico e della città di San Francisco. Alla chiusura della fiera la totalità dei padiglioni e delle strutture espositive vennero demolite ed i terreni della vasta area della PPIE su cui sorgevano, vennero venduti per essere edificati. Il Palazzo invece fu risparmiato dalla demolizione grazie all'opera di sensibilizzazione promossa dalla Preservation League fondata dalla committente di Maybeck, Phoebe Apperson Hearst, e venne mantenuto grazie a donazioni e raccolte di fondi, rimanendo ancora aperto e funzionante per l'allestimento di mostre d'arte.

Tuttavia, nonostante l'interesse scaturito attorno al complesso espositivo e la speranza di riuscire a mantenerlo, fu a causa dell'incuria e soprattutto della deperibilità dei materiali che cominciò il lento deterioramento delle strutture e la progressiva trasformazione in vera e propria rovina. Il composto a base di gesso, usato per il rivestimento e le decorazioni delle intelaiature, cominciò a sgretolarsi, soprattutto nei Colonnati e nella Rotonda e gli elementi naturali presenti, piante e viti cresciute in maniera disordinata, invasero gli spazi verdi ricoprendo i vari elementi architettonici e quelle parti originariamente lasciate a nudo per motivi economici. Questo accrebbe ulteriormente il valore estetico dell'edificio che così accentuò ancor più quell'aspetto di 'rovina' con cui fin dall'inizio Maybeck lo aveva caratterizzato.

Negli anni il Palazzo continuò ad essere utilizzato perdendo però l'originaria destinazione espositiva. Dal 1934 al 1942 il vasto padiglione venne occupato da diciotto campi da tennis illuminati, poi durante la II Guerra Mondiale fu requisito dall'esercito americano ed utilizzato come deposito per automezzi militari e come parcheggio per i mezzi delle Nazioni Unite. Restituito alla città dopo la fine della guerra il padiglione, a partire dal 1947, è stato destinato agli usi più disparati (magazzino del Park Departement cittadino; centro per la distribuzione di elenchi telefonici; deposito di bandiere e tende; sede temporanea dei Vigili del Fuoco). Negli anni '50 l'edificio era diventato non sicuro per lo stato di totale abbandono in cui versava, senza un'adeguata manutenzione ed oggetto di atti vandalici. Per questo motivo venne promossa un'energica iniziativa finalizzata al mantenimento del complesso così come era stato concepito, cioè proprio come struttura provvisoria, ma l'edificio data la precarietà dei materiali costruttivi non era abbastanza resistente

per durare. Interpellato sulla questione, Maybeck disse: «Credo che l'edificio principale (il Palazzo) dovrebbe essere abbattuto e dovrebbero essere piantate delle sequoie intorno, tutte intorno, alla Rotonda. Le sequoie crescono rapidamente, si sa. E man mano che crescono, le colonne della Rotonda andrebbero lentamente sgretolandosi, approssimativamente alla stessa velocità. Poi mi piacerebbe progettare un altare, con la figura di una fanciulla in preghiera, da installare in quel boschetto di sequoie. Vorrei che il mio Palazzo morisse spontaneamente dietro quei grandi alberi, ed (il boschetto) diventasse il suo cimitero»[30]. Ma prima della morte del progettista (avvenuta nel 1957 a novantacinque anni) si era di nuovo attivato un movimento per salvare il Palazzo, movimento che l'architetto ha pienamente supportato[31]. Tra il 1957 e il 1959 le richieste di Maybeck furono accolte: i fondi raccolti dalla California State Legislature, dall'amministrazione cittadina e dalla Lega per il Palazzo delle Belle Arti, furono integrati dalla generosa donazione di circa due milioni di dollari del magnate e filantropo californiano Walter S. Johnson. Nel 1962 il Consiglio della città di San Francisco approvò un progetto per il ripristino in cemento armato del complesso espositivo. L'opera di totale abbattimento e ricostruzione iniziò nel 1964. Lo smantellamento comprese la demolizione della Rotonda, dei Colonnati e del rivestimento esterno (pareti e copertura) della grande sala mostre di cui, invece, venne conservato lo scheletro di travi in acciaio dal particolare disegno a scafo di nave rovesciato. Nel 1965 cominciarono i lavori di ricostruzione della nuova struttura permanente in calcestruzzo. Tutti gli elementi decorativi, i capitelli delle colonne, le urne, le casse e tutte le figure e le sculture, tra cui le donne piangenti ed il pannello della facciata della Rotonda (che rappresenta l'Arte attaccata dai materialisti) sono stati nuovamente realizzati in cemento armato, in modo perfettamente corrispondente (ad eccezione di due piloni finali del colonnato sul lato nord e su quello sud, che non sono stati replicati, come pure i murales nella cupola della Rotonda e le decorazioni originali della sala mostre), anche se le riproduzioni non riescono a catturare la finitura delle superfici e l'elaborata colorazione degli originali.

Nel 1969, al termine dei lavori di ricostruzione, l'ex sala espositiva era ancora un guscio vuoto. Dopo molte ipotesi si pensò di adibire una parte del vasto edificio a teatro (di circa 1000 posti) e la restante superficie a sede dell'Exploratorium, un museo interattivo della scienza e della tecnologia. Nel 2008 il Palazzo delle Belle

[30] *Panama-Pacific International Exposition,* in http://www.exploratorium.edu/history/PPIE-3D/ [09-06-2015].

[31] In un telegramma inviato da Maybeck al Governatore il 12 luglio 1957, egli diceva: «Il Palazzo delle Belle Arti è probabilmente l'ultimo dei pezzi tradizionali dell'architettura che sopravvive nell'età moderna. A causa della sua bellezza è diventato un'attrazione turistica per lo Stato della California. Si prega di firmare il disegno di legge per il suo restauro e vi sarò grato. Ho l'onore di restare, Cordiali saluti, Dr. Bernard R. Maybeck, Architetto.» *Ibid.*

Arti è stato oggetto di interventi di restauro, consolidamento ed adeguamento delle strutture alle nuove norme sismiche degli edifici. Dopo la ricostruzione del 1965 i manufatti avevano subito alcuni danni in seguito a scosse sismiche verificatesi nel corso degli anni. Inoltre le imponenti strutture ed i vari elementi decorativi non risultavano rispondenti alla nuova normativa di sicurezza relativa agli eventi sismici. Il Palazzo di Maybeck era stato progettato per essere visualizzato a distanza, ornato con enormi figure umane, fanciulle con abiti drappeggiati, angeli alati, animali, casse e urne decorative. Proprio tali elementi ornamentali che danno all'insieme molto del suo fascino, hanno rappresentato un problema poiché, non essendo saldamente ancorati alla costruzione, rischiavano di rovesciarsi in caso di terremoto. Per di più l'imponente cupola della Rotonda, segno distintivo della costruzione, era danneggiata da infiltrazioni d'acqua e non avrebbe resistito ad una scossa sismica anche moderata. E' stato quindi necessario intervenire con lavori di restauro e rinforzo della cupola stessa e sulla messa in sicurezza dei vari elementi decorativi[32]. Nel gennaio del 2013 il Museo dell'Exploratorium è stato chiuso in vista del trasferimento definitivo nella nuova sede, più ampia, in zona Embarcadero. Oggi, nel 2015 anno del centenario centenario della PPIE e della sua costruzione, il Palazzo delle Belle Arti, «visione di 'modificata malinconia' di Maybeck, ricostruita due volte, ancora amato come una delle poche icone architettoniche indiscusse di San Francisco»[33], è in attesa di una nuova vita, di un nuovo uso, e molte sono le ipotesi relative al suo futuro possibile utilizzo.

[32] Carl Nolte, *Palace of Fine Art's well-rounded restoration,* San Francisco Chronicle, 30-06-2015, in http://www.sfgate.com/bayarea/article/Palace-of-Fine-Arts-well-rounded-restoration-3199952.php [10-07-2015].

[33] «[…] è uno di quegli edifici che è facile immaginare e difficile da definire. C'è il Palazzo delle cartoline e dei bus turistici che culla una laguna con colonne ornate ed una rotonda rivestita da sculture. E poi, oh si, c'è il guscio curvo collegato ad esso sul retro, un vasto spazio privo di reale valore architettonico fatta eccezione per le scarne capriate strutturali in acciaio. Ma il capannone è inseparabile dal dramma visivo di Maybeck». John King, *Future of the Palace of Fine Arts? Mistery reins*, San Francisco Chronicle, 30-06-2015, in http://www.sfchronicle.com/bayarea/article/Future-of-the-Palace-of-Fine-Arts-Mystery-reigns-6359277.php#photo-8241017 [10-07-2015].

FIG. 1. MAPPA DELLA CITTA DI SAN FRANCISCO: IN EVIDENZA L'AREA DELLA PPIE DEL 1915. (DA UC BERKLEY LIBRARY). (VEDI TAVOLA 15)

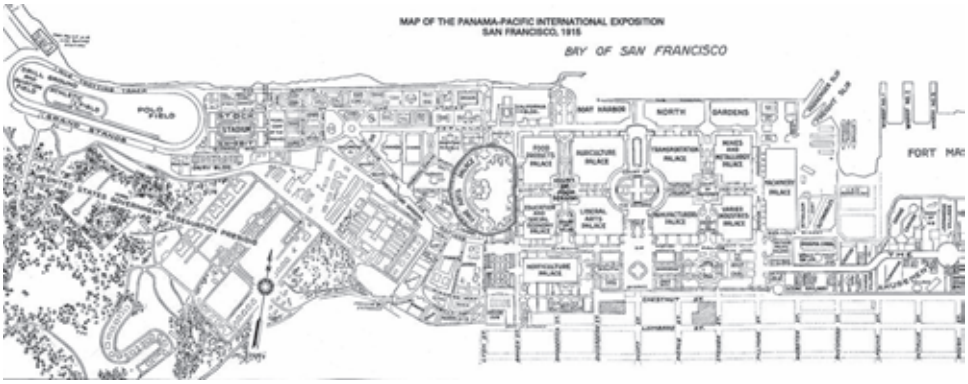


Fig. 2. Il Palazzo delle Belle Arti nella Planimetria generale dell'Expo.
(da SanFranciscoMemories.com).

Fig. 3. La Rotonda ed i Colonnati oggi; sullo sfondo il Padiglione espositivo.

Fig. 4. Foto aerea del complesso inserito nel contesto urbano attuale.

Fig. 5. Vista della Rotonda dalla Corte delle Quattro Stagioni. (Foto: Keystone Company).

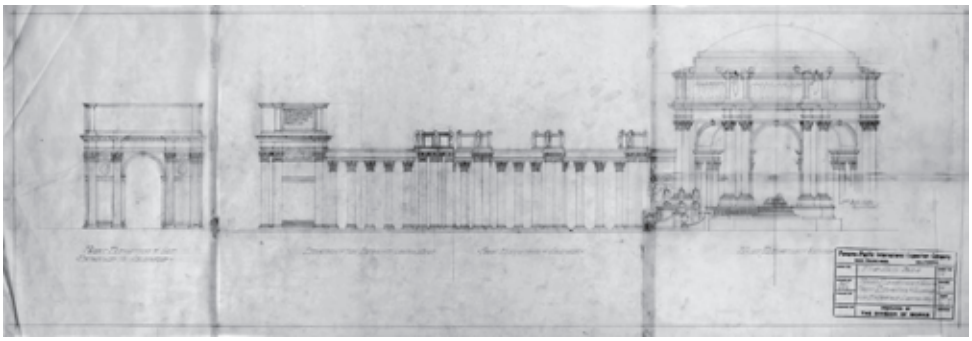


Fig. 6. B. Maybeck: Prospetto della Rotonda e di uno dei Colonnati laterali. (da OAC, UC Berkley, Environmental Design Archives).

Fig. 7. Veduta dei Colonnati e del giardino espositivo.

Fig. 8. Palazzo delle Belle Arti: le travi ‘a ginocchio’ della struttura portante, durante la costruzione. (da Frank Morton Todd*, The Story of the Exposition*).

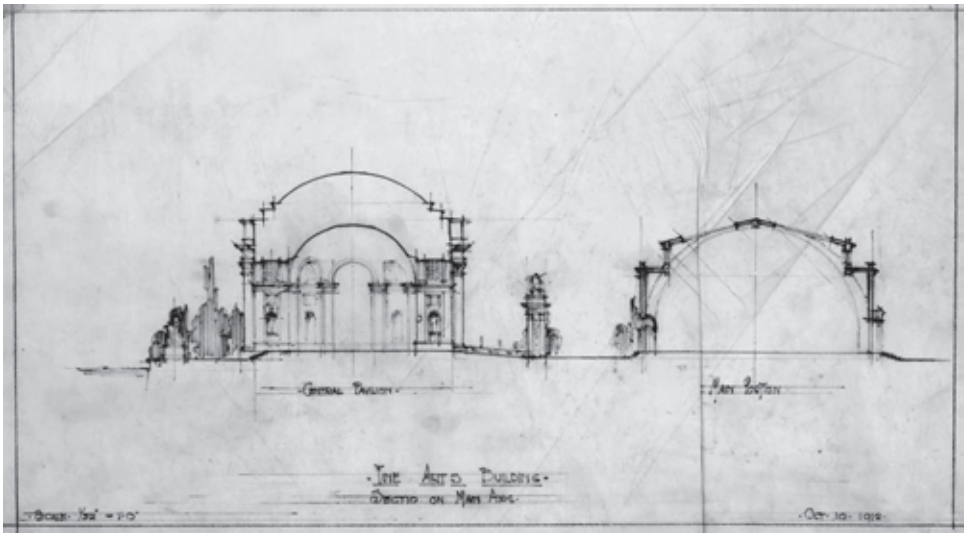


Fig. 9. B. Maybeck: Sezione della Rotonda, 1912 (da OAC, UC Berkley, Environmental Design Archives).

Fig. 10. B. Maybeck: Prospetto della Rotonda, 1912 (da OAC, UC Berkley, Environmental Design Archives).

Fig. 11. Veduta del Colonnato e del percorso pedonale.

Fig. 12. 'The Wheepers', particolare (2014).

FIG. 13. B. MAYBECK: TEMPERA, 1914. (DA SAN FRANCISCO CHRONICLE). (VEDI TAVOLA 15)

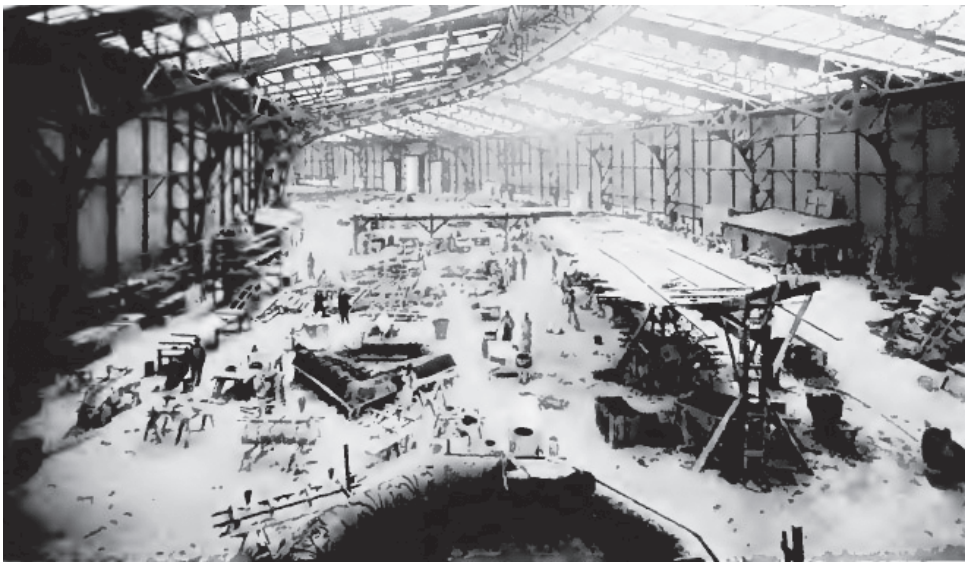


Fig. 14. Palazzo delle Belle Arti: veduta della struttura portante e dell'interno della sala. (da Todd, *The Story*, cit., p. 18).

Fig. 15. Palazzo delle Belle Arti: veduta della struttura portante e dell'interno di una delle sale destinate al Museo Exploratorium. (da San Francisco Chronicle).

MARCELLO PIACENTINI E IL MITO DELLA CITTÀ ITALIANA IN AMERICA. LA CITTADELLA ITALIANA ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI SAN FRANCISCO DEL 1915

Rosa Sessa
Università degli Studi di Napoli Federico II

TAVOLA 16

Abstract:
Invitato a redigere un progetto per l'area espositiva dell'Italia alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco del 1915, Marcello Piacentini è già al suo terzo progetto nazionale per una esposizione: ha già costruito infatti il padiglione italiano a Bruxelles nel 1910 oltre ad aver realizzato alcuni edifici espositivi a Roma nel 1911. A San Francisco, però, Piacentini è chiamato a elaborare un progetto più ampio, un piano 'urbano' su di un'area di 15.000 mq. Il risultato è la Cittadella Italiana, che rappresenta l'Italia per mezzo non solo di opere d'arte e altri manufatti, ma anche per mezzo delle sue caratteristiche architettoniche e urbane più riconoscibili.
L'Esposizione di San Francisco è occasione di rilancio della città rasa al suolo dal terremoto del 1906. Pur se temporaneo, il progetto di Piacentini segna una importante tappa nei fenomeni di assimilazione e permanenza del mito dell'Italia, e in particolare delle città italiane, a San Francisco e in America.

Marcello Piacentini and the Legend of the Italian City in America. The Italian Village at the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco in 1915
When Marcello Piacentini was invited to design the Italian Pavilion at the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco in 1915, it was already the third time he had been appointed as the architect for a national area at an international exposition. He had previously built the Italian Pavilion in Bruxelles in 1910 and a number of buildings at the International Exposition in Rome in 1911. In San Francisco, however, Piacentini was called upon for a much wider project, a sort of 'urban' plan over an area of 15,000 square metres. The resulting Cittadella Italiana *(The Italian Town) represented Italy not only through works of art and other production, but also through its very specific architectural and urban features.*

The Panama-Pacific International Exposition was an opportunity for economic and urban rebirth for San Francisco after the devastating earthquake in 1906. Albeit a collection of temporary buildings, Piacentini's project marks an important step forward in the phenomenon of assimilation and permanence of the legend of Italy – and in particular the Italian city – in San Francisco and in America.

Premessa: quel che resta

«Girando per un parco nei pressi del Golden Gate, a un tratto ci si trova di fronte un immenso tempio greco, tutte colonne, che si specchia in un piccolo lago: una costruzione di proporzioni smisurate […], un mausoleo di cartapesta, rifinito con estrema cura, costruito come Palace of Fine Arts per l'esposizione panamericana del 1915. Gli opuscoli turistici prendono il Palazzo delle Belle Arti molto sul serio, segnalandolo come una delle più belle architetture neoclassiche d'America; e forse è anche vero. I cittadini di San Francisco ci tengono tanto che, visto che sta cascando in pezzi, hanno deciso di ricostruirlo con colonne di pietra e metope di marmo»[1].
Oggi come allora – e cioè il periodo del primo viaggio americano di Italo Calvino compiuto tra il novembre 1959 e il maggio 1960 – il Palace of Fine Arts resta l'ultima testimonianza monumentale e tangibile della Panama-Pacific International Exposition del 1915. Proprio alle spalle del Palazzo, seguendo la curva del colonnato, sorgeva la Cittadella Italiana progettata da Marcello Piacentini, uno dei padiglioni più vasti e amati dell'Esposizione. Oggi, sullo stesso sito che fu occupato dalla Cittadella, e addirittura ricalcando in quel punto la curva dell'esedra neoclassica del Palace of Fine Arts, corre uno degli assi viari principali della costa occidentale degli Stati Uniti: la U.S. Route 101, che connette lo stato di Washington a Nord alla città di Los Angeles in California. Difficile ad uno sguardo poco attento trovare tracce della grande esposizione organizzata per far riprendere economicamente la città di San Francisco dopo il disastroso terremoto del 1906: solo l'orientamento generale dei lotti di Marina District, il quartiere di San Francisco sorto sull'area dell'Esposizione del 1915, ricalca l'originaria suddivisione in aree espositive. Per il resto, chiusi i cancelli dell'evento internazionale, i lotti furono venduti ai migliori offerenti e condannati alla più brutale delle speculazioni edilizie residenziali americane.

Piacentini all'Expo di San Francisco: le ragioni della scelta

Quando nel 1914 Ernesto Nathan, sindaco di Roma, incarica Marcello Piacentini di progettare il padiglione italiano alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco dell'anno seguente, l'architetto romano è un professionista di successo di trentadue anni la cui fama supera già i confini nazionali. Molto noto in Ita-

[1] Italo Calvino, *Un ottimista in America. 1959-1960*, Mondadori, Milano 2014, p. 122-123.

lia, e a Roma in particolare, dalla sua ha frequentazioni importanti e una fitta rete di conoscenze intessute per lui già dal padre Pio, architetto storicista e progettista di notevoli opere tra cui il Palazzo delle Esposizioni a Roma. Pio Piacentini, oltre ad introdurre Marcello nell'ambiente della borghesia romana, già dagli anni liceali gli consente una formazione alternativa attraverso collaborazioni, letture e corsi di approfondimento che, nel loro insieme possono essere considerati come una vera e propria preparazione da autodidatta all'architettura. Accanto alla collaborazione lavorativa nello studio di famiglia, Marcello è infatti incoraggiato a frequentare la ricca biblioteca del padre, oltre che a seguire lezioni private di disegno e composizione con importanti architetti, come Gaetano Koch e Giuseppe Sacconi. Marcello Piacentini fa tesoro dei suggerimenti del padre, a cui resta stilisticamente legato fino al 1913, anno in cui Pio lascia lo studio per favorire una più piena affermazione e autonomia professionale del figlio.

L'elezione ad architetto ufficiale del padiglione Italia nel 1914 non giunge inaspettata: oltre alle sue relazioni sociali, il giovane Piacentini ha infatti conquistato la fama di essere un valido professionista sul campo. Ha all'attivo già molti edifici realizzati, sia in Italia che nelle colonie, e numerosi progetti che hanno ottenuto un buon successo in svariati concorsi italiani di architettura. Piacentini ha inoltre già dato ampiamente prova del suo valore anche nella progettazione di padiglioni espositivi, temporanei e non, in due esposizioni internazionali (Bruxelles 1910 e Roma 1911). C'è un ultimo aspetto del poliedrico architetto che avvalora la scelta di Piacentini come progettista italiano ufficiale per il progetto espositivo in America: Piacentini dimostra di avere una buona conoscenza dei temi di architettura internazionale più attuali e grande familiarità con l'estero. Egli è infatti un architetto che viaggia, sia per lavoro che per curiosità personale. Da attento osservatore, torna da ogni visita con un bagaglio di immagini e di conoscenze che arricchisce le sue ricerche progettuali, ma anche le sue riflessioni teoriche.

Sebbene la carriera di Piacentini sia legata alle sue importanti realizzazioni architettoniche e urbane e al suo contributo al dibattito architettonico nazionale sulla «ricerca di un'arte rispondente all'epoca»[2] su cui «incontestabilmente creare il *nostro* stile nuovo»[3], l'architetto romano può essere a ragione considerato come «un intellettuale a tutto tondo»[4], considerevolmente attento alle produzioni architettoniche, artistiche e teoriche provenienti dall'estero.

Tra il 1910 e il 1915, tra i suoi ventotto e trentaquattro anni, Piacentini compie lunghi soggiorni all'estero: visita e studia numerose città dell'Europa Centrale (fer-

[2] Marcello Piacentini, *Il momento architettonico all'estero*, in «Architettura e Arti decorative», I, 1, maggio-giugno 1921, pp. 32-76; Mario Pisani (a cura di), *Architettura moderna di Marcello Piacentini*, Marsilio, Venezia 1996, p. 90.

[3] *Ibid.*, p. 91.

[4] Mario Pisani, *Introduzione*, in Id., *Architettura moderna,* cit. p. 20.

mandosi in Francia e Belgio nel 1910, in Germania nel 1913) e dell'America (1915). Oltre alla situazione architettonica europea, Piacentini conosce molto bene il dibattito di architettura in Russia, sebbene non l'abbia visitata, e negli Stati Uniti d'America, dove risiederà per circa tre mesi al fine di seguire i lavori del suo padiglione a San Francisco.

I viaggi e la permanenza di Piacentini all'estero hanno un valore profondo: scrive Pisani, infatti, che l'architetto «registra la crisi del linguaggio e reagisce viaggiando»[5]. Non sono più viaggi giovanili di formazione e scoperta, quindi, ma possono essere considerati già dei viaggi della maturità, durante i quali il giovane architetto interroga il modernismo europeo e americano in cerca di risposte, ma anche di conferme, alle teorie che lui stesso sta formulando. Come risultato diretto dei suoi soggiorni e studi esteri, Marcello Piacentini si impegna nella stesura di articoli e saggi sull'architettura straniera, osservazioni e teorie che infine confluiranno nella pubblicazione *Architettura d'oggi*[6], edita a Roma nel 1930. Il libro viene considerato l'ultima sua prova intellettuale prima del mutamento della sua sensibilità professionale dovuto al cambio di committenza, che sarà da quel momento più legata a incarichi pubblici e quindi anche agli avvenimenti politici italiani. In conclusione al volume, Piacentini propone una sua previsione per l'architettura contemporanea:

«Io vedo la nostra architettura contemporanea inquadrata in una grande compostezza e in una perfetta misura. Accetterà le proporzioni nuove consentite dai nuovi materiali, ma sempre subordinandole alla divina armonia che è l'essenza di tutte le nostre arti e del nostro spirito»[7].

Architettura d'oggi rappresenta l'evoluzione delle riflessioni già raccolte in due saggi dei primi anni Venti. Il primo saggio è del 1921: *Il momento architettonico all'estero*[8] presenta una rapida carrellata degli esempi delle scuole di architettura da lui considerati meritevoli di attenzione di Stati Uniti, Europa e Russia[9]. Il saggio è interpretato da De Rose come «un bilancio culturale», in cui Piacentini auspicava «che gli esempi riportati e ampiamente illustrati stimolassero la ricerca e la sperimentazione anche in Italia»[10]. Il saggio rispecchia pienamente gli interessi personali dell'architetto: maggiore attenzione è rivolta alla situazione architettonica in Francia, Germania e Austria, paesi che ammira profondamente, ma una puntuale descrizione è dedicata anche agli Stati Uniti – il saggio si apre infatti con una

[5] *Ibid.* p. 20.
[6] Id., *Architettura d'oggi*, Grafia, Roma 1930.
[7] *Ibid.* p. 63.
[8] Id., *Il momento architettonico all'estero*, cit., pp. 32-76.
[9] Nel saggio si riportano in ordine commenti sulle architetture di: Stati Uniti, Portogallo, Inghilterra, Russia, Belgio, Svezia, Finlandia, Olanda, Danimarca, Svizzera, Germania, Austria e Francia.
[10] Arianna Sara De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Franco Cosimo Panini, Modena 1995, p. 41.

riflessione lunga e approfondita sull'architettura d'oltreoceano. Molte delle posizioni qui espresse saranno riprese nel successivo scritto, più specificamente dedicato alle influenze culturali italiane in America. Il secondo saggio ha infatti per titolo *Influssi d'arte italiana nel Nord-America*[11] ed è del 1922. Qui, in anticipo di almeno trenta anni rispetto alle teorie neorealiste in Italia e postmoderniste negli Stati Uniti, Piacentini rileva nell'architettura minore sia italiana che americana la via per uscire dall'impasse stilistica di inizio secolo in entrambi i paesi. Scrive infatti:
«La tendenza più attiva e più generalmente accettata in America è oggi questa ispirazione all'Arte italiana. Prima di ogni tentativo di creazione, gli americani hanno cominciato con lo studiare *dal vero* questa nostra bella arte dei secoli passati, limitando il proprio campo di studio all'*architettura minore*, all'architettura cioè non monumentale, ma pratica, rispondente ai bisogni modesti della vita […]. Hanno disegnato, con infinito amore, i rilievi di un numero grandissimo di ville e case paesane, specialmente della Toscana. […] Questi americani del Nord, come già i tedeschi da vari anni, hanno compreso che […] le esigenze edilizie di tutti i giorni si debbono risolvere, come in tutte le epoche del passato, con intenzioni modeste, con materiali locali, con mezzi minimi, con arte popolaresca, facile e spontanea, libera d'ogni presunzione»[12].
Piacentini con acutezza riconosce nell'abitazione il campo di prova principale dell'architettura moderna, definendola «prosa architettonica… collettiva, anonima»[13] e per questo capace di rappresentare lo spirito più autentico di un'epoca.

Piacentini alle Esposizioni internazionali: un confronto tra due progetti
Quando il giovane Piacentini è invitato a progettare il padiglione italiano alla Panama-Pacific International Exposition del 1915 a San Francisco, è già la sua seconda prova come architetto di un progetto espositivo temporaneo nazionale all'estero. La prima esperienza è quella all'Esposizione internazionale di Bruxelles del 1910; solo un anno dopo Piacentini progetta tre edifici provvisori (Foro delle Regioni, Palazzo del Costume e Palazzo delle Feste) e il Palazzo dei Cimeli in Piazza d'Armi per l'Esposizione internazionale di Roma. Per un architetto impegnato in patria nella ricerca di uno stile che si potesse definire nazionale, doveva di certo configurarsi come una grande occasione, oltre che un motivo di orgoglio, il compito di rappresentare l'Italia in una competizione internazionale.
Mentre in patria, nelle realizzazioni coeve e in particolare nei progetti residenziali, Piacentini sente il bisogno di sperimentare «a favore di un linguaggio in cui i motivi classicheggianti fossero uniti alle sollecitazioni provenienti dalle contemporanee

[11] Marcello Piacentini, *Influssi d'arte italiana nel Nord-America*, in «Architettura e arti decorative», I, 6, gennaio-febbraio 1922, pp. 536-555.
[12] *Ibid.* pp. 110-111.
[13] *Ibid.* p. 111.

architetture tedesche e francesi»[14], all'estero i suoi lavori espositivi risultano essere molto meno interessanti e innovativi. La ricerca di una sintesi tra i moti storicisti italiani e le spinte moderniste europee su cui l'architetto si interroga nei suoi progetti in Italia viene totalmente messa da parte nei padiglioni che progetta per Bruxelles e San Francisco. Piacentini si sente investito dalla responsabilità di dover rappresentare l'Italia all'estero e la sua soluzione sarà ricorrere alle caratteristiche più riconoscibili del Paese, quelle meno fraintendibili, cristallizzate in un ipotetico lontano passato di imperturbabile armonia e moralità. Il cambio di approccio progettuale di Piacentini all'estero, sebbene possa essere considerato dalla critica come un passo indietro rispetto alle sue ricerche in patria, risulta essere tuttavia una strategia vincente: affascinate dall'atmosfera italiana delle sue composizioni, le giurie internazionali conferiranno il primo premio a entrambi i padiglioni nazionali di Piacentini, sia a Bruxelles che a San Francisco.

Limitato nella libertà di sperimentazione dalle aspettative che questo compito comporta, Piacentini realizza progetti espositivi fortemente didascalici, dove l'immagine dell'Italia risulta appiattita su uno stereotipo d'esportazione, facilmente comunicabile e apprezzabile dal pubblico e dalle giurie internazionali. Sia il progetto per l'esposizione di Bruxelles che quello per l'esposizione di San Francisco sembrano idealmente legati a un padiglione espositivo precedente: il borgo e la rocca medievale progettati da Alfredo D'Andrade nel Parco del Valentino a Torino in occasione dell'Esposizione Generale Italiana del 1884. Anche qui le architetture del villaggio sono inventate ex novo per l'occasione, ma ispirate a esempi realmente esistenti di borghi piemontesi. Il risultato finale appare quindi verosimile, convincente e destabilizzante nello stesso tempo nel suo ribadire una immagine olistica di un passato italiano come l'unica possibilità di raffigurazione ufficiale del Paese. Tra l'esposizione di Torino e quella di San Francisco corrono trenta anni e un passaggio di secolo, eppure le modalità di rappresentazione del Paese restano invariabilmente le stesse.

Tra il Padiglione italiano a Bruxelles e la Cittadella Italiana a San Francisco ci sono numerosi punti in comune, in particolare stilistici, ma anche notevoli differenze, a partire dalle dimensioni: in Belgio Piacentini è chiamato a progettare un padiglione singolo, mentre a San Francisco l'area espositiva affidata all'Italia copre un lotto di addirittura 15.000 mq. È un piccolo piano a scala urbana e Piacentini decide di sfruttare a pieno questa condizione privilegiata.

A Bruxelles il padiglione di Piacentini è un edificio temporaneo ispirato alle costruzioni civili del Quattrocento toscano e veneto: «il suo intento era di rievocare gli stili della tradizione architettonica italiana in un singolo edificio»[15]. La facciata principale si compone di due ordini di archi sovrapposti, con torretta centrale su cui troneggia

[14] De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, cit., p. 49.
[15] *Ibid.*, cit., p. 31.

lo stemma dei Savoia. Le decorazioni rappresentano il punto più innovativo del progetto: non volendosi ispirare ad un motivo artistico-architettonico in particolare, forse per non legare il padiglione a nessun movimento regionale, Piacentini in collaborazione con le sue maestranze artistiche progetta decorazioni che ricordano il mondo della natura. Compaiono così tra le colonne inusuali composizioni con melograni, grappoli d'uva e ghirlande. Tra le logge fanno capolino invece affreschi che rappresentano la vita italiana e i simboli regionali, oltre che riproduzioni delle opere d'arte più famose, tra cui il David di Michelangelo.

A San Francisco Piacentini può lavorare su un'area espositiva più ampia. Qui propone uno scorcio urbano, irregolare e 'pittorico', che si ispira dichiaratamente al «fascino di meravigliosa bellezza»[16] delle città italiane di impronta medievale e rinascimentale. L'intervento è definito Cittadella Italiana e l'intento è quello di creare un «centro di ritrovo, un vero centro di italianità»[17]. Motivi ideologici e riferimenti diretti alla nostalgia degli immigrati italiani in America si mescolano spesso nelle descrizioni dei documenti dell'epoca: la Cittadella Italiana è realizzata quindi anche per dare un conforto e un «motivo di legittimo orgoglio ai molti figli d'Italia sparsi oltre i confini»[18]. L'organismo urbano è composto da tre edifici principali, messi in relazione tra loro da piazze, giardini e corti, tutto al fine di «dare, sia pure per un attimo, l'illusione di trovarsi in Italia»[19].

La stampa italiana, già un anno prima, annuncia in termini entusiastici il progetto: «invece di uno di quei grandi padiglioni comuni e volgari, […] l'architetto ha ideato un ambiente italiano, tutto chiuso e suggestivo»[20].

Anche se la dimensione è diversa, l'intento a San Francisco è il medesimo di quello di Bruxelles: offrire ai visitatori una vera e propria esperienza italiana, confortevole e rassicurante, «riassunto di queste nostre meraviglie»[21]. Lo stesso Piacentini il giorno dell'inaugurazione dichiara:

«Io non ho inteso di fare per San Francisco il solito padiglione stile 'esposizione'. Volli che la visione italica […] fosse qualcosa di più complesso e caratteristico. Non dunque un solo corpo di fabbrica, ma più corpi, armonicamente riuniti, e tali da offrire l'aspetto di un angolo, di un cantuccio d'Italia. Non l'ostentazione di un grande fronte […] ma l'intimità di una atmosfera raccolta, come potrebbe essere una piazza, ai lati della quale fossero erette le varie costruzioni, inspirati agli stili più belli che l'Italia abbia espresso. Per modo che i visitatori non debbano […]

[16] Discorso inaugurale di M. Piacentini, in *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Emporium», XLII, n. 274, luglio 1915, p. 78.
[17] John Arturo Rusconi, *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Emporium», XL, n. 235, 1914, p. 78.
[18] *Ibid.*, p. 76.
[19] Discorso di M. Piacentini in Rusconi, *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, cit., p. 78.
[20] *Ibid.*, p. 76.
[21] *Ibid.*, p. 78.

"passare davanti" all'Italia, come si passerebbe davanti a una vetrina: ma abbiano ad "entrare" nell'Italia»[22].
Il risultato è un «insieme pretenzioso di citazioni»[23] di epoche del passato, che non scansa il pericolo di creare «un guazzabuglio di stili e maniere»[24]. Nonostante ciò, la Cittadella Italiana riscuote da subito il più ampio consenso di pubblico e un unanime commento positivo da parte della giuria, tale da far vincere a Piacentini l'unico Grand Prix su 110 padiglioni concorrenti provenienti da tutto il mondo. La «divina bellezza della gran Madre lontana»[25], riprodotta fedelmente in strutture di legno ricoperte di cartapesta dipinta, continua a far presa sull'animo degli stranieri.

La Panama-Pacific International Exposition di San Francisco

«La nuova grande esposizione che si sta organizzando a San Francisco di California per celebrare e festeggiare l'inaugurazione del canale di Panama rappresenterà l'anno prossimo qualche cosa di più che una semplice gara fra le nazioni moderne […]. Questa esposizione mondiale a San Francisco, che celebra il trionfo di una colossale impresa americana, significherà l'inizio di una nuova lotta pacifica ma non meno grave di risultati fra il Nuovo Mondo e il Vecchio. […] Se l'apertura del canale di Panama trasformerà e muterà molti valori e molti termini, e inizierà una vera rivoluzione economica in tutto il mondo, l'Esposizione di San Francisco deve significare il primo atto di questa lotta nuovissima i cui risultati finali possono essere un giorno assai gravi per l'Europa»[26].
Il Canale di Panama fu inaugurato il 3 agosto 1914. L'imponente opera fu promossa dagli Stati Uniti che ne curarono la progettazione, costruzione e gestione a partire dal 1901. L'esposizione internazionale organizzata negli Stati Uniti nel 1915 non può che celebrare questo grandioso successo della tecnica che avrebbe avuto un impatto straordinario su politiche, trasporti e economia mondiale.
Oltre ai festeggiamenti per il Canale di Panama, l'Esposizione celebra anche i 400 anni della scoperta dell'Oceano Pacifico da parte dell'esploratore Balboa[27]. L'Esposizione internazionale del 1915 è inoltre organizzata sotto la spinta di una forte motivazione economica e urbana: in competizione con New Orleans, la scelta della città ospitante ricadrà su San Francisco grazie all'intenzione di riattivare l'economia e lo sviluppo urbano della città dopo il catastrofico terremoto del 1906.
Gli edifici dell'esposizione sono organizzati in 76 lotti ancora oggi leggibili nell'assetto urbano della città. La superficie totale coprirà un'area di 2,6 kmq delimitata

[22] *Ibid.*
[23] De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, cit., p. 132.
[24] Discorso inaugurale di M. Piacentini, in *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, cit., p. 78.
[25] Discorso di Colasanti, in *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, cit., p. 79.
[26] Rusconi, *L'Italia all'Esposizione di San Francisco,* cit., p. 76.
[27] http://www.sanfranciscomemories.com/ppie/history.html [30-06-2015]

dalle rive della Baia di San Francisco e da numerose aree verdi, in parte paludose, bonificate e inaugurate come parchi grazie all'Esposizione. Precedentemente occupata da povere baracche di pescatori completamente rase al suolo dal terremoto, l'area di Marina District viene scelta come nuovo polo da cui far partire uno sviluppo moderno e razionale della città californiana. Si prevede infatti, al termine dell'evento internazionale, di abbattere tutti gli edifici dell'esposizione e di favorire lo sviluppo urbano di un nuovo quartiere residenziale, con servizi e infrastrutture. Il Golden Gate Bridge, simbolo di San Francisco e fondamentale infrastruttura nella rete viaria della costa orientale degli Stati Uniti, verrà completato in prossimità di Marina District nel 1937.
La Panama-Pacific International Exposition di San Francisco riscosse un incredibile successo per l'epoca. Le date ufficiali di apertura dell'esposizione vanno dal 20 febbraio al 4 dicembre 1915. Nonostante l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, ben centodieci padiglioni temporanei rappresentanti nazioni di tutti i continenti verranno realizzati per l'occasione. A seguito di una mozione popolare, solo il Palace of Fine Arts eviterà l'abbattimento: costruito in materiali precari, l'edificio sarà ricostruito negli anni Sessanta e ristrutturato dopo il sisma del 1989.

Piacentini in America

Marcello Piacentini parte alla volta dell'America nel febbraio del 1915 per seguire i lavori di completamento del suo padiglione alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco. Ha già avuto una fitta corrispondenza con le maestranze in America, da cui gli arrivano aggiornamenti sullo stato dei lavori e fotografie del cantiere a partire dall'autunno del 1914. Piacentini non parte da solo: innanzitutto è con lui l'artista Matilde Festa, moglie dell'architetto dal 1914. Nata a Roma nel 1890, Matilde è una famosa pittrice esponente della Secessione romana. Per Matilde e Marcello il lungo viaggio americano rappresenta il loro viaggio di nozze, ma anche una importante occasione di collaborazione professionale. Nelle lunghe lettere che Piacentini e Festa inviano a casa sono teneramente descritte le esperienze di viaggio dei due giovani sposi, ma anche la febbricitante attività sul cantiere della Cittadella Italiana. La percezione che si ha leggendo le loro parole dai documenti originali conservati all'Archivio Piacentini a Firenze è quella di una armonia totale tra l'architetto e la pittrice, fatta di affetto ma anche di stima professionale e fiducia reciproca sul lavoro. Mentre Marcello seguirà le ultime fasi di costruzione degli edifici della Cittadella, sarà infatti affidata a Matilde la direzione delle decorazioni pittoriche che abbelliscono gli edifici italiani, oltre che la realizzazione di alcune pitture:
«Per il padiglione la Festa eseguì le pitture delle lunette del portico: vi raffigurò episodi delle crociate in uno stile neoquattrocentesco, coerente con la scelta linguistica operata nell'architettura ma incongruo rispetto al suo stile personale, che, a questa data, risulta invece orientato verso un cauto aggiornamento delle ricerche

pittoriche postimpressioniste.»[28] Intraprendono il viaggio per l'America insieme ai coniugi Piacentini anche l'ingegnere Giacomo Giobbe, collaboratore nella progettazione e direttore dei lavori, e i pittori Pieretto Bianco e Bruno Ferrari.
Il viaggio per raggiungere San Francisco è lungo e sofferto: il primo telegramma dal transatlantico Duca Degli Abruzzi giunge a Roma il primo marzo. Seguiranno lunghe lettere alla famiglia che raccolgono innanzitutto le prime impressioni di Marcello e Matilde sull'America.
Per raggiungere San Francisco, gli sposi attraversano gli Stati Uniti via treno e via bus. A Chicago Marcello scrive:
«In due giorni di ferrovia non abbiamo visto che campagna squallida, monotona [...], tutta bruciata e nera (come tutto in America) […]. Ogni tanto qualche città»[29].
Il giudizio sull'architettura delle abitazioni americane è molto negativo, corredato da un disegno che riporta la tipica residenza americana in uno stile semplice e quasi fumettistico che ricorda i successivi esperimenti sull'archetipo abitativo americano di Robert Venturi [Fig. 14]:
«Casette tipo baracche […] (a un solo piano, in legno, con una porta e una finestra), senza predisposizione generale, tutte assolutamente uguali tra loro»[30].
Interessante il confronto che Piacentini fa tra Chicago e New York:
«[Chicago è] tutta uguale, sporca, nera, inverosimilmente stupida. Splendidi negozi però (non troppo fini, come gusto), ampi, pieni di luce […]. Strade dai 15 ai 20 km. N.Y. senza confronto migliore in tutto: gli skyscrapers sono ardimentosi e di grande effetto, specie di sera, tutti illuminati, anche esternamente. Qui nulla, nulla, nulla! Non una porta, non un battente, che lontanamente possa sembrare di dimostrare una tendenza a voler essere il principio di una idea artistica!»[31].
Queste lettere sono testimonianze che hanno un profondo valore storico, essendo Piacentini tra i primi architetti italiani a documentare un viaggio oltreoceano. E se le uniche note positive sono per gli edifici pubblici americani rivestiti di marmo e altri materiali preziosi, non stupisce il commento negativo su Chicago, una città che nel 1915 è ancora in una fase prematura rispetto a uno sviluppo urbano ed economico che arriverà qualche anno più tardi rispetto a New York. Nonostante un giudizio decisamente affrettato, Piacentini riesce però a cogliere nelle ampie vetrine dei negozi (sta forse descrivendo il fronte strada di Carson Pirie and Scott di Sullivan) e nella infinita griglia urbana gli aspetti più caratteristici di Chicago. Di New York registra invece l'affascinante ambizione di dominio dell'altezza e della luce. Stabilitisi a San Francisco a metà marzo, i coniugi Piacentini hanno l'occasione di frequentare la

[28] Enciclopedia Treccani: http://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-festa_%28Dizionario_Biografico%29/ [30-06-2015]
[29] Lettera di Marcello Piacentini a Maria Piacentini, Chicago 12 marzo 1915. Archivio Piacentini, Firenze.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*

borghesia del luogo, da cui sono accolti con grande entusiasmo e gentilezza. Da questo punto di vista certamente privilegiato Marcello e Matilde hanno modo di osservare lo stile di vita americano, su cui però spenderanno parole poco lusinghiere:
«Questo paese é troppo, troppo vuoto, non si pensa che a ballare! […] Non c'é un teatro, né di musica, né di prosa: in tutto San Francisco non c'é un libraio […] La città, come vi ho scritto, non ha il minimo interesse: Torino, in confronto, é un capolavoro!»[32]
La Cittadella Italiana sembra essere l'unico luogo in America in cui i Piacentini riescono a sentirsi a loro agio. Queste le parole di Matilde:
«Se non fosse per il padiglione, nel quale ci sentiamo a casa nostra, tutto il resto, come dalle lettere di Marcello traspare, è abbastanza irritante e noioso. Ma il padiglione è bello, è proprio un cuoricino d'Italianità (che significa criterio e gusto), trasportato così lontano, e che ogni giorno si riscalda di più per opera di Marcello che è sempre buono e bravo»[33].
Riguardo la Cittadella, sia Marcello che Matilde sono molto soddisfatti dell'avanzamento dei lavori. Appena giunto sul cantiere dell'Esposizione internazionale, Marcello commenta: «Il contrasto che fa il nostro padiglione è molto sensibile e tutti lo avvertono»[34].
A dieci giorni dall'inaugurazione ufficiale, Marcello scrive al padre: «Siamo agli sgoccioli del lavoro, e la vita nostra è divenuta febbrile: le solite sfuriate degli ultimi giorni prima dell'inaugurazione: cose a cui oramai mi sono abituato. Il lavoro è venuto molto bene, sembra quasi uno (o tutti insieme, tanto é grande la Cittadella) dei padiglioni regionali di P.a d'Armi. La imitazione delle pietre, dei mattoni, dei marmi è (dopo tante pene) riuscita ottima e dà assolutamente l'illusione del vero. Sabato 24 ci sarà la cerimonia inaugurale: internamente non tutto pronto; ma nel complesso abbastanza in ordine. Per terminare poi tutto occorreranno ancora un paio di settimane; contiamo quindi di partire di qui»[35].
La sera del 24 aprile, all'inaugurazione dei padiglioni della Panama-Pacific International Exposition, la Cittadella Italiana è premiata con l'unico Grand Prix. Piacentini è riuscito nell'intento di trasportare il mito dell'Italia in America, ricreando l'atmosfera della città storica italiana e venendo così incontro ai desideri dei visitatori. L'architetto commenta: «Il successo non potevo sperarlo maggiore»[36].
A maggio il progetto della Cittadella è finalmente concluso anche nelle decorazioni. I Piacentini salperanno da New York i primi di giugno per Gibilterra (l'inizio della

[32] Lettera di Marcello Piacentini e Matilde Festa al padre, San Francisco 26 marzo 1915. Archivio Piacentini, Firenze.
[33] *Ibid.*
[34] Lettera di Matilde Festa alla madre, San Francisco 20 marzo 1915. Archivio Piacentini, Firenze.
[35] Lettera di Marcello Piacentini al padre, San Francisco 14 aprile 1915. Archivio Piacentini, Firenze.
[36] Lettera di Marcello Piacentini al padre, San Francisco 26 aprile 1915. Archivio Piacentini, Firenze.

guerra rende infatti più pericoloso un attracco direttamente in Italia). Le ultime dolci parole che riguardano la Cittadella sono di Matilde, in una lettera del 12 maggio: «I saloni sono splendidi, regali addirittura e Marcello è su tutto e cura tutto […]. L'ammirazione è generale e sempre crescente […]. Quando girandola per i vari edifici, nella piazza lungo i portici me la godo a sentire le esclamazioni di ammirazione che tutti mandano appena sono entrati nella cittadella. Ed é bellissima veramente, ed incominciamo a sentire che il distacco sarà doloroso»[37].

La Cittadella Italiana

Dopo sei mesi di costruzione il padiglione italiano alla Panama-Pacific International Exposition, definito Cittadella Italiana, è concluso per l'inaugurazione del 24 aprile 1915. [Fig. 7]

L'ingresso principale avviene attraverso una lenta gradonata in asse con la Piazza Grande e il Salone Reale. I caratteri compositivi e volumetrici della piazza – i tre edifici che su questa prospettano, nonché la cordonata di ingresso a cui sono abbinate entrate secondarie – ricordano la composizione e l'atmosfera di Piazza del Campidoglio a Roma. Gli edifici principali sulla piazza sono il palazzo del Salone Reale al centro e i padiglioni dedicati all'industria, ai lati. Una costruzione alta dalle forme medievali, definita Torre Italiana, sovrasta la piazza ed è riconoscibile da molti punti dell'Esposizione.

Il Salone Reale, detto anche Casa Italiana, è un edificio di ispirazione rinascimentale. La facciata è definita da un doppio ordine sovrapposto di ampie logge mentre il coronamento è costituito da una balaustra sormontata da sculture. All'interno, il pian terreno è dominato dal vasto Royal Salon, atto ad ospitare eventi mondani e altri incontri ufficiali; l'edificio è collegato alle sale espositive che mostrano statue e arredi italiani. Gli edifici laterali sono invece ispirati dall'architettura medievale anche se, ironicamente, le ampie sale interne sono progettate per esporre gli ultimi ritrovati dell'industria italiana. Con la sua lunga scala laterale, le trifore, l'alta torre e la merlatura guelfa, l'edifico a sinistra della cordonata è un chiaro tributo all'architettura trecentesca dell'Italia centrale, con un diretto riferimento al Palazzo dei Priori di Perugia. [Fig. 10] L'edificio a destra, invece, si rifà all'architettura storica lombarda. La facciata principale, simmetrica e classicheggiante, è dominata dall'asse centrale che viene sottolineato sia volumetricamente che decorativamente. [Fig. 13] Attraversando uno spazio voltato si raggiunge la seconda piazza, denominata Piazzetta, che ha l'aspetto di un tranquillo chiostro delimitato da un portico voltato. A completare questa ambientazione vi sono un pozzo centrale e una tribuna ottagonale dall'aspetto di un tempietto rinascimentale, definita anche Pantheon. [Fig. 11] La Cittadella è circondata da spazi verdi accuratamente progettati, tra cui il Giardino Italiano e il Bacino

[37] Lettera di Matilde Festa a Maria Piacentini, San Francisco 12 maggio 1915. Archivio Piacentini, Firenze.

con il Ninfeo Seicentesco. Passaggi voltati, chiostri affrescati e copie di celebri opere d'arte italiana completano il progetto degli spazi esterni. [Fig. 12]
Tutti gli edifici che compongono la Cittadella rispondono ad una estetica da accademismo storicista, riferendosi questi direttamente a stili del Medioevo e del Rinascimento. Più che le riproduzioni d'arte e molto più che i prodotti dell'industria esposti nei vari edifici, ciò che rappresenta l'Italia all'Esposizione di San Francisco è l'ambiente italiano classicamente inteso. È il «patrimonio ideale»[38] dell'Italia che prende forma sulla Pacific Coast degli Stati Uniti, e tutti i visitatori non possono che abbandonarsi al suo mitico fascino.

Conclusioni: l'America e il mito dell'Italia

Nonostante la Cittadella Italiana sia demolita a chiusura della Panama-Pacific International Exposition nel dicembre 1915, il suo grandioso successo di pubblico e critica negli Stati Uniti dimostra ancora una volta la potenza evocatrice del mito dell'Italia in America. Sebbene non si possa parlare di una influenza diretta della progettazione di Piacentini sul moderno assetto urbano della città di San Francisco, il suo contributo alla cultura architettonica e urbana statunitense può essere considerato da una prospettiva più generale.
La fascinazione degli Stati Uniti nei confronti dell'architettura e dell'arte urbana dell'Italia è presente sin dall'inizio della loro storia. I primi anni del Novecento rappresentano però un momento particolare per le relazioni culturali tra le due nazioni: con l'inaugurazione dell'American Academy in Rome i rapporti tra le due culture si intensificano grazie alle ricerche e agli studi condotti dai più brillanti giovani americani durante il loro viaggio di formazione in Italia, per la prima volta a diretto contatto con i grandi esempi del passato. L'istituzione americana fondata da Mc Kim aggiunge quindi alla cultura americana – basata sino ad allora su un rapporto ideale con la storia italiana, spesso filtrato dall'interpretazione dell' École des Beaux-Arts di Parigi – la possibilità di un rapporto dal vero, un contatto fisico che garantisce uno scambio senza intermediari tra le due culture.
All'inizio del Novecento i contatti tra le due nazioni diventano sempre più frequenti e diretti. Nel 1914 l'Accademia Americana inaugura la sua sede principale sul Gianicolo: l'edificio, di chiara ispirazione storicista, è progettato da Charles Mc Kim a confine con le mura gianicolensi. Un anno dopo il trionfo della Cittadella Italiana è una riprova di questo interesse: il successo della costruzione ex novo di un pezzo di città ideale d'Italia sulla costa pacifica degli Stati Uniti non fa che riconfermare un processo irreversibile di permanenza, assimilazione e interpretazione della cultura italiana nell'architettura e nell'urbanistica americana, processo che avrà non pochi risvolti per la ricerca architettonica moderna in Nord America.

[38] Rusconi, *L'Italia all'Esposizione di San Francisco,* cit., p. 76.

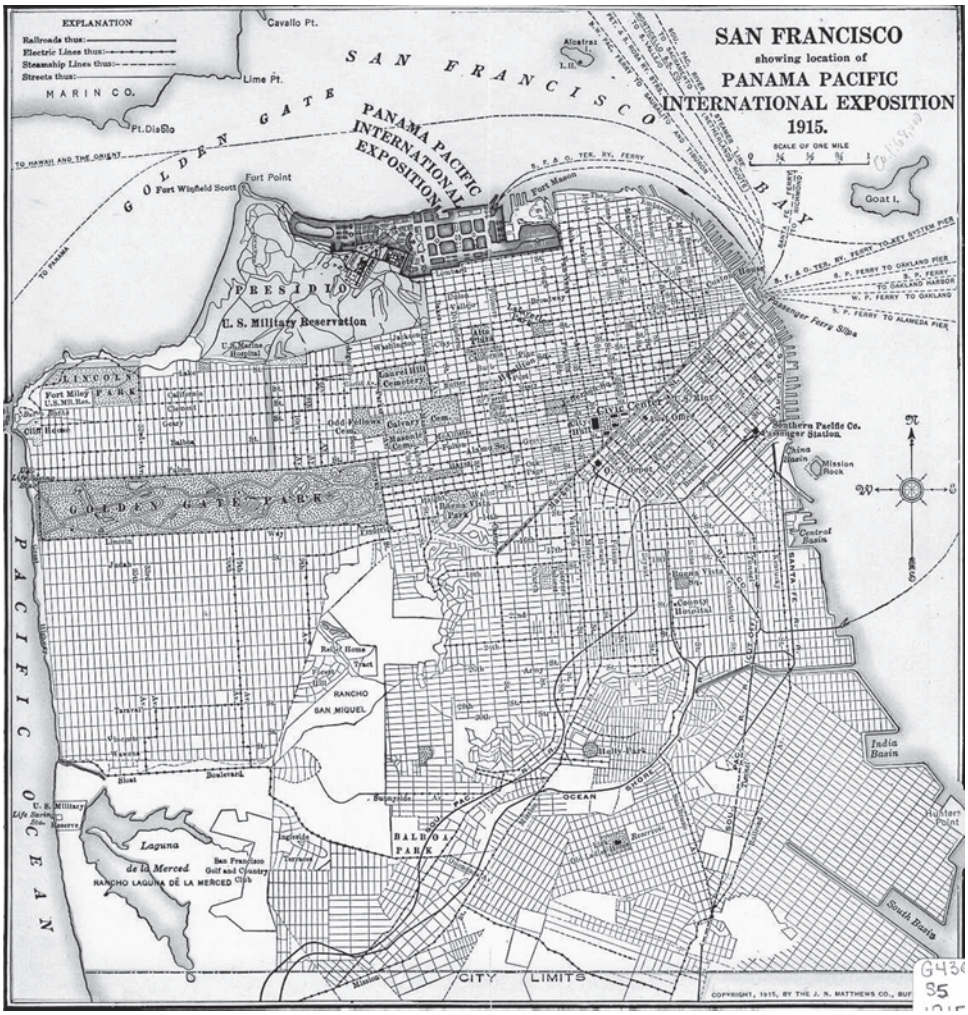


Fig. 1. La Panama Pacific International Exposition a San Francisco (Fonte: Berkeley Library, digital archive).

Fig. 2. Veduta aerea dell'Esposizione sullo sfondo della Baia di San Francisco. La Cittadella Italiana è visibile all'estrema sinistra (Fonte: Digital Archive Fund FS). (Vedi Tavola 16)

Fig. 3. Veduta aerea dell'Esposizione sullo sfondo della città di San Francisco. La Cittadella Italiana è visibile all'estrema destra (Fonte: FLICKR). (Vedi Tavola 16)

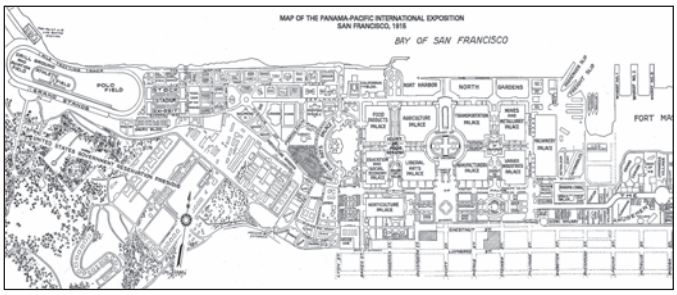


Fig. 4. Localizzazione della Cittadella Italiana sulla pianta dell'Esposizione (Fonte: Wikipedia).

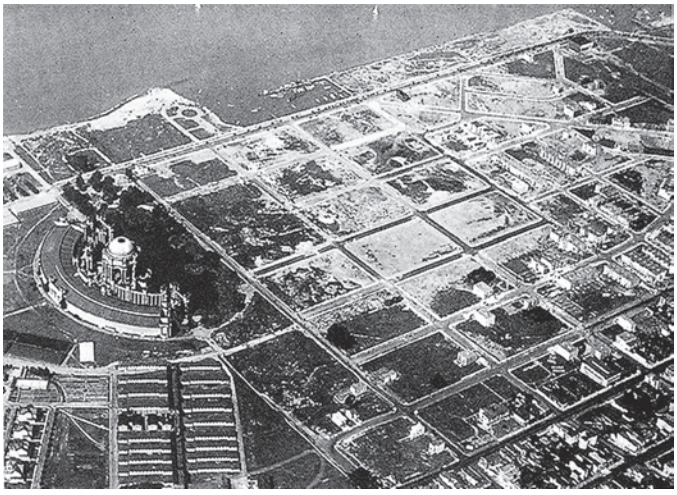


Fig. 5. La demolizione dell'Esposizione (Fonte: Greg Gaar Collection).

Fig. 6. Marcello Piacentini con la moglie Matilde Festa e i collaboratori italiani nella Cittadella Italiana (dettaglio; foto: Archivio Piacentini, Università degli Studi di Firenze).

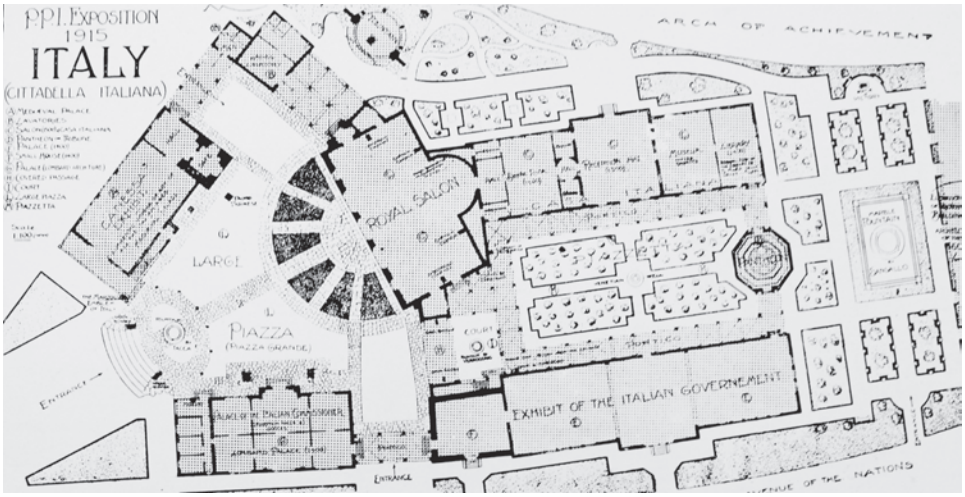


Fig. 7. Pianta della Cittadella Italiana (Foto: L'Edilizia Moderna, 1915, cit. p. 53).

Fig. 8. Caricatura d'epoca di Piacentini ad opera dell'ing, Mastropasqua (disegno: Archivio Piacentini, Università degli Studi di Firenze).

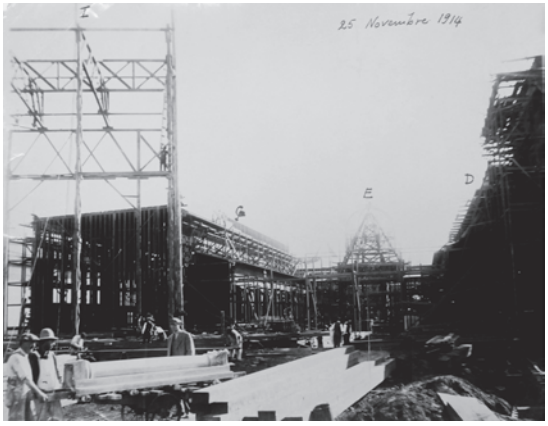


Fig. 9. Il cantiere della Cittadella Italiana nel novembre 1914 (foto: Archivio Piacentini, Università degli Studi di Firenze).

Fig. 10. Il Palazzo Medievale (Foto: L'Edilizia Moderna, 1915, cit. Tav. LI).

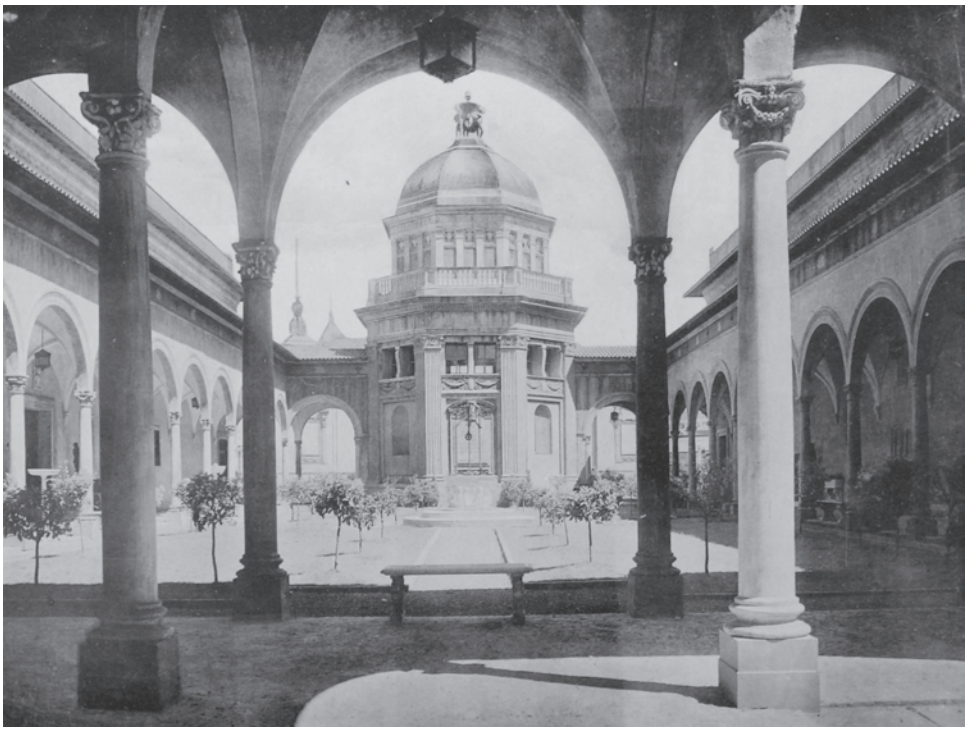
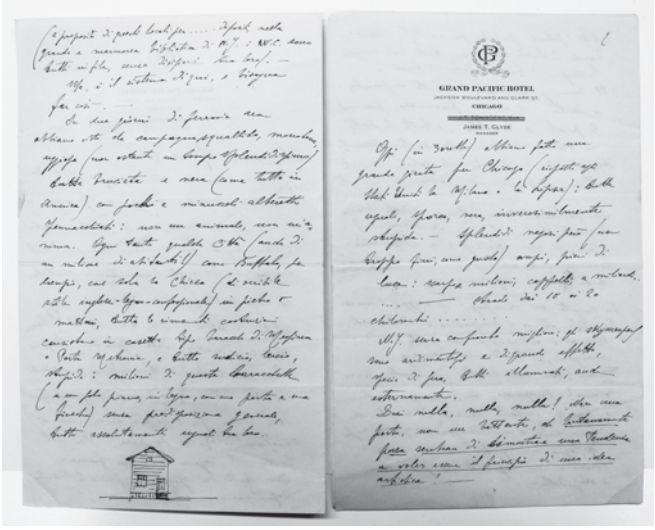


Fig. 11. La Piazzetta e la Tribuna (Foto: L'Edilizia Moderna, 1915, cit. Tav. LIV).

Fig. 12. Scorcio della Cittadella Italiana (foto: Archivio Piacentini, Università degli Studi di Firenze).

Fig. 13. Il Palazzo quattrocentesco, detto anche Palazzo Lombard (Foto: L'Edilizia Moderna, 1915, cit. Tav. LII).

Fig. 14. Lettera di Piacentini. Si nota lo schizzo della tipica abitazione americana (Archivio Piacentini, Università degli Studi di Firenze).



Finito di stampare
nel mese di settembre dell'anno 2015

STORIA DELL'URBANISTICA

ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA
DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

fondato da Enrico Guidoni
Anno XXXIII - Serie Terza - 6/2014

IL SEGNO DELLE ESPOSIZIONI NAZIONALI E INTERNAZIONALI NELLA MEMORIA STORICA DELLE CITTÀ

PADIGLIONI ALIMENTARI E SEGNI URBANI PERMANENTI

EDIZIONI KAPPA

9 788865 142417