

Introduzione

I lungomari monumentali in Puglia: un itinerario

La Puglia è la regione della penisola italiana con l'estensione costiera più elevata e si affaccia su due mari, l'Adriatico e lo Jonio. La politica del Ventennio fascista ha assegnato alla regione, almeno nella retorica dei discorsi ufficiali, il ruolo di testa di ponte nel Mediterraneo e ha affidato la trasmissione di questo significato simbolico ai lungomari monumentali realizzati in due città: Bari, capoluogo di regione e città della Fiera del Levante (una delle tre Fiere in Italia meridionale con quella d'Oltremare di Napoli e quella del Mediterraneo di Palermo), e Taranto, promossa a capoluogo di provincia nel 1923 e confermata come importante arsenale militare nel cuore del Mediterraneo.

Affrontare il tema delle trasformazioni operate dal fascismo nelle città pugliesi esaminando i lungomari di Bari e di Taranto è quindi un modo efficace per cogliere l'articolazione di politiche nazionali e locali dentro le strategie di trasformazione urbana, per rintracciare la declinazione dei temi progettuali e degli esiti del confronto culturale nazionale negli interventi locali, per verificare in che modo gli slogan della propaganda politica e le mitografie dell'identità di queste due città meridionali (il tema del mare, della mediterraneità, del rapporto con l'Oriente, dove si spingono le mire espansionistiche dell'imperialismo coloniale dell'Italia fascista) vengono tradotti in opere architettoniche.

Nel discorso del 24 Ottobre 1922, a Napoli, Mussolini aveva declamato: «Io vedo la grandissima Napoli futura, la vera Metropoli del Mediterraneo nostro, il mediterraneo dei mediterranei – e la vedo insieme con Bari (che aveva 26 mila abitanti nel 1805 e ne ha 150 mila attualmente) e con Palermo costituire un triangolo potente di forza, di energia, di capacità». È dunque intenzione del fascismo dare a Bari un volto nuovo e affidarle il ruolo di centro regionale propulsore dell'economia del Mezzogiorno, di centro amministrativo alla cui funzione sia dovuto il cospicuo sviluppo del settore terziario e di trampolino di lancio verso l'Oriente, nella prospettiva di una politica commerciale e militare di espansione.

La nuova immagine di Bari così come è voluta dal fascismo ha, in parte, le premesse nella città ottocentesca, anche se la trasformazione della città nel Ventennio tradisce, in qualche

modo, tali presupposti. Infatti alcuni temi della cultura urbana ottocentesca vengono ripresi dalla propaganda fascista ma trovano, come terreno di innesto, un panorama economico fondamentalmente diverso. Mentre negli anni 1840-80 Bari aveva raggiunto la maggiore fortuna economica attraverso l'attività commerciale legata al settore agricolo delle colture specializzate e la sua ricchezza era dovuta alla fitta rete di scambi con la nazione e con l'estero, agli inizi del Novecento l'economia barese aveva mutato profondamente i suoi connotati poiché l'industria aveva rapidamente raggiunto il ruolo di settore trainante, con la conseguenza di un fitto traffico commerciale con l'Oriente basato sullo scambio di prodotti manufatti con materie prime.

In epoca fascista, pur essendo confermata nella propaganda di regime la funzione strategica di Bari come ponte verso l'Oriente, ben diverse sono le condizioni economiche che permettono tale ruolo. La ripresa economica degli anni 1923-25, che segue l'arresto del processo di sviluppo autonomo dell'economia provinciale del primo dopoguerra, è in realtà legata alla politica del regime tesa al rafforzamento dei rapporti tra Bari e i paesi balcanici. Ma con il 1925 termina questa fase espansiva e si verifica un calo notevole delle esportazioni nei paesi del Levante. L'immagine di Bari trampolino di lancio verso il Levante riflette più il sogno dei primi anni del Novecento che non la politica economica del Ventennio quando, per altro, quel mito sembra quasi doversi tradurre in realtà. Nel Ventennio, dunque, la città ridefinisce il suo ruolo di collegamento con l'Oriente più ideologicamente che nella realtà della propria economia e rilancia un progetto di espansione commerciale, che nel passato aveva visto momenti di reale fioritura. In questo periodo la proiezione verso l'Oriente attraverso il mare si modella, piuttosto, sul programma del regime di espansione coloniale e imperialista. Taranto è tra le due guerre l'unica città industriale della Puglia e, insieme a Napoli, del Mezzogiorno. L'economia e la stessa vita della città in tutte le sue forme sono fortemente condizionate dalla presenza militare, intorno a cui ruotano tutte le attività produttive satelliti della navalmeccanica dell'arsenale Saint Bon e dei cantieri Tosi. Il particolare

carattere di questa industrializzazione, determinata dalle esigenze strategiche della Marina militare piuttosto che da un ceto imprenditoriale locale, genera un consistente proletariato ma non una moderna borghesia industriale. La città vive durante il periodo di conflitto militare una fase di crescita economica legata all'industria bellica, che in tempo di pace ha necessità di essere convertita. Il boom economico provoca anche l'aumento della popolazione urbana, specialmente del sottoproletariato, la cui coscienza di classe genera in città un clima di conflittualità sociale, e determina il problema dell'alloggio per la popolazione più povera.

Il rilancio dell'attività industriale e l'elezione a capoluogo garantiscono a Taranto una relativa prosperità nel panorama generale di depressione economica del Meridione; tuttavia si tratta di una crescita legata a motivi congiunturali – la guerra – e che non pone basi solide per una tenuta sui tempi lunghi.

Il fascismo a Taranto ha come elemento di continuità con il periodo precedente la politica statale di rilancio dell'attività bellica e dell'espansionismo coloniale, rinnovata negli anni Trenta in chiave di ideologia imperialista. Taranto continua a vedere il mare come unica risorsa su cui vivere, dalla cantieristica navale, all'attività dell'arsenale, alla mitilicoltura. Il tema dei lungomari monumentali del Ventennio fascista viene affrontato individuando alcuni fili conduttori per interpretare il significato degli interventi architettonici realizzati nelle due città pugliesi: il rapporto tra nuovo e tradizione che connota le trasformazioni del volto della città e il rapporto tra architettura e politica.

Il fascismo attribuisce all'architettura un importante ruolo di veicolo dei messaggi di propaganda politica, di visibilità in chiave retorica dei principi che regolano l'idea di società che il regime va costruendo, di proiezione nella città della forma del rinnovamento della realtà italiana nell'era fascista. Per questi motivi in Italia, nel Ventennio, il dibattito sull'architettura diventa il terreno di un confronto non solo disciplinare ma allargato alla società, attraverso le pagine dei giornali e con gli interventi personali di Mussolini sul tema del linguaggio adatto a esprimere i volti del fascismo. Infatti il linguaggio delle architetture realizzate a Bari e a Taranto sui lungomari

monumentali, che sono i luoghi dove più espressamente si concentra la retorica del regime, costituisce un campo di osservazione per riconoscere tali tematiche. Inoltre, la definizione dell'idea di «moderno» è leggibile nell'evoluzione del rapporto che le due città intrattengono con il mare e nella ridefinizione del ruolo del mare nella loro economia.

Nel Ventennio Bari e Taranto si inseriscono nel programma politico nazionale in qualità di città levantine protese verso l'Oriente: una commerciale e l'altra militare; il riannodamento del loro apparato burocratico-amministrativo, proiezione di quello centrale, passa anch'esso per le ragioni del Mediterraneo. Non è un caso che le parti urbane ancora oggi riconoscibili più di altre come espressione del Ventennio, siano i lungomari monumentali. Il mare costituisce un elemento su cui costruire il legame tra modernità e passato: il *tópos* della Bari e della Taranto moderne e industriali trova la sua legittimazione nella continuità con il passato marinaro e commerciale della Bari medievale e nel consolidato ruolo strategico militare, in continuità con quello politico e culturale, della Taranto magno-greca. La stessa ricerca di uno stile architettonico moderno eppure italiano, nel novero della tradizione autoctona e regionale, trova un motivo di elaborazione e di giustificazione nella «mediterraneità», che a Bari e a Taranto non è genericamente la classicità latina, ma è la sintesi del patrimonio artistico regionale, dalla cultura magno-greca al classicismo archeologico federiciano.

Il mare, il passato storico, la classicità sono elementi che si intersecano nel Ventennio in un discorso dal carattere spesso declamatorio, che si traduce in interventi come quelli dei lungomari monumentali, della Fiera del Levante, del centro antico di Bari isolato dal contesto urbano e risolto come monumento nel suo insieme (delimitato, verso la città, da corso Vittorio Emanuele II e, verso il mare, dalla strada interrata del corso Antonio De Tullio e del lungomare Imperatore Augusto), o del centro antico di Taranto «risanato» dal piccone demolitore di Mussolini secondo le teorie del diradamento edilizio di Gustavo Giovannoni. Il mare, il passato storico, la classicità sono alcuni dei termini intorno a cui costruire il significato degli

scambi e delle filiazioni nelle architetture realizzate a Bari e a Taranto tra la prima e la seconda guerra mondiale.

Ma gli interventi del fascismo nelle due città pugliesi sono certo espressione di assetti economici e sociali che, volta per volta, si materializzano sul terreno della produzione della città. Anche i progetti non realizzati (come nel caso dei piani per i centri storici di Bari e di Taranto) raccontano di tali equilibri o conflitti che, precari e in continua trasformazione, sono espressione composita delle relazioni tra strategie economiche e programmi, politici prima ancora che culturali, sia locali che nazionali. L'itinerario nelle due città illustra gli edifici dei lungomari realizzati nel Ventennio, i progetti e le realizzazioni urbanistiche per i due centri storici che completano il programma di ridefinizione del fronte a mare, la Fiera del Levante a Bari. Le aperture sul panorama nazionale affrontano alcuni temi che fanno da linee guida e da strumenti per collocare e interpretare le architetture e i piani urbanistici dell'itinerario pugliese: il problema della definizione di uno «stile fascista», il tema dei concorsi di progettazione, l'architettura delle colonie, il tema progettuale dell'abitazione, le politiche per i centri storici.

Quanto agli strumenti interpretativi e alle coordinate concettuali utilizzati per articolare questo percorso è utile qualche puntualizzazione. Analizzando l'architettura del Ventennio ci si trova ad affrontare un panorama non omogeneo; problema questo che certa critica militante del secondo dopoguerra risolve con la contrapposizione netta tra razionalismo (forzando lo stesso movimento in una dimensione unitaria) da un lato, e accademismo (interpretato come espressione del regime) dall'altro. Secondo l'interpretazione di questi storici, gli architetti del Ventennio, indipendentemente dal fatto di aderire ideologicamente al fascismo (quasi tutti i tecnici italiani che emergono come protagonisti nella produzione e nel dibattito architettonico del tempo, dagli accademici ai razionalisti, sono fascisti per dichiarata adesione al regime; un'eccezione è Edoardo Persico), attraverso le scelte formali esprimono una scelta politica: quando le scelte formali sono moderne e antiretoriche, queste diventano implicitamente antifasciste e democratiche per il fatto di essere «moralmente»

giuste; quando, invece, le scelte formali utilizzano il monumentalismo e un classicismo retorico, esprimono automaticamente l'adesione ideologica al fascismo. Che la cosa sia più complessa si evince già dalla definizione di «moderno italiano» che integra in maniera ambigua elementi di razionalismo con alcuni caratteri provinciali (si pensi al dibattito del Ventennio sul significato di parole come: mediterraneità, latinità, classicità, italianità).

L'ormai abbondante storiografia sull'architettura del periodo si è, mano a mano, spostata da una esclusiva attenzione ai casi paradigmatici del «movimento moderno» a un taglio analitico che tenta di mettere in luce le molteplici sfaccettature della produzione architettonica di questo secolo. Il dibattito teorico si orienta oggi ad analizzare ed evidenziare le declinazioni nazionali o regionali di un movimento moderno che non è più considerato monolitico in quanto internazionale, ma inizia a essere visto come eterogeneo e complesso per il fatto di comprendere diverse istanze teoriche, sfaccettature ideologiche, tesi politiche, forme espressive. Viene superato lo spinoso problema di giustificare l'apparentamento del razionalismo italiano al regime fascista, evidentemente contraddittorio nell'ottica di una purezza ideologica del movimento moderno europeo che, legato a precisi valori democratici e sociali, si proponeva di essere espressione esclusiva di determinate forme di governo politico e appariva per questo inconciliabile con il totalitarismo.

In sintonia con questo rinnovato taglio interpretativo, che ha superato l'*empasse* dei primi studi, caratterizzati da una forte valenza ideologica, oggi non ha più senso parlare di «architettura fascista» se non per delimitare la produzione edilizia nell'arco temporale del regime, senza classificarla come una forma compositiva particolare derivata da esso. Così come appare una semplificazione non più sostenibile la distinzione tra le espressioni di regime, e quindi accademiche e retoriche, e quelle di apertura alle istanze del movimento moderno che, solo per questo, sarebbero da considerarsi controcorrente e antifasciste.

È, invece, interessante come il regime totalitario degli anni Venti e Trenta in Italia utilizzi il veicolo culturale, e soprattutto

L'architettura, in maniera strumentale alla propaganda politica, alla gestione del consenso e al controllo della società. È interessante leggere attraverso l'architettura e la città la giustificazione ideologico-culturale del regime alle scelte economiche relative alla politica della casa, alla politica delle opere pubbliche, alla politica per i centri storici; ma anche alla politica di isolamento e di repressione delle «frange sociali sovversive», snidate dai centri storici e controllate nei nuovi quartieri operai; alla politica del controllo sociale attraverso il corporativismo e l'organizzazione del tempo libero (con la costruzione di palestre, cinema, case del fascio); alla politica di bonifica demografica e di distribuzione della popolazione tra città e campagna; alla politica coloniale imperialista.

La nuova prospettiva degli studi sull'architettura del Ventennio, allargata, quindi, a osservare le diverse realtà locali, ha prodotto un proficuo interesse focalizzato all'esame delle diverse tendenze, istanze propositive, percorsi di ricerca, espressioni formali che hanno caratterizzato gli interventi edilizi del periodo e che hanno connotato le nostre città, puntando a comprendere le differenze, a evidenziare le specificità, a definire gli scarti, piuttosto che a valutare le opere attraverso il confronto con un modello astratto di «moderno». In questa ottica acquista un nuovo significato lo studio di realtà decentrate rispetto a un certo tipo di «modernità» codificata e ascrivibile all'esperienza europea: l'analisi delle opere non consiste più nella valutazione della loro maggiore o minore aderenza alle istanze del razionalismo o, come spesso avviene per alcune aree geografiche dove il dibattito culturale registra una condizione di decentramento o provincialismo, nella valutazione del ritardo rispetto all'esperienza che si va compiendo in quelli che sono stabiliti quali luoghi di produzione del movimento moderno. Piuttosto, l'esame di realtà di confine, come è quella pugliese, qui osservata attraverso il tema dei lungomari, aggiunge elementi di valutazione e di comprensione al fenomeno più generale dell'architettura italiana di quegli anni, nel quadro della cultura internazionale, e costituisce un percorso di approfondimento per la conoscenza della vicenda politica del fascismo nella storia del nostro paese.

1. Il lungomare Nazario Sauro (di levante)

Bari

La zona che si affaccia sul mare dal lato di levante si estende a partire da corso Cavour, principale arteria che delimita il borgo murattiano verso la spiaggia. Lungo questo corso, caratterizzato già nell'Ottocento dalla presenza del teatro Petruzzelli e della Camera di Commercio, vengono edificati nei primi decenni del Novecento palazzi residenziali di rilievo. Spingendoci poi verso il mare, incontriamo diversi interventi di edilizia popolare e cooperativa, realizzati a partire dall'inizio del secolo fino agli anni Venti. Infine, sul lungomare sfilano gli edifici degli anni Trenta |► Fig. 1|, espressione della politica di opere pubbliche sostenuta a Bari da Araldo Di Crollalanza, allora ministro dei Lavori Pubblici.

Fig. 1 Bari
Lungomare di levante



Nella pianificazione della città la spiaggia di levante viene considerata un'area adatta a svolgere funzioni a scala urbana per il tempo libero e di verde attrezzato: l'idea di definire il limite a mare con un parco è stata una costante delle diverse proposte che dall'Ottocento in poi si sono succedute. Del 1857 è il progetto di parco con orto agrario redatto dal direttore delle opere pubbliche della Provincia Luigi Giordano; del 1905 è il progetto dell'ingegnere Mauro Amoruso che prevede un quartiere di case operaie con annesso stabilimento balneare. La grande Esposizione murattiana, programmata per il 1913 per il centenario della fondazione del borgo e poi non più realizzata a causa della crisi economica che investe in quegli anni il comune, sarebbe stata allestita sulla spiaggia di levante. Il piano Vecchia del 1918 [► Fig. 2] prospetta un quartiere residenziale per la piccola e media borghesia, con villini immersi in un ampio parco a uso dell'intera città. L'ingegnere Amedeo Lovri progetta, nelle due versioni del 1923 e del 1924, un quartiere giardino.

Una zona, quindi, per la quale i diversi progetti prevedono, di volta in volta, spazi espositivi, verde attrezzato, residenza di tipo estensivo con attrezzature di servizio per il tempo libero. La realizzazione del lungomare monumentale, opera del Ventennio fascista, non si pone in continuità con tali proposte precedenti; tuttavia gli interventi che localizzano sul lungomare i principali edifici pubblici vanno a concludere un processo di graduale occupazione edilizia di quelle aree di levante, iniziato da tempo,

Fig. 2 Utro: Teurico Comaride, progetto di sistemazione del lungomare di Bari, 1918.



che aveva già compromesso la possibilità di assecondare la vocazione a verde dell'area, sottolineata, pur con differenti impostazioni e per diverse destinazioni d'uso, in tutte le ipotesi progettuali avanzate fino ad allora.

Tra Ottocento e Novecento, per altro, cambia lo stesso rapporto della città con il mare, dapprima considerato fonte di guadagni ed elemento a forte valenza utilitaria, poi, con il fascismo, divenuto più astratto simbolo di mediterraneità e di congiunzione (politica ed economica) con l'Oriente, dove il regime indirizza le proprie mire espansionistiche e coloniali. La definizione del nuovo volto della città si concretizza, non a caso, nella costruzione dei due lungomari, con la sequenza dei palazzi pubblici che rappresentano il nuovo assetto amministrativo e direttivo del capoluogo pugliese. La caravella, simbolo già utilizzato nella decorazione interna del palazzo Fizzarotti e nell'aula magna dell'Ateneo, diventerà il logotipo della Fiera del Levante, a rappresentare i programmi, prima commerciali e poi politici, che legano Bari all'Oriente attraverso il mare.

Nella zona urbana compresa tra corso Cavour e il lungomare sono localizzati alcuni interventi di edilizia residenziale popolare o cooperativa, a partire dal 1907 con il complesso Madonna della dell'Istituto Case Popolari (tra il lungomare Nazario Sauro e corso Sonnino), progettato dagli ingegneri Mauro Amoruso e Michele De Vincentiis su suoli donati all'ente dal Comune. Tra il 1930 e il 1931 l'edificio prospiciente il mare, con progetto dell'architetto Pietro Favia, viene sopraelevato e abbellito in facciata per essere adeguato al tono monumentale del lungomare in costruzione [► Fig. 3, p. 12].

Il problema della casa popolare inizia, a cavallo tra Ottocento e Novecento, ad essere affrontato in maniera programmata e con intervento pubblico, dapprima con operazioni solidaristiche, poi con la creazione dell'Istituto Case Popolari – che a Bari avviene nel 1906 – nelle grandi città italiane. A quella data le case popolari non vengono ancora emarginate dalla città in posizione periferica e il quartiere Madonna, unico intervento barese dell'Istituto fino al Ventennio fascista, si colloca su una direttrice di sviluppo della città che consente l'integrazione con il centro. Per questo motivo, oltre che per la qualità architettonica, il quartiere Madon-

nella può essere considerato nel suo genere tra i migliori prodotti in Italia a quell'epoca. Successivamente la pianificazione prevede la localizzazione degli edifici di edilizia popolare lungo la direttrice sud-est, mentre nella zona di levante vengono realizzati, negli anni Venti, alcuni edifici residenziali di cooperative o di categoria. Con il mutare del generale assetto politico nazionale, anche a Bari si passa da un tipo di azione locale del Comune, socio fondatore dell'Ente Case Popolari, all'intervento diretto dello Stato o di cooperative locali create su interessi di categoria e corporativistici, non più espressione di bisogni di classe.

Le palazzine del quartiere Madonnella, nella tipologia delle case in linea, sfruttano in maniera intensiva lo spazio del lotto, frammentando così i fronti compatti su strada dei tipici edifici a corte chiusa del borgo murattiano e degli edifici di inizio XX secolo che sorgono a completamento delle aree di levante. Alla semplicità formale e povertà di materiali delle facciate del quartiere Madon-

Fig. 3 Case popolari Madonnella.

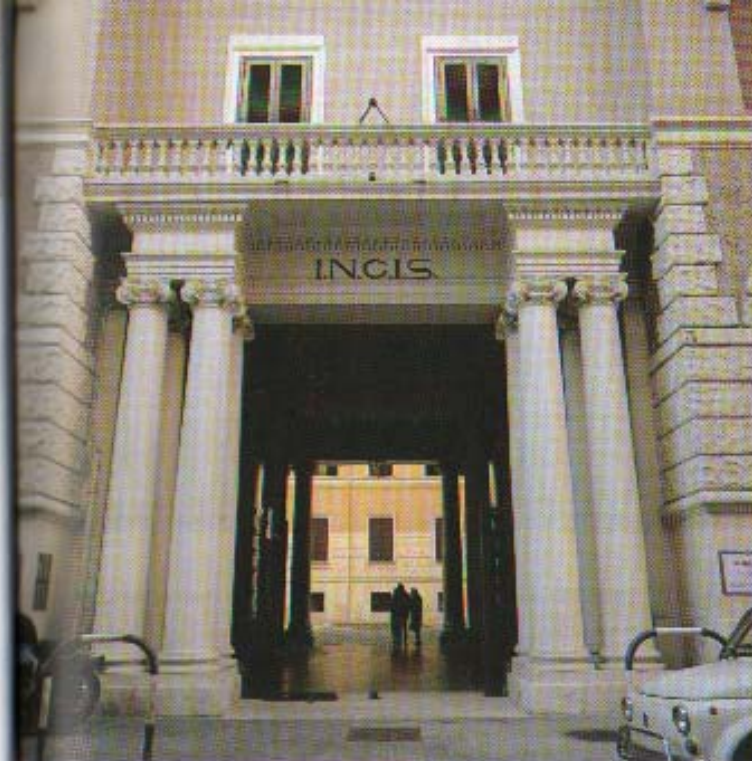


Fig. 4 Casa INCIS sul lungomare di levante ingrandito.

nella, solo per il fronte sul lungomare l'intervento del 1930-31 sovrappone una veste adeguata al costruendo lungomare monumentale, con portali, bugne, timpani, cornici, nicchie, mensole.

Il tema della residenza economica (dalla proprietà divisa, alle cooperative, all'edilizia sovvenzionata) risponde ad alcune istanze del modernismo, sensibile ai valori civili della società nel suo nuovo assetto. Di proprietà dell'Istituto Nazionale per la Casa degli Impiegati Statali, si realizzano tre edifici I.N.C.I.S. di cui il primo sul lungomare di levante nel 1928 [► Fig. 4], e i successivi due sul lungomare di ponente. Il progetto, redatto dall'ingegnere capo dell'Istituto Domenico Minichilli, è una rielaborazione dei modelli distributivi e compositivi disposti dall'ufficio tecnico centrale dell'Ente. Si tratta di edifici in muratura portante e solai di copertura in struttura mista, con scale in cemento armato. Una tecnica costruttiva, quindi, in parte tradizionale, così come è improntata alla moderazione la scelta stilistica: inserendosi nel programma del lungomare monumentale «il prospetto dalla sobria linea decorativa che ricorda le semplici forme caratteristiche del secondo rinascimento romano darà decoro alla località», come riporta la relazione del progetto. L'ingresso sul



Fig. 5 Palazzo Colonna attico.

lato smussato dell'edificio ricalca il modello già sperimentato dall'Istituto in altre città italiane. Si tratta, quindi, di interventi che ripropongono una modellistica distributiva e formale già collaudata e introdotta dall'Ente invariata nelle differenti realtà locali. Un'operazione con cui si vuole garantire la riconoscibilità dell'Ente attraverso la connotazione formale degli interventi edilizi, che vengono realizzati con una quasi totale uniformità in tutta Italia.

Tra i palazzi residenziali a proprietà indivisa che, con maggiore sforzo rispetto all'edilizia economica per la piccola e media borghesia, si inseriscono nel fronte sul lungomare troviamo il palazzo Colonna del 1925 [► Fig. 5]. Viene realizzato su progetto dell'ingegnere Vincenzo Bavaro, uno dei tecnici baresi del periodo con più elevato numero di incarichi di committenza privata.

Con elementi decorativi tardo-liberty su un impaginato sobrio neosettecentesco l'edificio, per la sua dimensione, risulta imponente. Strutturato su un impianto chiuso, il blocco, che rivolge l'angolo acuto verso il mare, presenta la facciata principale su largo Adua. Segnano l'asse di simmetria del prospetto l'ingresso con un ordine gigante colonnato e l'attico in corrispondenza dello stesso.

Dello stesso anno di costruzione del palazzo Colonna (1925), ma diversa nel risultato formale «novecento», è la casa Dioguardi-Durante progettata da Saverio Dioguardi [► Fig. 6]. Si tratta di un edificio a funzione mista, residenziale e commerciale. Ritroviamo gli elementi della composizione tipici del repertorio usato da Dioguardi (basamento bugnato, ordine gigante, demarcazione dell'angolo). Per articolare il volume viene adottato l'espedito di sezionare la linea di gronda. Viene applicato un

processo di riduzione geometrica degli elementi formali del prospetto. La demarcazione dell'angolo è parte di quel programma di connotazione degli edifici nell'ottica del superamento dell'uniformità della scacchiera ottocentesca, verso la creazione di una città «monumentale».

Tra le strutture che rispondono alla vocazione di questa parte della città a essere luogo di svaghi – secondo i progetti urbanistici non realizzati del secondo Ottocento e dell'inizio del Novecento –, troviamo il Kursaal Santalucia, progettato dall'ingegnere

Fig. 6 Palazzo Dioguardi.



re Orazio Santalucia e realizzato tra il 1924 e il '27. L'edificio ha una destinazione mista: cinema-teatro al piano terra [► Fig. 7] e appartamenti ai piani superiori. Al primo piano è la sala Giuseppina, con la balconata per l'orchestra. L'aspetto dell'edificio [► Fig. 8], con motivi floreali stilizzati in movenze tardo-liberty, è riconducibile a questo stile più per la sovrastruttura decorativa che per l'impianto, che invece ripropone il blocco compatto tipico del borgo murattiano. L'apparato decorativo interno risente degli influssi del gusto del «modernismo internazionale». Vi sono dipinti di Mario Prayer che, insieme al fratello Guido, eseguì a Bari le decorazioni degli interni di diversi edifici pubblici e privati (l'aula magna dell'Università, l'aula consiliare del Municipio, il palazzo della Prefettura, il cinema Oriente, il palazzo Ingami-Scalvini).

L'edificio è stato recentemente restaurato su progetto dell'architetto Paolo Portoghesi ed è tornato a essere fruito come cinema e piccolo teatro con ammessi spazi di intrattenimento.

Fig. 7 Kursaal Santalucia, sala teatrale.

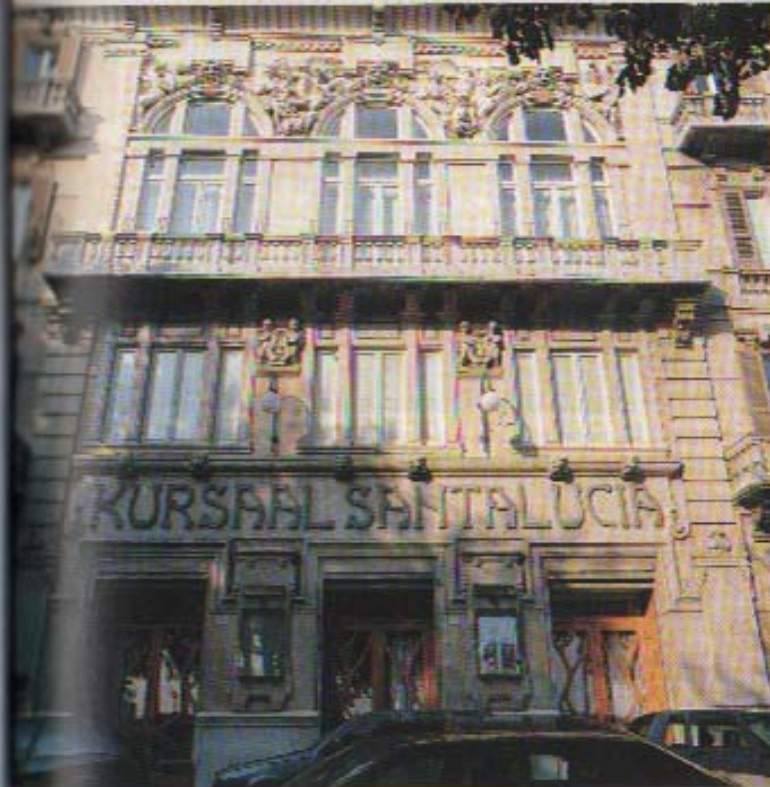


Fig. 8 Kursaal Santalucia.

Il Circolo canottieri Barion e ristorante, realizzato nel 1930 su progetto dell'architetto Saverio Dioguardi per committenza comunale, è un edificio che, all'estremità del molo San Nicola, domina lo specchio di mare dove si svolgono le principali attività ludiche e festive della città (regate, sagre a mare, gare pirotecniche). Per la sua posizione sull'acqua, per la sua forma aperta, per la presenza di finestre a oblò, fa pensare a un oggetto di architettura navale [► Fig. 9, p. 18]. L'impianto volumetrico integra volumi e superfici (un esempio è l'ampia pensilina aggettante); il risultato è la frammentazione dell'oggetto, che si insinua frastagliato tra aria e acqua. Il linguaggio formale è essenziale e risente di quelle istanze di modernità che, nelle ricerche internazionali di questi anni, cercano il grado zero della comunicazione architettonica.

Nel secondo tratto del lungomare, dopo il quartiere Libertà, si

concentrano gli interventi pubblici degli anni Trenta che connotano il volto monumentale della città.

L'Albergo delle Nazioni [► Fig. 10], con annesso complesso residenziale I.N.A. [► Fig. 11], è progettato dall'architetto romano Alberto Calza Bini. Viene realizzato tra il 1932 e il 1935 per integrare i servizi dei preesistenti alberghi cittadini, e viene inaugurato in occasione dell'annuale Fiera del Levante nel 1935. Costruito dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, viene poi acquistato dal Comune.

La soluzione planimetrica e volumetrica è incentrata sul ruolo nodale dell'angolo: anche se motivata dalla forma del lotto ad angolo tra il lungomare e la piazza Diaz, la centralità dell'angolo sembra riproporre la scelta di molti edifici del borgo muratiano realizzati tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento (ad esempio i due palazzi Mincuzzi in via Sparano).

L'edificio doveva apparire, al tempo della sua edificazione, imponente per la dimensione volumetrica, notevole per la capacità ricettiva dell'albergo (centoventidue camere), lussuoso per i grandi saloni per conferenze e ricevimenti e le sale d'aspetto con rivestimenti in marmo che, insieme alle terrazze con vista pano-

Fig. 9 Circolo caratteristico baronale



Fig. 10 Albergo delle Nazioni



Fig. 11 Case I.N.A.

ramica, erano il vanto di questa moderna attrezzatura turistica. Ad aggiungere eleganza all'albergo vi erano gli arredamenti disegnati dal bulgaro Nicolas Dulghroff, il quale è autore a Bari anche di altri interventi, tra cui il ristorante Cora alla Fiera del Levante.

L'albergo è rimasto in funzione fino agli anni Settanta; poi, ceduto all'Università, è diventato Casa dello studente; oggi è in attesa di una nuova destinazione d'uso.

Il palazzo della Provincia [► Fig. 12] viene realizzato tra il 1932 e il '35 su progetto di Luigi Baffa, ingegnere capo della stessa amministrazione, probabilmente coadiuvato da Dioguardi. Alla morte di Baffa, nel 1933, subentra, con la qualifica di direttore dei lavori e progettista di alcune modifiche strutturali e di particolari decorativi, l'ingegnere Vincenzo Chiaia.

L'eclettismo dell'edificio risponde alla stessa esigenza di radicamento nella tradizione del neoromanico palazzo dell'Acquedotto Pugliese. In questo caso il dialogo è stabilito con la Bari antica, e non per mezzo di citazioni di brani del patrimonio artistico, ma doppiando, con l'elemento della torre [► Fig. 13], quel centro di orientamento visivo che, nel nucleo medievale è costituito dal campanile della cattedrale. Si crea così una relazione tra la città antica con le sue emergenze e la nuova Bari operosa

Fig. 12 Palazzo della Provincia, particolare della facciata



Fig. 13 Palazzo della Provincia

e progredita di cui sono esempio i moderni edifici pubblici del lungomare monumentale. È proprio dal mare, verso cui si orientano gli interessi della Bari levantina nel presente come nel passato, che lo skyline della città nuova evidenzia la posizione assunta dalla torre del palazzo della Provincia come contrappunto alla città vecchia. L'atrio monumentale [► Fig. 14, p. 22], ora chiuso da vetrate e utilizzato permanentemente come spazio espositivo, è pensato come filtro verso l'interno dove uno scalone semicircolare a doppia rampa indirizza gli utenti verso i piani e i ricchi interni delle sale di rappresentanza. Molti degli arredi sono realizzati dalla ditta bolognese Bega su disegno di Melchiorre Bega, uno dei più famosi arredatori del periodo.

Il palazzo per uffici del Ministero dei Lavori Pubblici [► Fig. 15, p. 23] viene realizzato tra il 1932 e il '34 su progetto dell'ar-



chitetto romano Carlo Vannoni, vincitore del concorso nazionale. L'edificio, per il quale si applica la riduzione formale introdotta dal razionalismo, conserva tuttavia un impianto di facciata costruito sulla simmetria classica e sulla sovrapposizione al basamento dei diversi livelli, segnati da cornici marcapiano. La struttura simmetrica del prospetto principale [► Fig. 16] risulta rafforzata sull'asse mediano dall'elemento verticale della torre che, nella prima versione dell'edificio [► Fig. 17], sveltava ri-

Fig. 15 In alto, a sinistra, Palazzo del Ministero dei Lavori Pubblici.

Fig. 16 In alto, a destra, Palazzo del Ministero dei Lavori Pubblici, particolare in facciata.

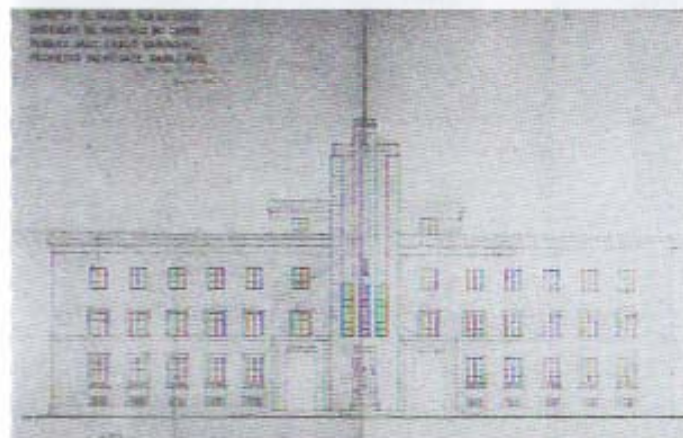


Fig. 17 C. Vannoni, palazzo del Ministero dei Lavori Pubblici, progetto, prospetto.

spetto alle ali, elevate di due soli piani sopra il basamento e coronate da un cornicione con iscrizione «Si redime la terra – si fondano le città» (rimosso in occasione della sopraelevazione del terzo piano, successivamente al 1935). L'uso dei materiali locali quali il tufo e la pietra viene esaltato da una lavorazione attenta a diversificarne gli effetti visivi.

Vannoni progetta anche l'intero arredo mobile dell'edificio, creando così una unitarietà nell'opera, dalla scala esilizia al dettaglio.

La caserma del Comando della Quarta Zona Aerea Territoriale (diventata Terza Regione Aerea) [► Fig. 18] viene realizzata tra il 1932 e il 1935 su progetto dell'architetto Aldo Forcignanò e con la consulenza di Diognardi [► Fig. 19]. Per equilibrare il lungo prospetto sul lungomare, al volume centrale – che con un sintetico ordine gigante segna l'ingresso sull'asse di simmetria – fanno da contrappunto in chiusura laterale, angolati rispetto alla strada, due ingressi porticati con sovrastanti torri [► Fig. 20]. La facciata è

Fig. 18 Comando della Quarta Zona Aerea Territoriale

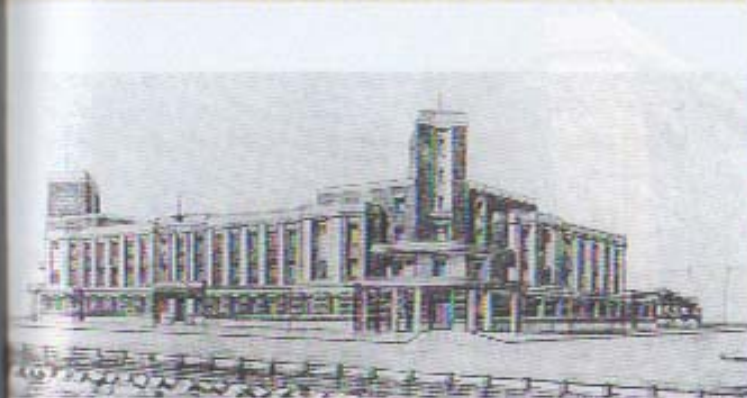


Fig. 19 S. Diognardi, Comando della Quarta Zona Aerea Territoriale, progetto, provincia Bari 1932.

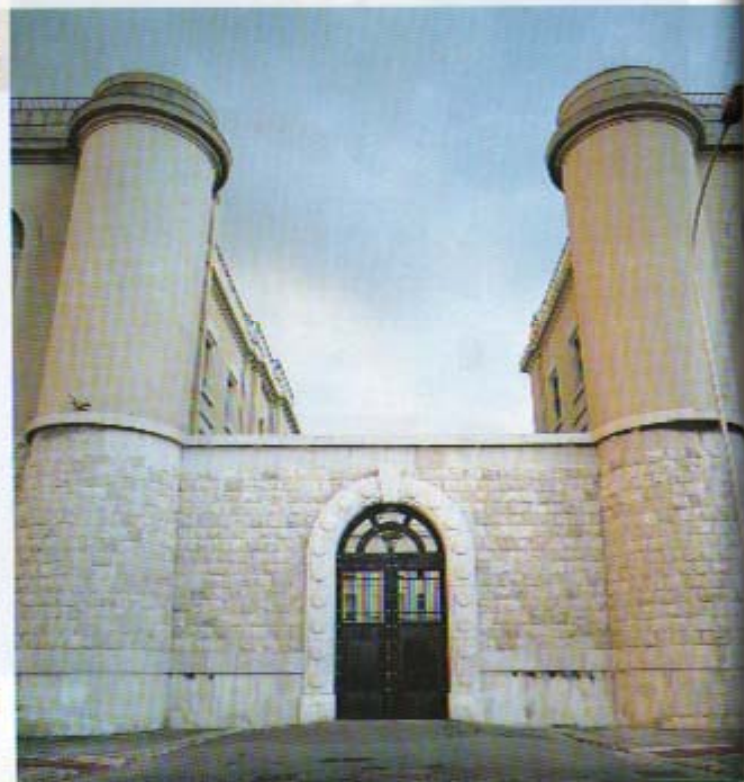


Fig. 20 Comando della Quarta Zona Aerea Territoriale, progetto d'angolo.



Fig. 21 Caserma Bergia.

Fig. 22 Caserma Bergia, torrette angolari.



parzialmente rivestita in pietra locale e, per il resto, finita con intonaco di cemento a graniglia martellinato e lucido.

La caserma dei carabinieri Bergia viene realizzata tra il 1932 e il 1936 su un lotto molto allungato. L'edificio è costituito da tre corpi di fabbrica con torrette angolari, legati da un basamento continuo in pietra lavorata a conci [► Figg. 21-22]. La struttura statica è tradizionale, con murature portanti in tufo e l'uso del cemento armato solo per i solai e le scale. Il risultato formale crea un effetto di gravità e rimanda all'architettura militare (le torrette cilindriche, il muro a scarpata). Il progettista è l'accademico d'Italia, ingegnere e architetto Cesare Bazzani che in Puglia realizza edifici pubblici anche a Taranto (il palazzo delle Poste, la casa del Fascio, le sedi della Banca d'Italia e del Banco di Napoli), a Foggia (il palazzo della Provincia), a San Severo (il teatro Comunale).

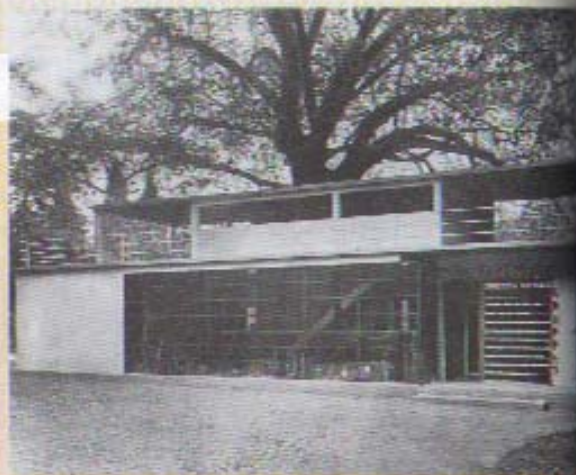
Lo stile italiano dell'abitazione

In Italia, nella cultura architettonica del fascismo, il domestico è trattato come aspetto del comportamento e del gusto, e il tema della casa viene ridotto per quanto riguarda la sua valenza sociale – che invece aveva informato le esperienze socialdemocratiche europee – per diventare il tema dello stile italiano della casa, dell'abitare e della società fascista a partire dal nucleo familiare.

La cultura architettonica in Italia durante il Ventennio vede nella casa un ambito di interesse privilegiato. Infatti, come espressione delle trasformazioni in atto nel rapporto tra istituzioni e società civile, il tema della casa va assumendo una dimensione nazionale e di massa. Nei tanti anni Venti la cultura è chiamata a partecipare alla connotazione del «nuovo ordine» fascista, di cui la definizione dell'abitare è parte integrante: il pri-

vato diviene questione pubblica. In questi anni vengono elaborati diversi progetti per l'abitare «moderno» che anticipano e preparano quello che è diventato il manifesto dell'organizzazione «razionale» e «moderna» dell'abitare, la Casa Elettrica di Fiume e Polini [► Fig. 23 p. 28], realizzata per la IV Triennale di Monza nel 1930. I modelli di casa presentati all'esposizione del 1930 riportano alla scala domestica sia il problema della crisi economica e del risparmio nel Paese, sia il tema dell'eloquenza dello stato fascista: la razionalizzazione dei comportamenti domestici, con particolare attenzione al risparmio, l'incutimento alla produzione e al consumo per l'espansione del mercato interno, la definizione di uno stile nazionale nell'arredo. Secondo gli osservatori dell'economia del tempo il 60 per cento dei complessivi beni nazionali viene consuma-

Fig. 23 L. Figini, G. Polini, Casa districa, Monza, 1930



to nelle case, la conduzione razionale dell'economia domestica avrebbe consentito di intervenire sulla gestione di quella cospicua fetta di consumi. Non a caso il mondo industriale mostra attenzione e investe sui temi dell'efficienza domestica. Inoltre l'attenzione al focolare si colloca nella strategia del fascismo di recuperare l'unità familiare che, secondo la propaganda di regime, esordì in prima fila dalle lotte sociali del primo dopoguerra.

In quegli anni l'attività edilizia è in fase di ripresa. L'insegnamento dell'economia domestica e l'educazione al consumo sono condotti nell'ambito di un programma di politica culturale dello stato che vuole rinnovare gli stili di vita degli italiani. La questione della standardizzazione o della produzione in serie, cara alle avanguardie europee (il tema della casa popolare), in Italia diventa una componente per affrontare, da parte dello Stato, i problemi di economia nazionale e, da parte dell'imprenditoria immobiliare, i problemi di economia nel cantiere. Negli esiti la produzione di edilizia residenziale in Italia sembra non aderire ai modi produttivi, ai risultati formali e alla ricerca tipologica che negli stessi anni si diffondono in ambito internazionale, pur essendo l'informazione su tali esperienze circolata anche da noi.

Tra le strategie per affrontare il problema della gestione della crescita urbana il regime avvia una politica di decongestio-

ne delle grandi città, con metodi coercitivi che non producono gli esiti desiderati, e diffondendo la poetica del ruralismo, auspicato e romantico ritorno alla terra. Ma il risveglio economico dell'agricoltura le condizioni di povertà in cui versa il Meridione e la generale difficoltà a uscire dalla crisi economica postbellica invalidano i tentativi del governo tanto che tra il 1921 e il 1936 la popolazione urbana passa dal 45 al 58 per cento del totale. Le grandi città, dove si concentra il fenomeno dell'immigrazione, vedono crescere le proprie periferie e devono affrontare il problema della domanda di case a basso costo. Un mercato che risponde alla domanda di case a prezzi contenuti con edifici più alti (per il maggiore numero di piani, pur riducendo l'altezza di ogni piano) e alloggi più piccoli, sposa con slancio la tendenza (introdotta dai progettisti più aggiornati sulla produzione del razionalismo europeo) a una maggiore semplificazione formale, alla razionalizzazione degli spazi e all'utilizzo delle tecniche costruttive del cemento armato, che consentono l'impiego di manodopera sempre meno specializzata e l'uso di materiali meno pregiati. In questa

Fig. 24 G. Marin, Ca' Bruta, Milano, foto di via Felice Orsini, 1919-23



no». L'opera che inaugura questo nuovo corso è un edificio di abitazione condominiale in un lotto ad alta densità edificatoria, la Ca' Bruta (1919-23) di Giovanni Muzio (► Fig. 24). In questo edificio il superamento del formalismo liberty si realizza in un classicismo neopalladiano, ma semplificato con modi che rimandano alla pittura metafisica. In questo e in altri esempi prodotti dagli architetti milanesi portatori della poetica novecentista, come Giuseppe De Finetti, si può leggere l'aspirazio-

ne di una borghesia inquieta che vuole rappresentarsi nella città esprimendosi attraverso la ricerca di una nuova qualità all'interno della propria tradizione. Anche in Puglia si verifica il fenomeno della ricomposizione della piccola e media proprietà urbana o tale crisi si combina con quella della piccola proprietà rurale. Nascono le associazioni degli inquilini che sono espressione del ceto medio ed esprimono la richiesta di abitazioni di tipo economico e il finanziamento delle cooperative. Nella città gli esiti formali di tali rivendicazioni e della ridefinizione degli equilibri tra le due categorie organizzate dei proprietari e degli inquilini - che cercano la solidarietà col regime fascista - sono leggibili nella produzione di edifici residenziali o nati politici per la casa, sviluppate in termini di localizzazione e di scelta tipologica degli interventi.

prospettiva si iscrive la ricerca tipologica che affronta il tema progettuale dell'edificio condominiale. La semplificazione formale è l'esito di posizioni che riproducono in architettura la poetica del movimento pittorico della metafisica, con il suo anelito all'ordine, o che tentano allo stesso tempo il superamento del decorativismo del liberty, dell'oscurità formale del futurismo, dello storicismo statico dell'eclettismo ottocentesco. A Milano, che già dalla prima metà degli anni Venti si afferma come il principale centro di elaborazione architettonica originale e aggiornata su quella europea di avanguardia, nell'ambito del movimento detto «Novecento» opera la generazione di architetti che tentano il superamento della tradizione eclettica per sperimentare nuove forme, diventando anello di collegamento tra la tradizione, il linguaggio classico o il «moder-

no». L'opera che inaugura questo nuovo corso è un edificio di abitazione condominiale in un lotto ad alta densità edificatoria, la Ca' Bruta (1919-23) di Giovanni Muzio (► Fig. 24). In questo edificio il superamento del formalismo liberty si realizza in un classicismo neopalladiano, ma semplificato con modi che rimandano alla pittura metafisica. In questo e in altri esempi prodotti dagli architetti milanesi portatori della poetica novecentista, come Giuseppe De Finetti, si può leggere l'aspirazio-

Arredi e decori nei palazzi baresi

La decorazione diventa nel Ventennio uno strategico mezzo di comunicazione di simboli e di politiche e viene usata con consapevolezza ai fini della retorica del fascismo nelle sfumature più varie, che vanno dalla propaganda politica alla poetica sociale con i simboli delle virtù civili. Viene ripresa la tecnica dell'affresco che è intesa come pittura pubblica per luoghi pubblici. L'affresco, in alternativa al quadro da cavalletto, sposta l'interesse di alcuni artisti dall'opera per la committenza privata verso un'opera al servizio della collettività. Un'arte pubblica che educa il popolo e che è espressione dello stato corporativo.

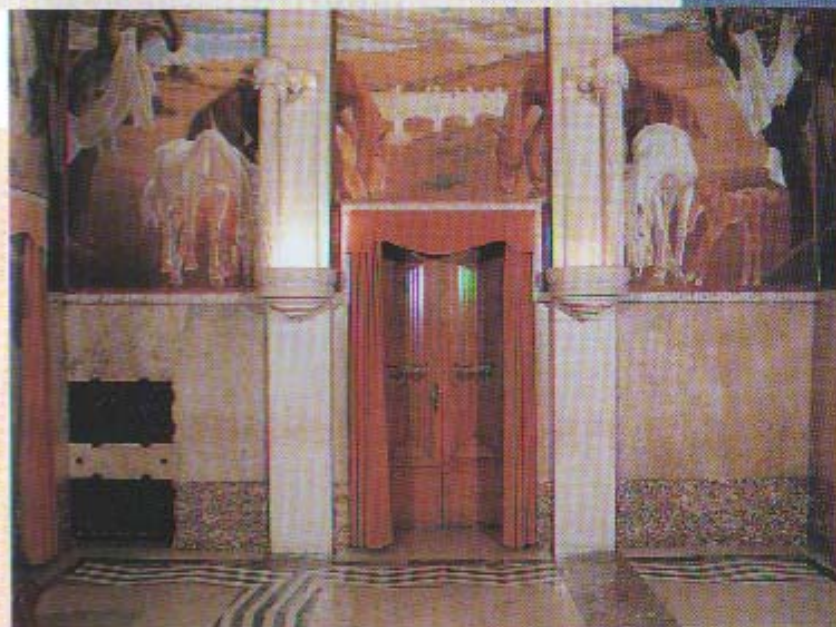
Un artista che produce molte opere pittoriche con la funzione di integrazione decorativa dell'architettura è Mario Sironi. A questo scopo il pittore sassarese usa prevalentemente il genere del murale e le tecniche dell'affresco, del mosaico e del bassorilievo monumentale che recupera dalla tradizione. Tra i fondatori del movimento artistico «Novecento», Sironi è, infatti, uno dei sostenitori del ritorno alla tradizione italiana, e adoperò un linguaggio architettonico raggiunto con la riduzione geometrica delle forme e con una vigorosa costruzione plastica, oltre che con il recupero delle tecniche antiche. Mentre Sironi è il cantore del paesaggio urbano e della moderna periferia industriale, Dulio Cambellotti rappresenta la vita dei campi: città e campagna sono i luoghi che mostrano i segni delle trasformazioni in atto, dove il fascismo traccia segni appariscenti propagandati come i risultati della modernizzazione; sono i luoghi che attraggono l'immaginario poetico dei due artisti, im-

poni entrambi nel tentativo di formulare un'estetica del regime fascista.

Cambellotti (sue opere sono esposte nella Casina delle civette a villa Torlonia a Roma, che ospita una mostra permanente sull'arte decorativa italiana della prima metà del secolo XX), autodidatta che esordisce come scultore e si afferma come scenografo teatrale, decoratore e illustratore di libri (nei primi anni Trenta illustra *Il Salaberno* o *Il libro di Stato per la prima classe delle scuole rurali*), oltre a realizzare vari monumenti ai caduti, è autore di cicli pittorici della vita contadina dell'agro pugliese. In queste opere la poetica di Cambellotti esprime l'adesione a un socialismo umanitario e ottimista, fiducioso in un progresso a misura d'uomo e calibrato sui cicli naturali: così come nel palazzo barese dell'Acquedotto Pugliese, le rappresentazioni non sono allegoriche né mitiche, ma espressioni del realismo dell'autore.

Nel salone del Consiglio al primo piano (oggi ufficio presidenziale) gli affreschi a tempera di Cambellotti (► Fig. 25) rappresentano la campagna, dove gli effetti dell'approvvigionamento idrico garantito dall'acquedotto sono esaltati nel lavoro domestico e in quello agricolo. Lungo le quattro pareti il dipinto si dispiega come un racconto. Nell'affresco centrale (► Fig. 26) il paesaggio è visto dalla campagna pugliese, con gli ulmi sullo sfondo e un solco sassoso dove corre un drato tubo bianco, a rappresentare l'acquedotto, che attraversa la piana per convo-

Figg. 25-26 (in altre pagine accanto) Dulio Cambellotti, palazzo dell'Acquedotto Pugliese, sala del Presidente, affreschi decorativi.



gliare acqua in una stilizzata struttura ad archi, rappresentazione di un acquedotto romano. L'acquedotto romano e l'acqua che ne sgorga sono rappresentati con cornici in pietra a rilievo e con linee zigzaganti che proseguono lungo tutta la stanza, e da un rivestimento in lastre di marmo, anch'esse rappresentazione cromatica dell'acqua. La decorazione passa senza soluzione di continuità dall'affresco al rilievo scultoreo, al rivestimento marmoreo con effetti cromatici. Nella traduzione dell'immagine da un materiale all'altro e da una tecnica all'altra, la raffigurazione raggiunge l'unità tra decorazione e struttura, tra ambiente e racconto per immagini.

Anche lo stile pittorico è composito, alla ricerca del contrasto espressivo tra la staticità del fondo, nella campitura piatta della terra, e il dinamismo nodoso delle figure in primo piano, con effetti di rilievo chiamasculturale e a tinte vivaci a rappresentare le fanciulle che strizzano i panni, i bambini chinati per bere e i cavalli all'abbeveratoio ripresi in scorcio frontale.

In questa rappresentazione si esalta il valore civico dell'impresa dell'Acquedotto Pugliese mostrando gli effetti sul territorio della presenza dell'acqua: nei lavori domestici delle donne, nel gioco dei bambini, nel lavoro dei campi. La scelta del realismo del tema rappresentato si distanzia dallo stile del cartellonismo italiano del tempo che, nelle immagini pubblicitarie delle nascenti aziende elettriche, del gas o della ferrovia ne interpreta le funzioni con l'uso di figure allegoriche personificate in ninfe, geni, ermi tratti per lo più dal repertorio classico.

Nel palazzo dell'Acquedotto Pugliese Cambellotti realizza un insieme articolato e coordinato secondo un piano unitario che coniuga le scelte stilistiche per l'architettura



Fig. 27 Palazzo dell'Acquedotto Pugliese, cortone del cortone d'ingresso.

Fig. 28 Palazzo dell'Acquedotto Pugliese, decorazione del vano d'ingresso, arredo, intarsi in marmo.



Fig. 29 Palazzo dell'Acquedotto Pugliese, anno.



Fig. 30 Palazzo dell'Acquedotto Pugliese, anno, particolare della fontana con gli stemmi delle città pugliesi.

dell'edificio con i dettagli delle finiture d'arredo. Archi, canali, code sono i segni stilizzati che connotano i decori dei pavimenti, dei soffitti, delle porte, delle maniglie degli arredi murali, dei lumi, dei mobili, dei tappeti, delle scale, delle finestre, delle vetrine, dei cancelli in ferro, dei portoni, dei basochi della fontana del cortile, dei particolari della facciata.

Il batente del portone d'ingresso (► Fig. 27) rappresenta, con un rilievo in legno, una corona intrecciata di tronchi e foglie di ulivo che si diamano, in basso, da una struttura ad archi, l'acquedotto, e sono congiunti e coronati, in alto, dal Castel del Monte. All'in-

terno del palazzo, lungo la scalinata sembra scorrere l'acqua che sgorga dalle anfore (► Fig. 28), nel disegno del rivestimento in marmo. Nel cortile una fontana (► Fig. 29) emerge come tronco nodoso dal centro dello spazio scoperto, e porta in cima una corona di città rappresentate con sintetiche plastiche a rilievo e gli stemmi delle stesse (► Fig. 30): sono le città servite dall'Acquedotto Pugliese. Sempre nel cortile, sulla parte bassa dei tubi di gronda sono attorcigliate borse d'acqua in ferro battuto (► Fig. 31), un

Fig. 31 Palazzo dell'Acquedotto Pugliese, anno, borse d'acqua ai tubi di gronda.





Fig. 32 Palazzo della Provincia, scala.

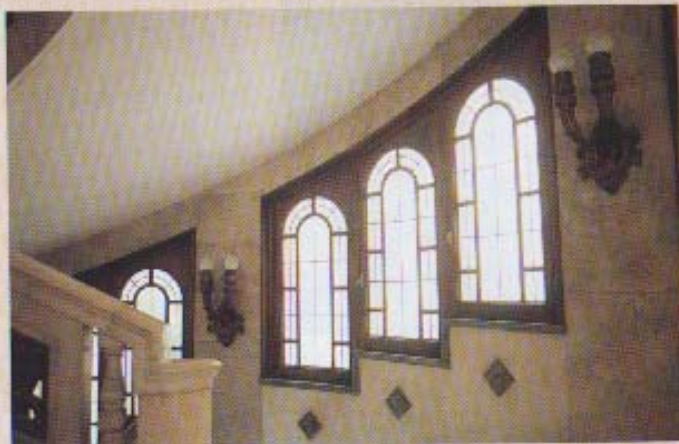


Fig. 33 Palazzo della Provincia, scala.

rimando all'antica tradizione di tenere questo rettile nelle cisternette e nei pozzi per controllare la purezza dell'acqua raccolta.

L'unitarietà tra progetto architettonico e progetto degli arredi e delle decorazioni interne è un obiettivo perseguito in maniera esemplare in questo edificio, ma spesso rintracciabile nelle realizzazioni di altri edifici sia pubblici che privati – per la residenza della ricca borghesia – di quegli anni. In alcuni edifici sia il progetto architettonico che il disegno degli arredi sono opera dello

stesso autore, in altri la sistemazione degli interni è affidata a ditte specializzate, come per il palazzo barese della Provincia. Questo incarico viene affidato all'impresa Rega di Bologna, una delle più famose dell'epoca in Italia e all'estero, che progetta o realizza arredi e finiture degli ambienti, dai pavimenti ai soffitti [► Figg. 32-33]. La ditta Rega realizza in esclusiva i disegni di Molchione Rega – uno dei più conosciuti arredatori del tempo, spesso collaboratore di Piacentini – e nel palazzo barese crea l'im-



Fig. 34 Palazzo Fizzarotti, Allegoria del lavoro, affresco.

magine degli ambienti principali, dal portico alle sale di riunione e di rappresentanza.

Così come nella decorazione del palazzo dell'Acquedotto, la Puglia operaia che si prepara ad affrontare il progresso con le capacità che le sono connaturate, per raggiungere lo sviluppo economico, compare anche nei dipinti per gli interni di un altro edificio barese, progettato nel 1906: la residenza privata del banchiere Fizzarotti. Una sala di rappresentanza di questo edificio è decorata con immagini sul tema delle arti e del lavoro (la sala è appunto intitolata «delle Arti e del Lavoro»), probabile opera di Francesco Rega

[► Fig. 34]. Vi sono raffigurate le allegorie del commercio, dell'industria e delle attività connesse, disposte in sei scene in cui si riassume il manifesto del progetto commerciale di «Bari porta del Levante» e punta avanzata dell'economia regionale. In una sorta di esaltazione metastorica della vocazione produttiva e mercantile della regione, il ciclo pittorico mostra il programma di politica commerciale di espansione nei mercati d'Oriente, inaugurando lo slogan ripreso e ampliato durante il Ventennio fascista, di Bari «trampolino verso l'Oriente», «porta del Levante», così come per antica tradizione è sta-

Fig. 35 Sala Giuseppina di Kurzia Sarda-uchi.





Fig. 36 Mario Prayer, affreschi nella sala Giuseppina del Kursaal Sartaucia.

ta la città fin dall'epoca delle crociate. Nella rappresentazione pittorica compare la caravella che, non a caso, diventerà il logo della Fiera del Levante a Bari. Anche nella decorazione dell'Aula Magna dell'Università di Bari, opera di Mario Prayer del 1928, vi è una rappresentazione allegorica della città di Bari in cui ritroviamo il simbolo della caravella. Il ciclo viene realizzato sotto la supervisione di Cesare Corradini che, tra il 1929 e il '30, è progettista della Fiera del Levante nel capoluogo di regione pugliese.

Mario Prayer, torinese di nascita, realizza affreschi, tele e sculture per numerose chie-

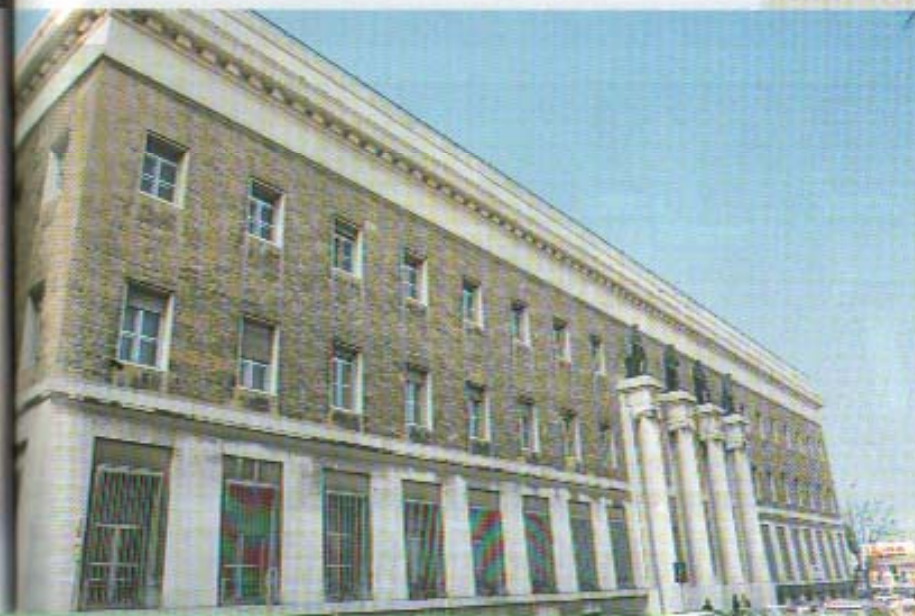
so, edifici pubblici e residenze private in Puglia, in Basilicata, a Roma e in alcune città francesi. A Bari realizza negli anni Venti e Trenta, oltre le opere per l'aula magna dell'Università, anche decori per l'aula consolare del Municipio, per il palazzo della Prefettura, per la sala Giuseppina del Kursaal Sartaucia (► Fig. 35, p. 35 e Fig. 36), per il cinema Oriente, per il palazzo Infami-Scalvini, per lo studio di casa Favia.

2. Il lungomare Vittorio Veneto (di ponente)

Nel 1926 è approvato il progetto che prevede la realizzazione della strada litoranea che circonda il centro storico con una colmata a mare, al fine di creare un collegamento tra la parte di ponente e quella di levante della città, oltrepassando l'ostacolo del centro storico. Nel 1927 iniziano i lavori per la costruzione per colmata della strada litoranea di ponente, in un secondo momento prolungata fino al promontorio di San Cataldo. Con questi interventi si inizia la realizzazione di un ininterrotto percorso monumentale lungo il quale sono allineati gli edifici pubblici del Ventennio fascista. Il percorso prosegue verso levante lambendo le mura della città antica che, isolata ed esaltata essa stessa come un monumento, partecipa a definire il carattere maestoso di questa parte di Bari.

Iniziando il percorso da piazza Massari troviamo, prospiciente il castello svevo, il palazzo degli uffici del Ministero delle Finanze (► Fig. 37), con un prospetto sulla piazza e l'altro sul lungomare. L'edificio viene costruito tra il 1932 e il '34 su progetto dell'architetto romano Carlo Vannoni, risultato vincitore dell'appalto-concorso nazionale bandito nel '31. Per la localizzazione di fronte al castello svevo, lo stesso bando di concorso richiede che l'edificio da realizzarsi sia «intonato» all'ambiente, per «non

Fig. 37 Palazzo del Ministero delle Finanze.



contrastare con il sereno tono di una sobria e solenne architettura dugentesca». Il progetto Vannoni viene scelto proprio per la sua monumentalità, pur espressa attraverso pochi elementi estrapolati dal linguaggio classico, abbinata alla «semplicità e austerità della mole». Così come per il palazzo degli uffici del Ministero dei Lavori Pubblici sul lungomare di levante, la facciata ha un impaginato classico; la riduzione di alcuni elementi in chiave moderna, come il taglio delle finestre prive di cornici, evidenzia un nuovo che si sforza di interpretare la classicità. Tuttavia, in questo edificio, diversamente che in quello sul lungomare di levante, Vannoni aggiunge, quasi come citazione da un repertorio consolidato, un colonnato di ordine gigante e sovrastanti statue a segnare gli ingressi monumentali, e un alto cornicione con gocce come coronamento [► Fig. 38].

Fig. 38 Palazzo del Ministero delle Finanze, particolare del prospetto.

Dal lungomare, arretrato rispetto al fronte strada, è visibile l'angolo acuto della casa del Mutilato [► Fig. 39], un interes-

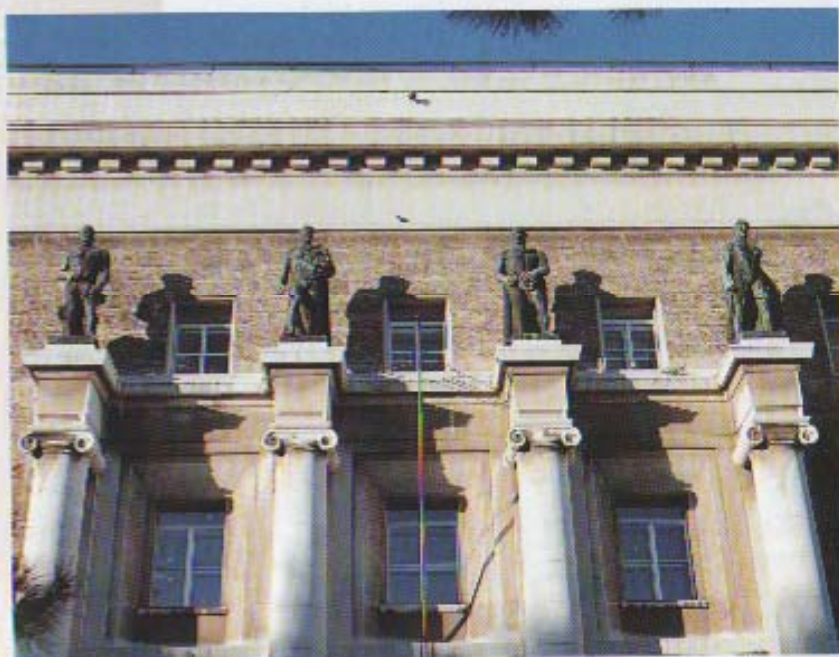


Fig. 39 Casa del Mutilato.

te edificio realizzato tra il 1935 e il 1940 su progetto dell'architetto Pietro Favia. La forma del lotto ha determinato la particolarità della pianta, a triangolo isoscele, con l'angolo più acuto arrotondato e svuotato a creare un porticato-vestibolo per l'ingresso principale. Così l'angolo più acuto dell'edificio, che è la parte esposta sul lungomare, diventa il prospetto principale con l'ingresso monumentale. La zona dell'edificio con accesso dal vestibolo è adibita ad aula per le riunioni. L'aula si sviluppa a doppia altezza con ballatoio sorretto da pilastri cilindrici [► Fig. 40, p. 41]; in facciata, in corrispondenza della stessa, le alte vetrate ritagliate nella parete modulano la superficie con il ritmo dell'ordine gigante in prosecuzione del portico del vestibolo. La seconda parte della costruzione, più bassa di un piano, è destina-



Fig. 40 Casa del Mulino, interno, sala da pranzo.

ta agli uffici. In asse con l'ingresso principale c'è, sul lato opposto, un secondo ingresso. Lungo l'asse segnato dai due ingressi si collocano il sacrario a pianta circolare e con copertura a cupola e l'aula per le riunioni.

L'edificio è interessante sia per l'articolazione volumetrica sia per la soluzione di prospetto, su un impianto che obbliga alla sperimentazione compositiva, sia per le differenziate spazialità create al suo interno variando anche le altezze dei singoli ambienti.

Fig. 41 Istituto di Scienze Economiche e Commerciali.



Fig. 42 Istituto di Scienze Economiche e Commerciali, particolare del prospetto.

L'Istituto superiore di Scienze Economiche e Commerciali [► Fig. 41], oggi sede di alcuni uffici comunali, viene progettato dall'architetto Concezio Petrucci e realizzato tra il 1934 e il '37. Una torre angolare, che corrisponde al corpo-scale e la cui sommità era adibita a stazione meteorologica, è posizionata all'incrocio di due corpi di fabbrica, allineati su corso Trieste (attuale lungomare Vittorio Veneto) il principale, e su via Carducci, il secondario. L'impianto prevede la separazione della zona destinata ad aule da quella per gli uffici: il corpo di fabbrica principale, occupato dalle aule esposte a sud, è servito da un lungo corridoio che si affaccia sul lungomare. La struttura statica è di tipo misto, con murature portanti in pietra e solai in cemento armato; in facciata vengono esaltate le qualità dei materiali locali, utilizzati attraverso i tipi di finitura e di posa in opera nel novero della tradizione artigiana locale.

Lo stesso progettista scrive: «L'architettura esterna si basa sul concetto della unità di composizione, che assume nel prospetto principale un ritmo costante nel rapporto tra pieni e vuoti». L'unità è data dalla ritmica costante della scansione del prospetto con le grandi finestre su tre file e dalla chiusura determinata dal basamento e dalla cornice in pietra, di coronamento dell'edificio [► Fig. 42]. In angolo, a demarcazione dell'ingresso principale, una



Fig. 43 Casa IN.C.I.S., ingombrante di portale

cornice in pietra a mo' di portale a tripla altezza riunisce il vano d'ingresso con le due finestre che illuminano lo scalone. Lateralmente al portale sono disegnati, con la variazione dell'orditura del paramento in tufi, tre fasci littori e, in pietra di Trani, i numeri romani che datano la costruzione con l'anno dell'era fascista.

In questo edificio l'impianto risente delle esperienze moderne di scomposizione del volume chiuso classico e di ricerca di un nuovo equilibrio nell'asimmetria e nella pianta libera. Tuttavia Petrucci, che è anche uno studioso del patrimonio storico architettonico della regione (a lui, allievo di Gustavo Giovannoni, non a caso viene commissionato anche il piano regolatore e di diradamento edilizio del nucleo medievale di Bari), tenta di applicare alle nuove forme compositivo-distributive dell'architettura moderna le esperienze costruttive, in termini di tecniche e di materiali, recuperate dalla tradizione locale.

Su questo lungomare, come su quello di levante, troviamo due edifici residenziali dell'I.N.C.I.S. [► Fig. 43] realizzati tra il 1930 e il '34 su progetto dell'ingegnere Domenico Minchilli. Essi hanno caratteristiche simili a quelle degli edifici realizzati dallo stesso istituto sul lungomare di levante. Tutti questi progetti, in-

fatti, rielaborano i modelli distributivi e formali predisposti dall'ufficio tecnico centrale dell'Ente, sull'esempio degli interventi nella capitale, e diffusi in tutta Italia. L'Istituto Nazionale per la Casa degli Impiegati dello Stato viene istituito nel 1924 e ha per campo di attività tutti i capoluoghi di provincia. Le case vengono assegnate in affitto. Gli edifici rispondono all'esigenza della funzionalità e dell'economia; tuttavia, per la loro collocazione in zone urbane di pregio, a cui è affidato il compito di rappresentare il rinnovamento dell'era fascista dentro il cuore della città, le facciate rispondono a uno standard elevato di decoro. La sobria linea decorativa dei prospetti, ripetendo il *cliché* dell'edilizia della capitale, ha come riferimento il secondo rinascimento romano.

Il Liceo Ginnasio Quinto Orazio Flacco [► Fig. 44] viene realizzato tra il 1932 e il '33 su progetto dell'architetto Petrucci. Anche in questo caso Petrucci utilizza tecniche costruttive tradizionali e materiali della tradizione locale, che interpreta e piega

Fig. 44 Liceo Q.O. Flacco



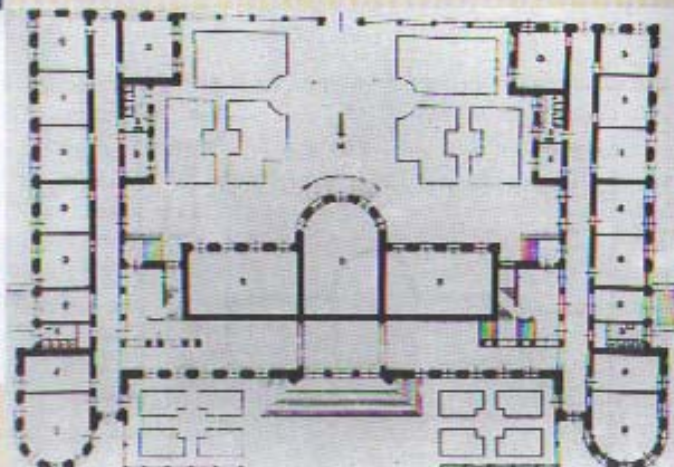


Fig. 45 C. Petrucci,
Liceo G. D. Facco,
progetto, pianta.

all'interno della ricerca del nuovo. L'impianto è simmetrico a U [► Fig. 45]: nei corpi di fabbrica laterali sono disposte le aule, in quello centrale le aule comuni, gli uffici, la sala dei professori, la biblioteca, l'aula magna, la palestra; nei due avancorpi a pianta semicircolare, che limitano il prospetto principale, sono sistemate le aule speciali. Il ritmo del prospetto è scandito da lesene in muratura che, insieme a cornici orizzontali in pietra, de-

Fig. 46 Liceo
G.D. Facco.



Fig. 47 Liceo G.D.
Facco.

finiscono il taglio delle finestre [► Fig. 46]. Un alto basamento in pietra bianca di Bisceglie e un cornicione superiore chiudono l'edificio. Commentatori coevi rintracciano la classicità dell'edificio, oltre che nella partitura di facciata, proprio nell'uso della materia lapidea sia per la struttura che per la decorazione. La scelta di adoperare per la struttura portante materie locali e tecniche tradizionali, ma ancora economicamente competitive, condiziona anche l'impostazione volumetrica e determina l'effetto classico nei rapporti tra pieni e vuoti del partito architettonico in facciata, raggiungendo per questa strada quel carattere monumentale richiesto agli interventi sul lungomare.

Il tono monumentale e classico è cercato anche nell'effetto allusivo dell'apparato decorativo. I riferimenti per gli elementi decorativi sono estrapolati dal repertorio formale della classicità latina e dell'architettura militare (gli scudi rovesciati, i muri a



Fig. 48 Caserma
M.V.S.N.

scarpata, i torrioni semicircolari [► Fig. 47]) e legano, in un unitario programma iconografico, esterni e interni dell'edificio.

Percorrendo ancora il lungomare troviamo la caserma «Macchi» della Regia Guardia di Finanza, realizzata tra il 1933 e il 1936 su progetto dell'ingegnere Vittorio De Bernardinis, e, ultimo edificio del percorso monumentale, la caserma della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, progettata da Dioguardi e realizzata tra il 1934 e il '37 [► Figg. 48-49]. Quest'ultimo è un interessante edificio di grandi dimensioni: presenta una composizione simmetrica rispetto all'asse mediano

Fig. 49 Caserma
M.V.S.N.



Fig. 50 S.
Dioguardi, caserma
M.V.S.N.,
progetto,
prospettiva, Bari,
1933

– evidenziato da un volume-torre –, bilanciata nelle chiusure laterali da due corpi elevati di un piano oltre il livello del terrazzo [► Fig. 50]. L'articolazione dei volumi fa pensare a certe composizioni con figure geometriche dell'architettura dell'illuminismo. Dioguardi progetta anche l'allestimento interno e i particolari decorativi [► Fig. 51]. In linea con la retorica fascista, in facciata rinforza la verticalità della torre centrale la presenza di tre gladii che, da sovrastrutture decorative, diventano parte integrante dell'architettura e partecipano a connotare il partito architettonico.

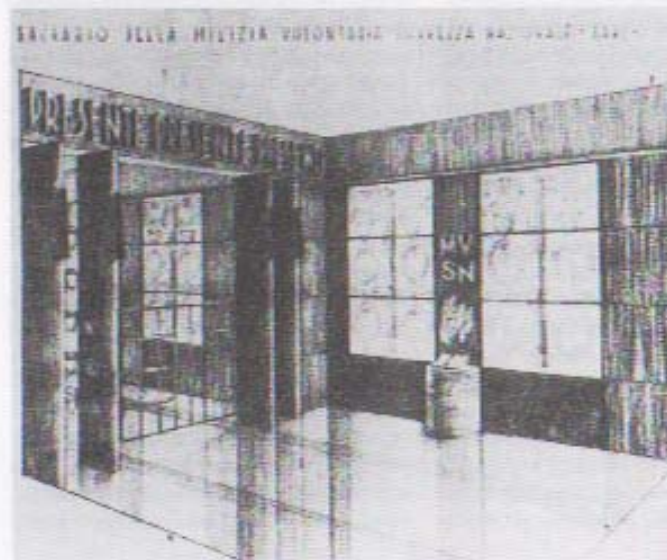


Fig. 51 S. Dioguardi,
caserma M.V.S.N.,
progetto, alzato

La politica dei concorsi di architettura negli anni Trenta

Al inizio degli anni Trenta in tutta Italia si inaugura la stagione dei concorsi di architettura. Attraverso la composizione delle giurie e la stesura dei bandi, viene veicolata la scelta e quindi l'affermazione di un linguaggio riconosciuto come linguaggio nazionale o fascista: vengono uniformati lo stile e la logica progettuale delle realizzazioni edilizie pubbliche che, in quanto tali, avrebbero rappresentato lo Stato. Del resto, la grande quantità e la diffusione in tutta la penisola dei concorsi di architettura offre a un numero allargato di tecnici la possibilità di partecipare ed esprimere le proprie idee, quindi una maggiore probabilità di affermarsi su scala nazionale: dalla partecipazione allargata deriva una reale spinta alla omogeneizzazione del linguaggio intorno ad alcuni temi «nazionali».

Se i concorsi operano come campo di applicazione degli esiti del confronto tra tecnici, critici e apparato di governo sull'architettura arte di Stato, inducono anche una riflessione sugli aspetti della tutela e del controllo della professione del progettista nel rapporto con lo Stato committente di opere pubbliche. Emerge la funzione del sindacato - garante della categoria dei progettisti ma, allo stesso tempo, espressione della logica corporativa e accentratrice del governo fascista - come strategico mediatore nella definizione dei caratteri del linguaggio architettonico che rappresenta lo Stato.

Vincere nei concorsi di architettura, mette in condizione di incidere sulle scelte per definire un linguaggio ufficiale per gli edifici statali. Tra il 1933 e il '34 alcuni importanti concorsi, come quello per la nuova stazione di Firenze e quello per il palazzo del Littorio

su via dell'Impero a Roma (la nuova strada viene inaugurata nel 1932 e attraversa la zona archeologica dei Fori Imperiali, oggi via della Conciliazione), segnano un momento nodale nelle vicende nazionali per l'affermazione di un linguaggio architettonico fascista.

Piacentini, quasi sempre membro delle giurie, diventa l'arbitro delle scelte culturali o di stile per la nuova architettura italiana. Assume questo ruolo anche nel concorso per il palazzo del Littorio di Roma, che diviene nuova occasione di scontro diretto tra sostenitori dell'architettura moderna e moderata. Il dibattito raggiunge toni violenti nell'attacco all'architettura «moderna», appellata di volta in volta «esotica», «bolcevica», «deutonica», e identificata con il progetto razionalista di Giovanni Michelucci per la stazione di Firenze (► Fig. 52) (elaborato con il Gruppo Toscano nel 1932 e vincitore del concorso nazionale), e non il progetto vincitore del concorso bandito nel 1933 per il piano regolatore di Sabaudia, una delle città di fondazione nell'Agro pontino, redatto da Gino Casco, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato e Alfredo Scalpelli. In questo scontro Mussolini, come già aveva fatto in altre occasioni, interviene come arbitro della disputa, ricevendo simbolicamente nel 1934 i vincitori dei concorsi di Firenze e di Sabaudia e riconoscendo così le loro opere e le scelte culturali che esse esprimono. A commento dell'episodio Giuseppe Pagano titola trionfalmente un suo articolo sulla rivista «Casabella», *Mussolini salva l'architettura italiana*: gli architetti che si riconoscono nelle scelte culturali espresse nei progetti per Firenze e per Sabaudia credono di vedere finalmente legitti-



Fig. 52 Gruppo Michelucci, stazione di Firenze.

mato l'assioma che identifica architettura moderna o architettura fascista.

In questo momento cruciale per la definizione del linguaggio architettonico fascista, il concorso per il palazzo del Littorio viene letto come un'occasione di grande rilevanza. Il bando richiede esplicitamente un progetto che esprima una «concezione architettonica [...] tale da corrispondere alla grandezza e alla potenza impressa dal Fascismo al rinnovamento della vita nazionale nella continuità della tradizione di Roma». Vengono presentati ben cento progetti e sullo pagano delle riviste di architettura si apre un dibattito, a partire dal commento dei più significativi e delle posizioni che gli stessi esprimono rispetto al tema di un'opera pubblica a forte valenza rappresentativa, espressione emblematica del regime e della celebrazione del partito nazionale fascista. In questo caso l'esito del concorso premia la scelta monumentalista del progetto di Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Morpurgo, funzionale a un demagogico intento propagandistico. La distanza tra gli esiti dei concorsi per Firenze, per Sabaudia e per Roma, che premiano da un lato lo scoglio razionalista o moderno e dal

l'altro il monumentale stile littorio, è espressione di una politica di attento dosaggio tra il moderno, che esprime il volto nuovo ed efficientista del fascismo, e l'accademia, che soddisfa l'eloquenza retorica del regime.

Per tutti gli anni Trenta le polemiche e le battaglie sull'architettura italiana sono legate al dibattito cresciuto intorno alle occasioni progettuali determinate dai concorsi nazionali. Anche le realtà periferiche entrano così nel circuito del dibattito nazionale e i progetti per le città di regioni come la Puglia sono commentati sulle riviste distribuite sull'intero territorio italiano. Tra le opere pubbliche delle città pugliesi per cui vengono banditi concorsi nazionali ci sono: il piano regolatore e di ampliamento della città di Foggia (1927); il nuovo teatro civico di Martina (1928); il riordinamento al marinaio per Brindisi (1932); la sistemazione del palazzo del Consiglio dell'Economia o la nuova sede del mercato del Grano e della Lana a Foggia (1931); la casa del Fascio a Lecce (il secondo gradino è del 1932); il palazzo degli Uffici Provinciali di Lecce (completato nel 1937); per Bari, tra il 1930 e il '34, vengono banditi i concorsi per lo stadio (1930), per il palazzo delle Finanze (1931), per il palazzo del Ministero dei Lavori Pubblici (1932) e il concorso provinciale per la casa del Fascio (1934).

Per questa via, anche in Puglia viene affrontato il problema di una architettura «arte di Stato» che deve essere leggibile sullo scenario degli edifici pubblici della città. Anche per Bari giunge il giudizio del censore Marcello Piacentini. Basti scorrere gli elenchi dei membri delle commissioni giudicatrici dei concorsi. Alla forma del nuovo volto di Bari fascista si legano, così, nomi della cultura architettonica del tempo quali Alberto Calza Bini (del quale si realizzerà il progetto del 1932 per l'Albergo delle Nazioni e il complesso residenziale INA) e

l'accademico d'Italia citato nel «tavolo degli orrori» (un collage di fotografie di architetture provocatoriamente esposte alla seconda mostra di architettura razionale, nel 1931 a Roma) Cesare Bazzani (che vedrà realizzato il suo progetto del 1932 per la caserma Bergha dei Reali Carabinieri) che firmerà alcuni degli edifici di parata allineati sui due lungomari del capoluogo di regione e di Taranto (il palazzo delle Poste inaugurato nel 1935, la casa del Fascio progettata nel 1935, la sede della Banca d'Italia inaugurata nel 1942).

Tra razionalismo e stile littorio: il dibattito sull'«architettura, arte di Stato»

TIl programma politico del regime comprende anche il controllo della cultura e degli intellettuali e questo avviene per un verso con la creazione di strutture e apparati nazionali diretta emanazione dello Stato, come l'Istituto Fascista di Cultura, diretto da Giovanni Gentile. Per l'altro verso la politica culturale del Ventennio accoglie e strumentalizza posizioni e scelte tra loro anche alternative. Palmiro Togliatti nelle sue «Lezioni sul fascismo» del 1935 dice che «l'ideologia fascista contiene una serie di elementi eterogenei». L'eclettismo dell'ideologia consente una po-

litica culturale che anziché produrre una scelta univoca da parte del regime, accoglie e adatta ai propri fini l'eterogeneità delle posizioni degli intellettuali che tra le due guerre si esprimono o operano sui temi dell'architettura e della città. La politica culturale del regime funge da raccordo tra i diversi stili, che trovano ognuno un proprio referente sociale, e assume una posizione di controllo e di legittimazione gestita direttamente o dirigisticamente da parte dello Stato. Il fascismo non intraprende un progetto di elaborazione di un proprio stile e di una propria cultura, piuttosto assimila

scelte e posizioni, tendenze e assunti diversi di intellettuali, artisti e tecnici che aderiscono ideologicamente al regime. La fascistizzazione della cultura comporta, quindi, una appropriazione ideologica di elaborazioni che vengono a posteriori piegate alle esigenze di propaganda del regime, e gestite dall'apparato istituzionale organizzato in forma corporativa attraverso gli ordini professionali, le categorie di maestri, gli istituti culturali, tutti sottoposti al diretto controllo statale.

Dopo il 1930 le cose cambiano: lo Stato diventa effettivamente l'arbitro delle scelte culturali all'interno della nazione, per il bisogno di gestire direttamente e con un controllo stretto la propria immagine dal momento che si avvia a diventare Impero. Questo controllo più marcato avviene anche attraverso l'Istituto del concorso di architettura, che viene utilizzato in misura notevolmente accresciuta rispetto al passato, sia in termini di quantità che di diffusione sul territorio nazionale.

Il critico Pietro Maria Bardi con l'articolo *Architettura, arte di Stato*, su «L'Ambrosiano» del 31 gennaio del 1931, solleva una questione su cui si innescò un'ampia e sfaccettata discussione che trova spazio e si diffonde sulle pagine di molti quotidiani e riviste specialistiche e non. Secondo Bardi l'architettura ha il compito di illustrare le conquiste del fascismo e delle «geste mussoliniane». Il tema è quindi la gestione da parte dello Stato della cultura ufficiale, della propaganda del fascismo e dell'organizzazione del consenso. Lo «stile» è inteso come linguaggio attraverso cui esprimere precisi contenuti politici e ideologici, ovvero la rappresentazione dell'idea fascista.

Nel dibattito sull'architettura arte di Stato

è possibile cogliere il significato che architetti e critici attribuiscono a termini come «moderno», «tradizionale», «razionale», «classico». In questo confronto ci si interroga su quale sia il linguaggio adatto a esprimere un'architettura «fascista», o più in generale sullo stile proprio dell'epoca fascista. La retorica del regime vuole conciliare la rappresentazione di una continuità con l'antichità di Roma imperiale e l'adesione alla modernità, considerata un'espressione propria del movimento fascista. Il legame con Roma antica realizza la legittimazione storica del nuovo corso politico in Italia e un ritorno alle antiche glorie, mentre l'assunzione del moderno è espressione del carattere rivoluzionario del fascismo. Per queste motivazioni sia chi sostiene un'arte razionale, sia chi sostiene un'arte monumentale, può attribuirvi il carattere di arte fascista.

L'ambiguità tra «moderno» e «storico» nasce proprio dal progetto di fare aderire l'architettura alla politica e raggiunge un punto di tensione a seguito della proclamazione dell'Impero nel 1935. Negli anni Trenta il confronto sull'architettura arte di Stato cerca di definire i significati di «italiano», «fascista», «razionale», e questi vengono incalzati e orientati direttamente dal governo centrale, e in alcune occasioni dallo stesso Mussolini, che interviene con il riconoscimento di specifiche operazioni culturali o progetti architettonici, che chiedono un'arte nazionale efficace a rappresentare il passaggio alla dimensione dell'Impero.

Con la proclamazione dell'Impero il linguaggio moderno, che fino ad allora era stato considerato dallo stesso Mussolini l'espressione tangibile di «un'arte rispondente alla sensibilità e alle necessità del nostro secolo fascista» viene superato, nelle opere

di rappresentanza dello Stato, da un linguaggio declamatorio, monumentale e «dittatorio», adeguato a rappresentare la nuova potenza imperiale come stato romano riscritto. Il classico diventa formalismo classicista o vuota forma retorica, come nei grandi colonnati, archi, logge dell'E 42 la cui vicenda progettuale tra il '37 e il '38 vede il confronto e lo scontro tra un architetto accademico come Piacentini e un architetto come Giuseppe Pagano impegnato a realizzare «l'umile estetica socialista». Per le opere a valenza simbolica e rappresentativa l'indirizzo prevalente diventa quello accademico che bene veicola la retorica del regime deciso a mostrare con l'architettura il ritorno alla grandiosità di Roma imperiale, resuscitata anche nei suoi simboli (i fasci littici).

In occasione del progetto per la Città Universitaria di Roma - coordinato da Piacentini, che assegna direttamente gli incarichi per i diversi edifici ad architetti scelti abitualmente tra quanti, pur esprimendo posizioni diverse, avrebbero potuto comunque pervenire a un risultato omogeneo - nel 1933 si apre una polemica tra Piacentini e Ugo Ojetti sul concetto di «italianità». Il dibattito mostra un processo in atto nella cultura architettonica: le posizioni tradizionali e quelle moderne si vanno avvicinando. Il «moderno» perde parte della sua carica critica e finisce per essere inteso come stile. Nella sostanza, le posizioni di Piacentini e di Ojetti finiscono per coincidere con la condanna del razionalismo.

All'inizio degli anni Trenta vengono banditi in tutta Italia molti concorsi di architettura che producono una certa omogeneità nei risultati formali delle opere pubbliche vincitrici e quindi realizzate e, allo stesso tempo, una definizione di quel linguaggio che dopo

il 1934 verrà identificato con lo «stile fascista». Piacentini, che assume il ruolo di arbitro gestendo tutti i principali incarichi professionali e controllando una grande quantità di concorsi nazionali, influenza il panorama dell'architettura di regime in Italia negli anni Trenta, in aderenza alla sua idea che ci sia una gerarchia tra i toni: da una parte la grande architettura rappresentativa o monumentale per cui usare il linguaggio della tradizione classica, dall'altra parte gli edifici a carattere utilitario per cui è accettabile il linguaggio razionalista.

Piacentini, che da lontano, per il peso che aveva nel dibattito nazionale, era arbitro anche per gli interventi architettonici in una realtà periferica come la Puglia, giunge nel capoluogo pugliese, come progettista, solo nel 1951 quando, insieme al collega Calza Bini, si occupa della sistemazione urbanistica di piazza del Ferruccio; ma il «piacentinismo», quell'influenza sullo stile nazionale già segnalata da Antonio Munoz nel 1925 su «Architettura e arti decorative», lo precede: «Marcello Piacentini, la cui attività è instancabile, va portando oggi l'impronta della sua arte in quasi tutte le città d'Italia».

Il processo culturale nel quale Piacentini ha un ruolo di protagonista, se da un lato opera un avvicinamento tra le posizioni tradizionali e quelle moderne, sul terreno di una interpretazione dello stesso più formale che di contenuti, per l'altro verso raggiunge una chiara definizione dei compiti a cui vengono chiamati i due tipi di approccio progettuale. Per gli architetti moderni le occasioni di lavoro comprendono quasi esclusivamente incarichi pubblici, per lo più per opere selezionate nei concorsi di architettura: si tratta di edifici a carattere funzionale (scuole, opere industriali, ospedali, uffici

postali, cinema, palestre) o rappresentativo di un aspetto del fascismo, quello di movimento di massa e rivoluzionario (case del Fascio, della GIL, residenze popolari). L'accademia trova occasioni di lavoro nella domanda di abitazioni della committenza borghese e nelle opere a cui si chiede rappresentatività e monumentalità.

Anche nei progetti pugliesi è leggibile la separazione di compiti assegnati all'architettura monumentale e agli edifici utilitari, secondo il dettato piacentiniano. Ad esem-

pio, sono generalmente moderni gli edifici postali, tra cui quello barese, opera dell'architetto romano Roberto Narducci (► Fig. 53). Per gli edifici di rappresentanza del lungomari è invece utilizzato quasi sempre un linguaggio storico, dal momento che questi rientrano nella categoria piacentiniana delle architetture monumentali.

Fig. 53 Edificio sede Poste Centrali



Nella Bari che durante il Ventennio fascista si dilata oltre i limiti della città ottocentesca, il complesso edilizio della fiera ricrea ai confini della città il doppio della stessa nella forma analogica del microcosmo: la città per l'esposizione.

La Fiera del Levante, inaugurata nel 1930, con il suo impianto centrale e l'ordine semplice della sua struttura, si contrappone alla città caotica. Questo, come altri servizi, viene progettato in posizione urbana decentrata. Per la sua scala dimensionale, per l'articolazione degli spazi, per l'impianto chiuso entro un perimetro-recinto, la Fiera semplifica l'idea di città, per un verso raccogliendo elementi di una pianificazione che Bari non può concretizzare, per l'altro divenendo un luogo della proliferazione delle forme e degli stili, non dissimilmente da quanto avviene nella città.

Nel 1926 viene fondato a Bari, dalla Camera di Commercio e Industria, dalla Provincia e dal Comune, l'Ente Fiera. Questa istituzione è promossa per la volontà di mostrare i connotati della nuova classe dirigente della città, che appoggia la vocazione cosmopolita della borghesia mercantile barese. La Fiera diventa manifesto della volontà di superare il provincialismo di un'economia pugliese agricola e commerciale su scala locale, per passare a un'economia basata su nuovi rapporti finanziari e commerciali, soprattutto orientati ai mercati d'oltremare, in un moderno clima di efficienza, progresso e produttività. Le strutture costruite per l'esposizione temporanea – con appuntamenti annuali fissi – dei prodotti del Mediterraneo assolvono, dunque, alla duplice funzione di ospitare una iniziativa produttiva e di indirizzo per l'economia pugliese, e di essere un luogo a forte valenza simbolica del nuovo corso, segnato in questa terra dal fascismo, nella direzione dell'ammodernamento e della sprovincializzazione della Puglia e del Sud.

Tra il 1929 e il '30 si realizza la costruzione della Fiera del Levante sul progetto di massima dell'architetto Cesare Corradini, in base alle varianti elaborate dall'ingegnere Vincenzo Rizzi. Nel 1933 viene redatto da Dioguardi un progetto di ampliamento e completamento delle opere. L'impianto del quartiere espositivo è radiale: dal piazzale circolare centrale, dove è la fontana monumentale (ricostruita subito dopo la guerra), si diramano i via-

li lungo i quali sono posizionati i padiglioni. Il modello del quartiere espositivo è quello delle Esposizioni Universali europee in cui diversi edifici, pensati come padiglioni temporanei, si organizzano in uno spazio aperto attrezzato con verde, luoghi di sosta, percorsi alberati. Per la Fiera di Bari i diversi padiglioni sono differenziati per temi (delle nazioni, delle grandi industrie, delle banche, delle istituzioni). Il quartiere espositivo viene localizzato sul lungomare di ponente, ma a notevole distanza dalla città, come fosse una città giardino autonoma rispetto al centro urbano; a questo viene congiunto dal percorso monumentale del lungomare e, nel progetto, da collegamenti via mare resi possibili dalla darsena con pontili e attracchi per i vaporetto previsti come attrezzature della rotonda antistante la Fiera.

L'area del quartiere copre una superficie rettangolare di centocinquanta metri quadri e si chiude sul perimetro con corpi di fabbrica, la facciata di uno dei quali diventa il fronte monumentale. Il prospetto esterno dell'ingresso monumentale ► **Figg. 54-55** è completato da una grande rotonda sul mare. Il corpo di fabbrica che definisce il prospetto esterno sul lato mare e l'ingresso princi-

Fig. 54 Fiera del Levante, Palazzo d'ingresso



pale sono in stile romanico pugliese con torri, finestre polifore, arco di trionfo. La notevole estensione (oltre trecentocinquanta metri) e la ridotta altezza (un solo livello) della facciata che creano un senso di orizzontalità, la finitura uniforme a intonaco colorato della superficie muraria – compresi portali, stipiti e dettagli decorativi –, le finestre cieche, sono tutti elementi che contribuiscono a conferire all'insieme un risultato formale di architettura effimera, di fuori scala dimensionale, di fondale in una finzione scenica. Il neoromanico diventa, in forma esplicita, memoria sintetica di antiche virtù, motivo simbolico la cui gravità è diluita nel carattere festoso della Fiera, gioco di ambientazione dove la realtà storica ha poco peso mentre ne assume l'immaginazione fantasiosa di un passato divenuto mitico.

Al corpo che costituisce l'ingresso principale vengono affiancate successivamente le due ali, sulle terrazze delle quali viene previsto l'allestimento di arce per ristoranti, caffè, passeggiate, spettacoli all'aperto. Il prolungamento del fronte monumentale

Fig. 55 Fiera del Levante, fronte esterno orientale



del recinto fieristico, voluto da Araldo Di Crollalanza, è intonato allo stile dell'ingresso e presenta negli interni «linee di modernità con qualche carattere novecentista», come scrive un articolista nel 1933.

All'interno della cittadella fieristica si accumulano altrettante espressioni del moderno nelle realizzazioni dei padiglioni. In questa città dell'effimero è possibile trovare esempi di una progettazione audace, e un assemblaggio di stili che rispecchia in sintesi la forma assunta da Bari moderna. Si tratta di architetture di piccola dimensione che, se in alcuni casi si fanno meri veicoli dei messaggi pubblicitari delle ditte che rappresentano, in altri casi diventano pure elaborazioni compositive, più spregiudicate di quanto non siano le architetture della città, proprio grazie al loro carattere temporaneo, di manifesto e di oggetti senza funzione d'uso se non quella di essere visibili.

Nella vasta casistica di moderno presente nella Fiera troviamo: il padiglione delle Assicurazioni Generali Trieste Venezia realizzato nel 1930 su progetto dell'architetto Aldo Forcignani, sintesi di simboli formali della venezianità con leone di S. Marco, guglie, traforo e decori gotici; il padiglione della Gazzetta del Mezzogiorno del 1930, progettato dall'ingegnere Vincenzo Rizzi, con una cupola in vetro e vetrate d'angolo che alleggeriscono il volume compatto di una classicità «Secessionista»; il padiglione della Peroni del 1931, progettato dall'architetto Corradini; il padiglione della ditta Diomedea Fresca progettato dall'architetto Dioguardi; il Villaggio Arabo; i primi padiglioni delle Nazioni; il padiglione del Banco di Napoli di Dioguardi del 1930.

Il padiglione della Montecatini (► Fig. 56), il cui progetto di ampliamento è affidato nel 1938 a Giuseppe Tombola, viene strutturato su un nucleo centrale a forma cilindrica che corrisponde alla sala, con l'ingresso principale – ad angolo tra i due viali principali Tirreno e Amalfi – segnato da un portico a pianta semicircolare elevato su una gradinata, e le uscite verso il lato

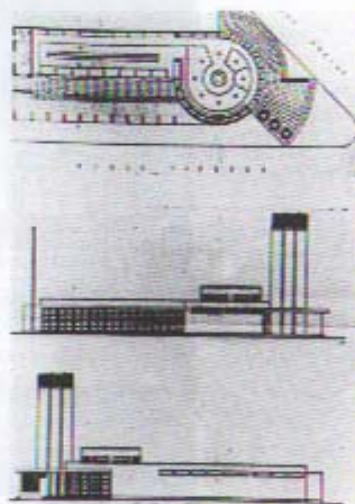


Fig. 56 G. Tombola, tradizione della Montecatini, progetto, pianta e prospetti, Bari 1938



Fig. 67 F. Albini,
padiglione stabile
I.N.A., Fiera del
Levante, Bari, 1935.

Nord ricavate nel corpo di fabbrica allungato. Alla pensilina d'ingresso si collegano le tre «torri industriali» alte ventidue metri che sorreggono la scritta luminosa «Montecatini». La distribuzione planimetrica dell'edificio è studiata per razionalizzare il percorso del pubblico all'interno, mentre, nell'insieme, l'opera risponde all'esigenza pubblicitaria.

Il padiglione stabile I.N.A., che nel 1935 [► Fig. 67] sostituisce quello provvisorio del 1934 [► Fig. 68] progettato dallo stesso architetto Franco Albini, è un esempio di architettura di chiara impostazione razionalista con un disegno su pianta libera modulare, pareti vetrate, finestre a nastro. Per il padiglione temporaneo Albini usa la forma cilindrica: a una torre-ciminiera si affianca una cortina curva in struttura di «tubi Innocenti». I materiali, la tecni-

Fig. 68 F. Albini,
padiglioni I.N.A.,
Fiera del Levante,
Bari, 1934.

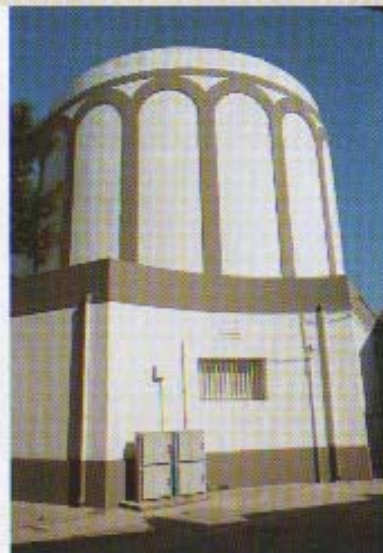


Fig. 59 F. Albini,
padiglione
dell'Acquedotto
Pugliese, Fiera del
Levante.

ca costruttiva, il linguaggio formale sono razionalisti e sono gli stessi adottati per il padiglione stabile del 1935. Nel panorama della Fiera, così come della stessa città di Bari, questo piccolo edificio espositivo mostra un carattere di novità, di radicale adesione al linguaggio del moderno d'oltralpe formalizzato da autori come Le Corbusier e Gropius. Albini cura anche il progetto dell'allestimento dello

stand all'interno del padiglione. Questo edificio è contemporaneo a quello progettato da Albini per la Fiera di Milano.

Purtroppo una visita all'interno del recinto fieristico mostra oggi l'avvenuta sostituzione di tutti i padiglioni degli anni Trenta, in parte a causa delle distruzioni belliche, in parte per la natura stessa di tali costruzioni temporanee, in parte per l'incuria della città, che spesso distrugge il proprio passato senza molti scrupoli (come ha dimostrato negli interventi di sostituzione selvaggia di edifici del borgo murattiano negli ultimi quarant'anni).

Unico padiglione degli anni Trenta sopravvissuto nella Fiera del Levante è quello dell'Acquedotto Pugliese [► Fig. 59]. L'edificio viene realizzato nel 1930 dall'impresa di Domenico Giliberti. L'alto tamburo cilindrico è ornato da un segno grafico ad archi, leggermente a rilievo, che rimanda in forme stilizzate agli archi di sostegno di un acquedotto. Questo segno grafico ricorre, come marchio, in tutti i decori, gli arredi, il mobilio del palazzo barese dell'Acquedotto, ideati da Duilio Cambellotti con un progetto complessivo unitario, che utilizza l'apparato decorativo e l'arredo come veicoli di un complesso programma di rappresentazione del valore sociale dell'opera che l'ente realizza sul territorio: portare l'acqua in una regione storicamente afflitta dalla siccità.

Grandi opere e modernizzazione del Sud: L'Ente Acquedotto Pugliese si rappresenta in città

La presenza degli edifici dell'Ente Acquedotto Pugliese nelle principali città della regione diventa l'espressione del prevalere, nel dibattito locale, della concezione delle opere pubbliche come volano della ripresa economica: Araldo Di Crollalanza si fa portavoce di questa politica e la sostiene sia in veste di podestà di Bari, e di sottosegretario ai Lavori Pubblici (dal 1926) che in qualità di ministro dei Lavori Pubblici dal 1930 al '34.

L'edificazione del palazzo dell'Ente nel cuore di Bari moderna è espressione di una fase di revisione delle politiche locali in allineamento con le strategie del Governo nazionale che ora cerca il consenso dei ceti altoborghesi della grande proprietà fondiaria e del grande capitale. Prevalde una politica locale strettamente dipendente da quella nazionale: a Bari si rinnova il ceto politico e si privilegiano strategie economiche che richiamano al Sud le grandi imprese del Nord: si fa strada un'idea di sviluppo urbano condotto attraverso il rinvio di alcune parti della città - quelle rappresentative - con la costruzione di edifici pubblici e di alcuni servizi.

La costruzione dell'acquedotto e delle altre opere dell'Ente impegnava negli anni Venti una spesa di gran lunga superiore all'insieme degli investimenti statali o locali destinati alle restanti opere pubbliche in Puglia. Intorno all'Acquedotto Pugliese si era aperto un contrasto tra quanti sostenevano la politica di Di Crollalanza, in cui vedevano l'opportunità di collegamenti con i capitali extralocali, e quanti - i ceti tecnici e la pic-

cola imprenditoriale locale - temevano la concorrenza delle grandi imprese nazionali.

Il palazzo barese sede degli uffici dell'Acquedotto Pugliese, completato nel 1932, doveva rappresentare in città il ruolo ricoperto dall'acquedotto nell'assetata Puglia: un ruolo di grande opera di pubblica utilità e di incisivo propulsore dell'economia regionale, un elemento di spinta alla modernizzazione dell'intera società civile. È questo il messaggio di cui si fa effettivamente portatore l'edificio sia nella veste architettonica (su progetto dell'ingegnere ravennate Cesare Brunetti, direttore dell'Ufficio Tecnico dell'Ente), che nell'apparato decorativo e nell'arredamento, di cui è autore l'artista romano Duilio Cambellotti (che è anche autore, negli stessi anni, di parte della decorazione del palazzo dell'Acquedotto di Foggia). La costruzione di questo edificio diventa così uno dei simboli del rinnovamento e dello spirito di intraprendenza della Puglia e, pertanto, è usata dal fascismo locale come motivo di propaganda politica.

Per spiegare la scelta progettuale Brunetti scrive: «Circa l'aspetto estetico si adatteranno linee dello stile romanico pugliese di transizione, adatte alle moderne esigenze economiche ed igieniche. [...] L'insieme è serio, grave, ma pittoresco, e sarà degno fregio della località destinata a diventare il quartiere signorile di Bari nuova». Dunque il paramento murario delle facciate è interamente in pietra bugnata a conci rustici il cui taglio ha un modello nel repertorio dei castelli medievali pugliesi; le bifore sono una citazione di quelle del castello di Gioia del



Colle (► Fig. 60). Si tratta di rimandi puntuali al patrimonio storico locale, ma inseriti in un contesto didascalico, dove i riferimenti simbolici sono illustrati e sottolineati anche da iscrizioni esplicative. L'architettura svolge, quindi, un ruolo di manifesto, vuole lanciare messaggi chiari nel cuore della città moderna: il radicamento alla più gloriosa storia locale e la spinta verso le conquiste del progresso.

Se esternamente il palazzo mostra alla città l'aspetto della solidità e del legame con la tradizione locale, al suo interno, nei decori e negli arredi, declina con forme preziose il tema dell'acqua e dei suoi effetti rigeneratori. Lo stesso tema caratterizza anche l'architettura del piccolo padiglione espositivo dell'Ente nel recinto della Fiera del Levante di Bari.

Il romanico pugliese costituisce una scelta stilistica che caratterizza gli edifici dell'Ente in tutta la regione. Con questo stile si vuole

Fig. 60 Palazzo dell'Acquedotto Pugliese, particolare del uncinetto d'angolo

esprimere la retorica del fascismo locale che si fregia di avviare nel Sud al processo di modernizzazione, attraverso opere monumentali, e nel solco della gloriosa tradizione autoctona. Del resto la scelta del romanico pugliese trova rispondenza nel più ampio progetto culturale, avviato con l'unità d'Italia, di costruire l'immagine della nuova realtà nazionale, da un lato individuando nella tradizione classica - derivata dalla storia dell'unità dei popoli italiani sotto Roma - la lingua comune, e dall'altro valorizzando le individualità regionali e le varietà di storie locali di cui si compone il giovane Stato. E mentre il nuovo volto della Nazione si rappresenta nei sedi di Enti e Ministeri con un medesimo stile fatto di forme classiche declinate nei vari «modi», le specificità regionali vengono esaltate nelle forme del medioevo.

L'architettura d'oltremare: le colonie italiane in Africa

L'esperienza coloniale dell'Italia, dall'acquisto di Assab nel 1869 all'abbandono dei territori coloniali nel 1943, si connota nel Ventennio fascista per la svolta imperialista (► Fig. 61). In questa vicenda l'architettura e l'urbanistica bene rappresentano l'evoluzione nella politica coloniale italiana e, più esplicitamente che in altri contesti, realizzano la piena sovrapposizione di architettura e politica, di architettura e ideologia.

Negli anni Trenta la colonizzazione italiana è caratterizzata dalla redazione di grandi progetti, spesso parzialmente realizzati, finalizzati a una politica di incisive modificazioni dei territori assoggettati. Alla prima fase di colonizzazione demografica, che si conclude agli inizi degli anni Trenta, subentra la fase imperialista con cui il fascismo, tentando una sintesi ideologica e operativa, mira a trasformare vasti territori in colonie di popolamento in cui investire quote del capitale nazionale, e a sfruttare i territori controllati come risorse economiche per il paese che li ha assoggettati.

Nella prima fase l'architettura veicola nelle terre d'oltremare un repertorio di forme con cui ricreare un paesaggio familiare agli italiani, pur mostrando interesse alle caratteristiche degli insediamenti indigeni. Nei progetti degli anni Venti degli architetti milanesi Alpago Novello, Ottavio Cabiati e Guido Ferrazza per le città libiche (Tripoli e Bengasi) vengono riconosciuti i valori ambientali del paesaggio costruito islamico e, malgrado gli sventramenti operati per costruire le sedi del nuovo potere politico coloniale, i centri storici vengono

considerati entità autonome, da conservare nei loro caratteri specifici. In questi progetti la concezione urbana europea cerca di inserirsi nei contesti locali, cogliendo da questi elementi e motivi da rielaborare in modo originale.

Con l'architettura, operando integrazioni tra cultura autoctona e linguaggio moderno europeo, rende a livello visivo le politiche nazionali di assimilazione e integrazione dei popoli colonizzati. Ma le culture altre a cui si attinge vengono tuttavia, ricondotte nell'orbita di una originaria matrice comune mediterranea, di una passata storia comune in cui viene esaltato il ruolo egemonico di Roma imperiale, ereditato nel presente dall'Italia fascista. Vengono promosse campagne di scavo archeologico (quelle di Sabratha e di Leptis, che portano alla luce complessi monumentali con torrioni e teatri) con cui sostenere la tesi della «romantità» della Libia e fornire una giustificazione storica alla dominazione di quelle terre considerate la «continuazione oltremare» del territorio italiano. Laddove nelle città ci sono ruderi di architetture romane, come l'arco di Marco Aurelio a Tripoli, questi vengono «elaborati» e «valorizzati» adottando il criterio della rinfascizzazione del costruito esistente intorno, il loro isolamento in chiave monumentale riprende il criterio del diradamento edilizio proposto in Italia per molti centri storici.

La conquista dell'Etiopia, nel 1936, porta a una svolta con la distinzione tra la colonia unitaria dell'Africa settentrionale (la Libia) e la colonia federale dell'Africa orientale (i territori dell'Impero, l'Eritrea, la Somalia) e con una gestione basata sulla concentrazione



Fig. 61
L'espansione
italiana in Africa
e nel Mediterraneo
1893-1942

del potere civile nelle mani di funzionari italiani. Dalla politica dell'*indirect rule* si passa a una politica di diretto dominio. Fino al 1936 non erano state fatte scelte ufficiali per indirizzare l'architettura coloniale: partecipano alla costruzione delle città coloniali sia razionalisti come Carlo Enrico Rava, sia accademici come Armando Brasini, con progetti che alternano e combinano monumentalità, classicismo, vernacolo e modernità. Nel 1937 inizia la sistemazione delle nuove province in Africa orientale (Eritrea, Etiopia, Somalia): nello stesso anno inizia a operare sistematicamente la Consulta per l'Architettura e l'Urbanistica istituita presso il Ministero delle Colonie. Al Congresso Nazionale di Urbanistica del 1937, presieduto da Giovanni Bodini ministro dell'educazione nazionale, si ipotizza la sistemazione urbanistica dell'Africa Orientale Italiana attraverso la redazione di un Piano schematico generale poi definito «Piano Regolatore Generale dell'Impero». Questo strumento è

pensato per diventare una base di coordinamento e di uniformità dei criteri da adottare per tutti gli interventi, per essere il riferimento per ogni direttiva di urbanistica coloniale, per gestire il controllo diretto da parte dello Stato attraverso la Consulta.

La Consulta, interpretando il mandato politico affidatole, realizza una strategia di revisione di gran parte dei piani redatti per le città dell'Impero, adeguandoli alle leggi razziali. I nuovi piani non si preoccupano più di interpretare i caratteri autoctoni dell'ambiente su cui intervenire, anzi realizzano la cancellazione definitiva o lo smantellamento di ogni preesistenza. Al contesto locale viene sovrapposta la nuova città, manifesto del potere imperiale e civilizzatore.

Nel piano per la capitale dell'Impero Addis-Abeba, vengono applicati principi della razionalizzazione dell'urbanistica moderna adattati in chiave ideologica e politica: la zonizzazione funzionale delle città italiane diventa nelle colonie una zonizzazione etnica

Fino a metà Ottocento la città di Taranto cresce entro il perimetro dell'isola, entro le mura del centro antico, con continui interventi di saturazione delle aree, di completamento edilizio e di sopravvalutazione. Sulla terrazza, dal lato del castello e di Porta Croce, su un'area a circa tredici metri sul mare, viene individuata la direzione di espansione urbana oltre le mura e, a partire dagli anni Venti dell'Ottocento si progetta un quartiere residenziale, la cui realizzazione viene avviata solo dopo l'Unità d'Italia. Il quartiere, che nelle prime ipotesi deve servire a soddisfare la richiesta di alloggi del ceto meno abbiente, si trasforma già nei piani di metà Ottocento in un quartiere residenziale borghese e a carattere direzionale, dotato di piazze e viali, edifici pubblici, di rappresentanza, per il commercio. Nelle successive fasi le previsioni pianificatorie (nel 1910) si impongono degli spazi destinati alle funzioni pubbliche e all'ornamento del quartiere, per lasciare ulteriori aree edificatorie al libero mercato dell'edilizia. La scelta prevalente è quella di rinunciare alla costruzione di nuovi edifici pubblici, recuperando a tale funzione i numerosi conventi che nella zona sono passati al demanio, e di ridurre al minimo gli spazi destinati a piazze e verde pubblico. Su questo assetto del quartiere si sovrappongono, completandone la sistemazione e salutando le aree ancora libere, il progetto di Jungomare monumentale del Ventennio fascista.

Il rilancio dell'attività industriale e l'elezione a capoluogo di provincia nel 1923 garantiscono a Taranto una relativa prosperità nel panorama di depressione economica generale del Meridione, e determinano un'ulteriore crescita della città. Lo sviluppo urbano, condotto con interventi di emergenza e non coordinati da un piano, è gestito dall'iniziativa privata sotto la pressione richiesta in alloggi da parte della popolazione immigrata. La promozione a capoluogo di provincia rende, tuttavia, urgente una revisione del piano che includa gli edifici pubblici per i servizi amministrativi e di governo. Nel 1921 è dato incarico a Giulio Fin di redigere il nuovo Piano Regolatore e di Ampliamento della città. Questo piano include gli edifici pubblici per i servizi amministrativi e di governo. Nel 1921 è dato incarico a Giulio Fin di redigere il nuovo Piano Regolatore e di Ampliamento della città. Questo piano include gli edifici pubblici per i servizi amministrativi e di governo. Nel 1921 è dato incarico a Giulio Fin di redigere il nuovo Piano Regolatore e di Ampliamento della città. Questo piano include gli edifici pubblici per i servizi amministrativi e di governo.

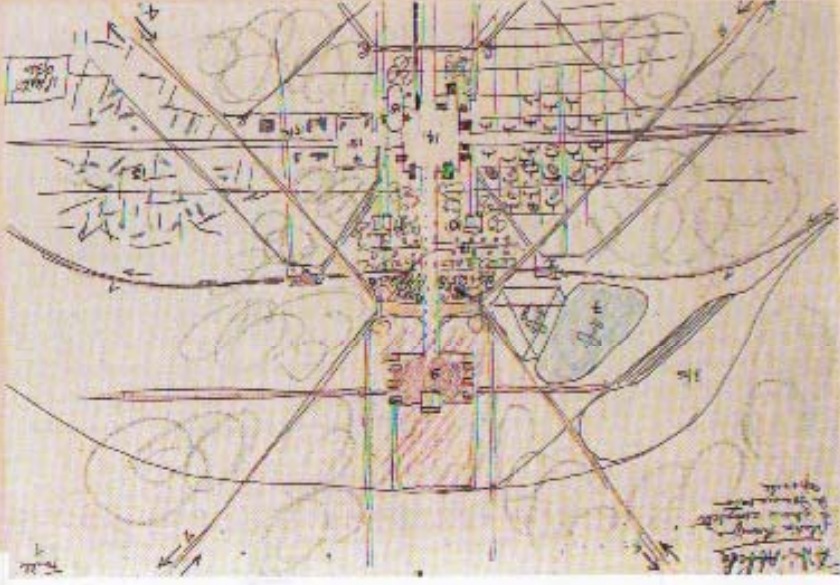


Fig. 62. Le Corbusier, proposta per il nuovo assetto di Adde (Arde), tratto dal ripro. Fig. 1925

costruzione ex novo della città precede con l'eliminazione sia del suolo che delle strutture del potere negustate, che del segno della cultura costruttiva locale. La demolizione dei vecchi edifici abitazioni indugene - disposti ad anelli concentrici intorno a) - le abitazioni dei capi, è un atto politico con cui si interviene, ammattendola, sull'organizzazione sociale tradizionale arretrata. Questo abitazioni vengono ricostituite, sulla linea della nuova città su un terreno amaro, privato di tutti gli edifici abitativi, e alla costruzione di un'abitazione moderna. La promozione a capoluogo di provincia nel 1923 garantisce una relativa prosperità nel panorama di depressione economica generale del Meridione, e determinano un'ulteriore crescita della città. Lo sviluppo urbano, condotto con interventi di emergenza e non coordinati da un piano, è gestito dall'iniziativa privata sotto la pressione richiesta in alloggi da parte della popolazione immigrata. La promozione a capoluogo di provincia rende, tuttavia, urgente una revisione del piano che includa gli edifici pubblici per i servizi amministrativi e di governo. Nel 1921 è dato incarico a Giulio Fin di redigere il nuovo Piano Regolatore e di Ampliamento della città. Questo piano include gli edifici pubblici per i servizi amministrativi e di governo.

affaccio al mare del borgo ottocentesco con le zone di ampliamento previste. Il disegno dell'espansione, articolato in una grande varietà di forme, si raccorda alla rigida scacchiera del borgo ottocentesco proprio attraverso la sistemazione del lungomare che definisce il fronte di quella parte destinata a diventare l'asse direzionale e commerciale della città, con passeggiate panoramiche, viali alberati, luoghi di sosta, terrazze, un quartiere giardino, stabilimenti balneari e stazioni di canottaggio.

Il Piano Tian non giunge all'approvazione e già nel 1925 l'amministrazione comunale pensa a una nuova soluzione. Seguendo lo stesso schema, il nuovo piano deve avere l'obiettivo di ridimensionare le scelte di quello di Tian, adattandole alla reale crescita demografica ed economica della città, che smentisce le previsioni ottimistiche del primo dopoguerra; e deve, nella sostanza, agevolare gli interessi economici orientati alla rendita fondiaria. Del 1927 è la proposta di sistemazione del lungomare fatta dall'ingegner Ferdinando Bonavolta che riprende le indicazioni di Tian dando all'area una più accentuata destinazione direzionale. Il progetto di lungomare prevede una larga strada a ridosso del lido, una passeggiata a mare con cui avviare un processo di rifunzionalizzazione e risanamento di un'area fino ad allora occupata dalle piccole botteghe artigiane di fabbri, falegnami, maniscalchi. All'intervento trasformativo avrebbero partecipato i proprietari dei suoli e gli imprenditori edili con la realizzazione di edifici «con decorosi prospetti e sufficiente mole», a fianco di edifici pubblici amministrativi e di rappresentanza, di una scuola e di due nuovi teatri in sostituzione del teatro Alhambra la cui demolizione deve fare posto al palazzo del Governo.

Anche questo progetto viene disatteso e la realizzazione del lungomare procede per singoli interventi autonomi rispetto a un piano generale. Questi sono il risultato di equilibri che volta per volta si definiscono per mediare la necessità di dotare la città di opere pubbliche e di rappresentanza – espressioni del regime fascista e delle funzioni direzionali della città capoluogo – e gli interessi del mercato dei suoli e dell'industria edilizia. Infatti, la grande quantità di opere pubbliche che nel Ventennio trasformano l'immagine della città sono intraprese sulla base di continue varianti esecutive che l'Ufficio Tecnico continua ad apportare al disegno di Tian.

Nel 1936 l'architetto Alberto Calza Bini viene incaricato di redigere un nuovo Piano Regolatore Generale che deve avere il carattere di un piano-programma di opere pubbliche straordinarie, affidate principalmente all'intervento dello Stato, per sostenere l'industria bellica che, alle soglie del secondo conflitto mondiale, a Taranto è rappresentata dalla cantieristica navale. Ormai, nella seconda metà degli anni Trenta, non solo è in crisi l'imprenditoria privata, ma anche i finanziamenti pubblici vengono convogliati in opere strategiche per l'imminente guerra, e sottratti alle altre opere con cui dotare la città di servizi.

L'ideologia della casa per tutti e la politica di dotazione di edifici pubblici di rappresentanza e di carattere monumentale localizzati strategicamente sono i punti su cui il fascismo costruisce il volto nuovo della città. Anche a Taranto l'ordinato sviluppo urbano sollecitato dalla propaganda nazionale del fascismo non sortisce l'effetto di una pianificazione efficace. Nel Ventennio a Taranto, pur essendo elaborati piani, similmente a quanto si produce nel resto della regione, questi strumenti di governo del territorio restano inutilizzati e le trasformazioni in città si realizzano attraverso interventi isolati e non raccordati in una visione complessiva.

Negli anni Trenta viene realizzato a Taranto il lungomare monumentale con affaccio sul mar Grande e, in cima alla scarpata, sul mare dove sorgono gli stabilimenti balneari per



Fig. 60 Taranto dal Giosuè

iniziativa privata. Questi si aggiungono, nel nuovo borgo, a quelli sorti lungo la «Ringhiera» nella città vecchia, al corso Vittorio Emanuele II. Secondo le previsioni di piano il lungomare avrebbe dovuto proseguire per dieci chilometri fino a Capo San Vito, ma il progetto viene modificato con successive varianti.

Percorrendo il lungomare Vittorio Emanuele (nel Ventennio intitolato a Costanzo Ciano), a partire da piazza Carbonelli, incontriamo il palazzo del Governo [► Fig. 63, p. 67] di fronte alla piazza Rotonda [► Fig. 64]. L'insieme di palazzo e piazza antistante costituiscono una sistemazione monumentale e rappresentativa del regime dentro la città, nella zona di espansione ottocentesca, a cerniera tra la città vecchia con il castello e il lungomare con gli interventi del Ventennio, di fronte alla piazza d'acqua del mar Grande. La piazza semicircolare viene pensata come belvedere proteso sul mare e grande spiazzo per le adunate davanti al palazzo del Governo. Infatti assolve a questa funzione, con una grande adunata di popolo e il dispiegamento delle navi della Marina militare nello specchio d'acqua antistante, proprio in occasione del discorso per l'inaugurazione del palazzo del Governo tenuto da Mussolini il 7 settembre 1934, lo stesso giorno in cui, con il simbolico primo colpo di piccone, il duce avvia le demolizioni a Taranto vecchia.

Fig. 64 Rotonda del lungomare Vittorio Emanuele.



I lavori della Rotonda vengono avviati e si concludono durante la costruzione del palazzo: iniziati nel 1931 con l'affidamento dell'opera all'impresa Scotto di Tella, terminano nel '32 e l'opera viene inaugurata il 28 ottobre dello stesso anno con la celebrazione congiunta del decennale della marcia su Roma.

Il palazzo, che sorge sulle macerie del Politeama Alhambra, è sede della Prefettura, dell'Amministrazione Provinciale e della Questura. Edificato su un'area di quattromilacinquecento metri quadri, è progettato, così come la Rotonda antistante, dall'architetto, accademico d'Italia, Armando Brasini che ne dirige anche i lavori, affiancato dai tecnici dell'Amministrazione Provinciale. I lavori durano quattro anni e l'opera mastodontica viene a costare una cifra elevatissima: ventitré milioni – triplicando la spesa preventivata – contro una media di due o tre milioni per edifici pubblici realizzati nello stesso periodo. La realizzazione, a cura della Provincia, non viene assegnata a imprese locali ma, divisa in più lotti viene realizzata dalle ditte Castaldo Orlando di Napoli e Desiderio Francesco di Castellammare di Stabia. L'inversione di tendenza nell'assegnazione degli appalti di opere pubbliche che non privilegia più le imprese locali si può legare proprio al caso del cantiere del palazzo del Governo ed è databile al 1927, anno critico per l'industria edilizia tarantina e da cui prende avvio una nuova fase di crescita che avrà il suo culmine nei primi anni Trenta.

In pianta quest'edificio, come gli altri edifici pubblici del Ventennio sul lungomare di Taranto, si inserisce entro il lotto edificatorio con una sagoma che esprime una libertà compositiva nuova, secondo canoni «novocentisti», che cioè non si chiude alla città ricalcando il perimetro del lotto, ma si articola e si sfrangia in una forma aperta e segmentata. L'immagine complessiva del lungomare è caratterizzata dalla presenza degli edifici pubblici così impiantati. Questo è ancora più evidente se si fa un confronto con l'aspetto del borgo ottocentesco o con la rappresentazione dello stesso lungomare secondo il progetto dell'ingegner Bonavolta; con una veduta prospettica mostra una sequenza di edifici con cortine murarie

compatte e con stilemi propri ancora dell'eclettismo ottocentesco e del liberty di inizio secolo | ► Fig. 65].

Il palazzo del Governo, alto cinquantadue metri, ha la forma di un grande sperone con arcate, in riferimento alle fortificazioni portuali. Ai lati del portone principale i due fasci littori sono alti circa venti metri, e sulla sommità due antenne di bronzo raggiungono un'altezza di circa ottantacinque metri sul livello del mare. Nelle torri, le campane dovevano scandire il tempo dei riti civili.

Con basamento e cornici in pietra e paramento murario in mattoni rossi, l'edificio si impone nel contesto urbano sia per dimensione che per contrasto cromatico, alludendo alla robustezza dell'opera fortificata medievale e alla magnificenza dell'architettura romana. In una relazione ufficiale lo stile del palazzo viene definito «degnò dell'antica Roma e dell'Era Fascista». Giuseppe Pagano, architetto razionalista, commenta l'opera tarantina di Brasini mettendola a confronto con una coeva opera moderna, in un numero della rivista «Casabella» del 1934: «Tra il medioevale palazzo della prefettura di Taranto e la facciata della Mostra della Rivoluzione esistono differenze abissali, contraddizioni fantastiche. Le prime testimoniano di una vita meschina e vanitosa, ancorata tra i paraventi di un provincialismo retrogrado e testardo che crede di salvare la dignità delle tradizioni voltando e rivoltando vecchi vestiti; le seconde denotano quel coraggio agonistico proprio della gente viva che non teme la prova dei confronti e vibra della sensibilità artistica europea».

Per la costruzione del palazzo delle Poste si intraprende in città un dibattito già a partire dai primi anni del Novecento, che conduce a ipotesi diverse di localizzazione e a più progetti: nel 1903 viene scelta un'area a piazza Margherita, nel 1906 in piazza Ca-

Fig. 65
C. Bazzani,
sistemazione del
lungomare di
Taranto, 1926



Fig. 66 Banca
d'Italia

stello, nel 1910 si opta per la sistemazione nel convento dei Celestini; del 1902 è un primo progetto di Bazzani, del 1911 e '13 i progetti di Luigi Izzo, del 1926 un progetto di Angelo Mazzoni. L'edificio, realizzato infine sul lungomare, viene inaugurato il 4 novembre del 1935, e sorge su un'area precedentemente destinata a piazza, in cui si teneva un mercato ortofrutticolo all'aperto.

È realizzato dall'impresa Provera e Carrassi su progetto di Cesare Bazzani, che a Taranto progetta anche la casa del Fascio nel 1935, la sistemazione di piazza Ebalia e la nuova facciata della chiesa del Carmine nel 1937, la sede della Banca d'Italia nel 1938, il palazzo del Consiglio Provinciale delle Corporazioni nel 1938. Cesare Bazzani, nato a Roma nel 1873, è partecipe dell'eclettismo di fine Ottocento e inizio secolo, poi, nelle correnti tradizionaliste del Novecento italiano, durante il fascismo è autore del filone di architettura monumentale. Nel 1919 l'architetto romano dona al Comune di Taranto il progetto di un monumento ai caduti in guerra. Questo progetto non verrà realizzato; nel '22 il tema viene riaffrontato con la nomina di un nuovo comitato esecutivo che sceglie la nuova ubicazione e la formula del concorso. Risulta vincitore il progetto dello scultore tarantino Francesco Como (il monumento viene inaugurato, incompleto nell'apparato scultoreo, solo nel '30, nella piazza XX Settembre), allievo dello stesso Bazzani al Museo Artistico Industriale di Roma, e allievo di Duilio Cambellotti all'Istituto di Belle Arti di Roma.

Su piazza Ebalia si affaccia la sede della Banca d'Italia | ► Fig. 66], progettata da Cesare Bazzani e inaugurata il 6 luglio 1942. Di Bazzani è anche la sistemazione della piazza, con la grande fontana, su cui questa prospetta.

Sia in questo edificio che nel palazzo delle Poste il progettista articola, nelle facciate principali, una composizione centrale di ordine classicista a cui aggiunge, nel palazzo delle Poste, un elemento di asimmetria: la torre su un fronte minore. Classicista è

anche il linguaggio formale impiegato nelle due opere, che declina nei prospetti principali una sorta di pronaio schiacciato sulla parete, un ordine gigante con semicolonne recanti statue nel palazzo delle Poste, e con lesene fesse nel palazzo della Banca.

L'architettura di Cesare Bazzani e quella di Armando Brasini, i due architetti romani che hanno progettato molti degli edifici pubblici del Ventennio a Taranto, si confrontano come espressioni l'una di una classicità severa e di maniera, l'altra di una monumentalità fuori scala. Si tratta di due interpretazioni di una stessa posizione accademica di autarchia culturale, estranea alle ricerche del movimento moderno, anzi ad esse antagonista in nome di una «italianità» banalmente recuperata da una generica connotazione monumentale della Roma imperiale.

Sempre di Cesare Bazzani è il progetto della casa del Fascio ► **Fig. 67**, oggi sede dell'Intendenza di Finanza, costruita nel 1937 dall'impresa Resta e Speranza. A partire dalla sua inaugurazione (5 dicembre), essa ha ospitato per sei anni gli uffici della Federazione Provinciale del Regime di Terra Jonica. Su un'area di due-

Fig. 67 Casa del Fascio



milacinquecento metri quadri, l'edificio è costituito da corpi di fabbrica a più altezze intorno a un cortile di duecentosettanta metri quadri: il volume principale si affaccia sul lungomare con una facciata monumentale, un fronte curvo con torre angolare; gli altri fronti prospettano su via Pupino e su via Oberdan. La torre angolare ha in cima la campana e nella zona basamentale contiene un sacrario. L'architettura degli edifici pubblici e di rappresentanza diventa un mezzo celebrativo e di propaganda politica; a questo scopo viene completata da un apparato decorativo carico di simboli e messag-

Fig. 68 Casa del Fascio



gi anche verbali con iscrizioni spesso recanti frasi pronunciate da Mussolini e divenute celebri motti. Su un fianco della casa del Fascio vi era una di queste iscrizioni che riportava un brano del discorso del duce alla proclamazione dell'Impero, il 9 maggio 1936 ► **Fig. 68**. Sul fronte curvo dell'edificio ci sono i fasci littori e le aquile, simboli recuperati dalla retorica fascista nel repertorio icono-

grafico dell'impero romano, glorioso passato a cui il nuovo corso politico idealmente si ricongiunge.

Anche alcuni palazzi residenziali prospettano sul lungomare, tra questi il palazzo Magnini ► **Fig. 69**, la cui ideazione è dello stesso committente e primo proprietario, Milziade Magnini. Un

Fig. 69 Palazzo Magnini





Fig. 70 Palazzo Fizzarotti a Bari.

eclettismo di Taranto viene declinato in questo edificio in uno stile genericamente neomedievale e vagamente «veneziano», con bifore, trifore, merli, colonnine tortili e archetti pensili. Questo edificio è confrontabile con il palazzo Fizzarotti a Bari [► Fig. 70] (interessante per un esplicito programma iconografico, commissionato dallo stesso proprietario, sia nello stile architettonico che nell'apparato decorativo in facciata e negli interni) e riconducibile a quella stessa poetica dell'orgoglio della ricca borghesia urbana che cerca in città uno spazio di autorappresentazione.

I concetti di «mediterraneità», «classicità», «tradizione», «italianità»

In architettura il movimento dell'Unità (Novecento), che si costituisce ufficialmente a Milano nel 1923, tenta un'operazione programmatica di aggiornamento degli interventi nell'ambito della città: è il primo tentativo di trovare una formula di mediazione tra istanze di italianità, di tradizione e di modernità, attraverso la semplificazione e la ra-

refazione di elementi recuperati dal patrimonio delle forme classiche. Si tratta di una ricerca con cui sperimentare il ridisegno degli elementi classici adeguandoli alle nuove esigenze espressive e tecnologiche.

Il ritorno all'ordine e alla tradizione, teorizzato da Novecento nell'ambito del dibattito artistico, diventa, nel decennio che se-

gue la marcia su Roma del 1922, un tema oggetto del dibattito politico nell'ambito del processo di consolidamento del fascismo.

Sulla questione dello stile molti tentano di collocarsi nello spazio ambiguo che si trova a metà tra tradizione e modernità: tra il '30 e il '34 si origina un ampio e pretestuoso dibattito sulla «mediterraneità» come carattere atto a conciliare italianità latina, tradizione classica o razionalità moderna. In questa controversia si definiscono anche posizioni di ripiegamento nazionalistico degli aderenti al Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR), che cercano nella tradizione dell'architettura sponda le radici autoctone per un'architettura moderna e razionale. Ma al concetto di «mediterraneità» si associa anche quello di «purismo» recuperato da quegli architetti e critici - molti dei quali ruotano intorno alla rivista «Quadrante» - che rivolgono il proprio interesse alle esperienze di Le Corbusier.

Anche la parola «classico» viene usata indistintamente a sostegno delle posizioni di accademici, funzionalisti, moderni, neoclassici, tradizionalisti, razionalisti. Mentre per i neoclassici milanesi (Giovanni Munio, Alberto Alpago Novello, Gino Poni o altri), che per primi superano l'eclettismo ottocentesco e il decorativismo liberty, il nuovo è espresso dalla semplificazione delle forme suggerita dalla classicità, per i giovani architetti del Gruppo 7 (Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo E. Rava, Luigi Figini, Oino Polini, Giuseppe Terragni, Adalberto Libera) «il vero carattere dello spirito nuovo sta nella ricerca di equilibrio, armonia, ordine, razionalità, perfezione, ritmo, animati dallo spirito dell'arte greca antica. Nelle opere di questi architetti il clas-

sico non è riproposizione di forme o elementi propri di quel linguaggio piuttosto è inteso come rarefazione delle leggi intrinseche dell'architettura antica, delle sue proporzioni, della sua geometria, l'arco dei suoi contenuti spirituali. Quell'ordine antico viene ideologicamente assunto come rappresentazione del fascismo.

Inciampano nell'ambiguità del dibattito nazionale, nel 1934 un tecnico locale così scrive su una rivista tecnica regionale: «Ora in nessuna regione italiana meglio che in Puglia si potrà risolvere il problema di nobilitare e fondere la architettura locale esistente (qui di tradizione o di essenza prettamente mediterranea) con la nuova linea a base di semplicità, avvanzo il senso architettonico locale a compenetrarsi delle nuove esigenze (...) di cui il Novecento è antesignano. In sostanza si tratta di innestare sul tronco dell'architettura locale il nuovo infuaso e le nuove prospettive architettoniche ed edili del tempo attuale; e ciò mantenendo intatto lo spirito del senso locale della architettura, o cioè preceguamente la linea orizzontale e l'arco».

Ma, per il linguaggio declamatorio usato negli edifici pubblici dei lungomari di Bari e di Taranto, i riferimenti progettuali non sono né la «mediterraneità», né la «classicità» nell'accezione fatta propria dai razionalisti, i quali si erano ispirati proprio ai bianchi paesi del sud Italia; la classicità e il legame con la storia e con il luogo vengono evocati con il recupero, in una forma stilizzata e naïf, del romanico imponente dei castelli e delle chiese pugliesi, usando la pietra locale ed significato di possente e monumentale, o riprendendo elementi del linguaggio classico allo scopo di raggiungere un risultato di severità enfatica e retorica.

A metà degli anni Venti, con i primi provvedimenti di stretta del credito e con il continuo aumento del costo delle aree edificabili, l'imprenditoria edilizia mostra interesse all'intervento nel centro storico come riserva di possibili aree a prezzi più bassi rispetto a quelli delle aree di nuova espansione. Nel 1929 a Taranto la crisi sposta parte dei capitali verso l'edilizia con nuove forme di iniziativa privata in cui trovano convergenza gli interessi della rendita fondiaria e quelli delle imprese edili. Il governo statale appoggia tale processo a scala nazionale offrendo garanzie al libero mercato (i fitti vengono bloccati solo a partire dal 1934) e incentivando politiche di sventramento dei centri storici, con l'intento esplicito di risanare quei quartieri degradati fisicamente e socialmente, e con il programma meno esplicito di stanare le frange sovversive della popolazione, lì insediate. I piani di sventramento rappresentano un'operazione con cui soddisfare sia questi obiettivi che quello di ricavare, anche nella parte antica della città, il suolo edificatorio per la costruzione di nuove case e di disporre di aree centrali per il mercato fondiario, vantaggiose secondo il meccanismo della rendita di posizione. Su questo programma trovano, quindi, convergenza di interessi la prospettiva degli amministratori e quella degli imprenditori edili.

A Bari, a partire dal 1925 vengono avanzate, e discusse con un dibattito cittadino, ipotesi di bonifica e di sventramento del centro storico, sostenute dal gruppo dirigente fascista della città nella prospettiva della cosiddetta «modernizzazione». Rappresenta una soluzione estrema il progetto di demolizione totale del nucleo di impianto medievale, che risparmia solo il castello, la cattedrale e la basilica di San Nicola, redatto dall'architetto Aldo Foreignanò e dall'ingegnere Gaetano Palmiotto. Questo e altri progetti, espressione della stessa linea «interventista», prevedono la realizzazione delle sostituzioni edilizie attraverso un consistente programma di opere pubbliche come volano per l'economia cittadina. L'ipotesi politica che punta sul ruolo propulsore del finanziamento pubblico con cui realizzare opere e servizi per la città per farne decollare l'economia, è sostenuta da Araldo Di Crollalanza sia nel contesto barese, dove è podestà a partire dal 1926, sia nel contesto nazionale, essendo nominato nel



1928 sottosegretario e ricoprendo la carica di ministro dei Lavori Pubblici dal 1930 al '35.

Il progetto Foreignanò-Palmiotto [► Fig. 71] prevede la ricostruzione del quartiere storico come nuovo centro della città, attraversato da una maestosa galleria con ingresso su via Sparano ma, dal momento che è privo di ipotesi economico-finanziarie con cui realizzare l'intervento, viene presto scartato per lasciare il posto a soluzioni meno radicali e più realistiche. Arrigo Vecchia, riprendendolo da studi precedenti (1912-16) di risanamento complessivo della città, propone il disegno di un percorso di collegamento che, dall'asse centrale del quartiere murattiano, prosegue attraverso il centro storico per biforcarsi verso San Nicola e verso la Cattedrale. Nel 1929 viene presentato un piano, ristudiato da Vecchia e dall'Ufficio Tecnico, che prevede ancora un intervento esteso di sostituzione edilizia, con un disegno che persegue l'obiettivo di isolare alcuni edifici considerati monumenti dal contesto del tessuto antico. Questo, infatti, appare ai progettisti fastidiosamente fitto e accalcato a ridosso delle emer-

Fig. 71
A. Foreignanò,
G. Palmiotto,
progetto di
ristrutturazione di Bari,
varie prospettive
1929, 1930.

genze storico-artistiche, tanto da nasconderle. La nuova strada ha il compito di congiungere il borgo murattiano con la città vecchia, che viene rappresentata dai suoi monumenti. Prevale ancora la tesi di un intervento drastico per «incorporare bellamente la vecchia Bari nella nuova, nella visione di una grande metropoli della Puglia».

Viene approvata solo una parte del progetto, relativa a uno dei quattro lotti previsti, e tuttavia il piano solleva critiche sia in città che nell'ambiente degli urbanisti italiani: Luigi Piccinato, portavoce di colleghi riuniti intorno al M.I.A.R. (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) dichiara ufficialmente l'opposizione al piano di Bari, indicando come giusta linea d'azione invece che gli «antiquati concetti di sventramento» il «moderno sistema di risanamento e diradamento edilizio». Viene così nominata dal ministro dei Lavori Pubblici una commissione di studio, presieduta da Gustavo Giovannoni, con Alberto Calza Bini e Gino Chierici. La commissione stabilisce criteri e modalità d'intervento e affida l'incarico di piano regolatore e di diradamento edilizio della città vecchia a Concezio Petrucci, allievo dello stesso Giovannoni.

Il piano Petrucci applica le teorie del diradamento teorizzate, a partire dal 1913, da Giovannoni. Vengono tracciate due strade di attraversamento del borgo, ad andamento irregolare e perpendicolari l'una all'altra, con l'isolamento di alcune costruzioni di valore storico-artistico e l'inserimento di alcuni edifici moderni per la residenza e per i servizi collettivi (edilizia popolare, scuole, casa del Fascio). Questo piano, apprezzato dalla cultura ufficiale coeva e spesso citato da Giovannoni come esempio ben studiato di diradamento, è sostanzialmente lontano dal considerare il centro storico nei suoi valori ambientali complessivi, valutandone invece gli elementi singoli in qualità di emergenze. Il piano non viene realizzato nelle sue parti più trasformative del tessuto storico.

Elemento più rilevante della trasformazione apportata a questa parte urbana è la strada litoranea. Costruita a partire dal 1931, la strada circonda la città vecchia dal lato del mare, congiungendo i due lungomari monumentali di levante e di ponente e incapsulando l'intero centro storico, che risulta così isolato come

emergenza monumentale nel suo insieme. Si tratta della ricucitura tra parti della città, realizzata dall'esterno con un'operazione orientata alla visibilità dell'intervento, secondo una logica cara al regime: la definizione di un eloquente percorso monumentale che, senza soluzione di continuità, mette in sequenza edifici di rappresentanza dello Stato dei due lungomari e lo stesso centro storico trattato come monumento nel suo complesso.

A Taranto l'«intervento di risanamento» del centro storico, progettato dall'ingegner Ferdinando Bonavolta e adottato dal Comune nel 1931, prevede l'abbattimento delle case tra la via di Mezzo e via Garibaldi, dal canale navigabile a piazza Fontana, con rettifiche e parziali sistemazioni nella parte restante dell'isola, con la previsione di una banchina lungo il mar Piccolo da realizzare con un interrimento di circa trenta-quaranta metri. Già nell'Ottocento vengono fatte ipotesi di intervento – la soprelevazione di via Garibaldi e l'abbattimento della muraglia – per «bonificare» il quartiere vecchio, le cui condizioni igieniche si aggravano con la crescita di popolazione che negli anni Ottanta si inurba in cerca di lavoro. Nel 1929 il prefetto Crassi solleva la questione del centro storico, riaprendo il dibattito su un tema che diventa simbolo del rinnovamento della politica fascista a Taranto. Anche qui il reiterato interesse per il quartiere vecchio è espressione di una strategia per attivare la ripresa dell'attività edilizia delle imprese private. L'ipotesi verte su una richiesta di intervento straordinario per un programma di opere pubbliche: il totale sventramento del centro storico, la bonifica sociale con il trasferimento e sostituzione di parte della popolazione residente, la costruzione di alloggi temporanei e di edilizia economica e popolare. Nel 1930 Provincia e Comune si costituiscono Ente Consortile Autonomo per la costruzione e l'amministrazione delle case popolari da realizzare nel centro storico, in attuazione del progetto di sventramento e di risanamento di quel quartiere. Il programma dell'Ente costituisce un'eccezione nel panorama meridionale di azioni per lo sviluppo dell'edilizia popolare. Tuttavia anche la realizzazione di case popolari è, nella strategia dell'Ente tarantino, strumentale all'obiettivo di risolvere il problema della stasi del settore edile, piuttosto che espressione di una politica sociale.

Il progetto di Bonavolta divide il centro storico in due parti, la città alta tra corso Vittorio Emanuele e via Di Mezzo, e la città bassa tra via Di Mezzo e corso Garibaldi. Per la parte alta è previsto il diradamento e la creazione di piccole piazze e giardini e la realizzazione di qualche «lieve opera di bonifica e di rettifica». Questa parte viene destinata come zona residenziale per la «classe di popolazione più elevata»; mentre, per la parte bassa, destinata alla residenza dei ceti meno abbienti, viene prevista la «bonifica dell'abitazione» con la demolizione e la sostituzione di quasi tutti gli edifici. Con il materiale di risulta delle demolizioni si programma di realizzare un interrimento lungo il fronte sul mar Piccolo su cui edificare abitazioni, un viale e la banchina per la pesca ► Fig. 72].

Anche per Taranto Giovannoni, incaricato nel 1932 dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, è interpellato per valutare il progetto di intervento nel centro storico: il suo parere è positivo. Nel 1934 è avviata la cantierizzazione dei lavori, ma il progetto di Bonavolta, che puntava al coinvolgimento nell'operazione imprenditoriale nel settore edile della piccola e media borghesia proprietaria, è sconfessato dal disinteresse di questi, che preferiscono farsi espropriare piuttosto che affrontare il rischio d'impresa. Il piano approvato non contiene più le indicazioni per l'istituzione di un consorzio obbligatorio di proprietari, la bonifica viene rimandata di variante in variante e anche gli sventramenti, una volta realizzato il lotto «isola della Pace», vengono sospesi. L'attenzione si sposta, mano a mano, sugli interventi per l'ampliamento della città nuova, dove vengono riconosciute più vantaggiose occasioni di investimento imprenditoriale.

Fig. 72
F. Bonavolta,
prospettiva del nuovo
quartiere sul mar
Piccolo a Taranto,
progetto, 1931.



La politica della casa

Dopo la Grande Guerra l'economia italiana è in grave crisi e anche l'attività edilizia smette di riprendersi. L'Italia è un paese dalla struttura industriale esile e dalle istituzioni democratiche di recente formazione. Per i disagi del dopo guerra, la debolezza delle istituzioni democratiche e la precarietà degli assetti e dei ruoli sociali, gravi tensioni e un generalizzato malcontento scuotono lo stato liberale e creano le condizioni per l'ascesa al potere di Mussolini. Tra i temi del conflitto sociale emerge quello della casa, che vede contrapposti inquilini e proprietari immobiliari. Il blocco dei fitti, l'aumento delle imposte e la politica governativa di cessione dell'edilizia popolare sono le cause che generano l'organizzarsi dei proprietari urbani in una battaglia per la rivalutazione degli affitti che, per asprezza o impetenza, arriva a investire gli stessi contenuti sociali dello stato liberale. Il conflitto sociale sulla casa rappresenta uno dei punti delicati e più appariscenti della generale crisi dello stato liberale, che si barcamena nel tentativo di conciliare una politica sociale dell'alloggio per i ceti meno abbienti con la garanzia di liberismo per un mercato edilizio dove si vanno concentrando gli interessi di nuovi ceti redditiferi. Il tentativo di mediazione è reso più difficile dalla situazione di aumento dei prezzi dei terreni e dei materiali per l'edilizia, e dalla necessità di governare lo sviluppo urbano nel processo di crescente contrapposizione tra città e campagna. Così la condizione abitativa diventa motivo di agitazioni o viene affrontata dagli amministratori locali e dal governo statale (con la politica di liberismo e di rivalutazione catastale) attraverso un ten-

tativo – che si mostra inefficace a risolvere il problema e a ridurre la tensione – di combinare la sospensione del processo di pianificazione, per consentire una più ampia libertà all'azione del mercato, con l'applicazione di una maggiore pressione fiscale sulla proprietà urbana esistente. Questa politica, non solo non produce gli effetti sperati, ma interrompe il processo, che si era evidenziato nei primi anni del primo dopoguerra, di creazione di una piccola e media proprietà urbana a scapito dell'antica grande proprietà immobiliare.

La politica fascista dapprima tenta di invertire il processo di erosione della piccola e media proprietà urbana favorendo un processo di estensione della proprietà individuale, con l'obiettivo di agganciarla al consenso della piccola e media borghesia. Negli anni Venti l'intervento statale tenta di riservare una parte del mercato della casa ai ceti medi, garantendone la proprietà attraverso il riacquisto delle case costruite con finanziamenti pubblici. Ma questa operazione, insieme al blocco dei fitti, si mostra contraddittoria rispetto all'altro obiettivo perseguito di favorire l'impresa e la proprietà privata (con l'esenzione dall'imposta o la riduzione delle aliquote).

Nel programma politico del governo fascista, che a partire dal 1922 rilancia l'attività edilizia, viene invertita la tendenza in atto in alcune grandi città del Nord di affrontare il problema dell'alloggio popolare attraverso un'operazione di municipalizzazione delle aree fabbricabili: i crediti bancari per lo sviluppo dell'edilizia convenzionata vengono ridotti fino alla quasi eliminazione, si orienta la politica degli Istituti per l'edilizia

popolare (il principale è l'Istituto Autonomo Case Popolari, nato a seguito della legge Luzzati del 1903 e operante nei principali centri della nazione) a soddisfare piuttosto la domanda di alloggi a riscatto espressa dalla piccola borghesia, a favore della quale vengono applicate agevolazioni previste dalla legge per il ceto popolare; si determinano condizioni per cui sono favoriti gli interessi speculativi e il grande capitale operanti nel settore immobiliare.

In Europa il movimento moderno individua nel tema della residenza un campo di elaborazione di interesse sociale, rivolgendolo proprie ricerche principalmente all'edilizia pubblica sovvenzionata. L'architettura come tecnica di organizzazione dell'abitare è l'utopia moderna che guida il lavoro di molti progettisti dell'avanguardia.

L'obiettivo intorno a cui si interroga e sperimenta il movimento moderno è la riforma radicale sia della produzione edilizia che della gestione della città. In Europa si fanno strada ipotesi ed esperienze di governo

della città orientate a una gestione pubblica della stessa attraverso la socializzazione dell'industria edilizia e la concezione della casa come bene sociale piuttosto che di consumo (nell'ambito del dibattito interno al movimento per i consigli operai e nell'ambito delle battaglie sindacali e del Movimento Operaio per l'edilizia popolare nella Germania dell'immediato primo dopoguerra). Sempre nell'ambito del movimento moderno l'ideologia della casa come bene sociale orienta le ricerche tipologiche per l'individuazione della cellula minima e per la tipizzazione modulare per l'industrializzazione dell'edilizia, ovvero per la produzione in serie dei componenti prefabbricati da assemblare e per la standardizzazione dell'unità minima per l'alloggio. L'obiettivo perseguito è di ridurre i costi di edificazione e la logica è di razionalizzare il processo di produzione edilizia: l'intervento pubblico della socialdemocrazia vuole essere espressione di tutto ciò, in aperta opposizione all'irrazionalità della città capitalistica.

Teorie e politiche del Ventennio nei centri storici

Il fascismo promuove molti interventi di sventramento edilizio dei centri storici con intento propagandistico e d'effetto spettacolare per un verso, e d'altro canto come strategia di difesa degli interessi del mutuo sostegno tra rendita fondiaria e profitto d'impresa nel settore

edile. Si tratta di un interesse composto cresciuto negli anni della «normalizzazione» e consolidatosi negli anni del «consenso», spesso a scapito proprio degli interessi dei piccoli proprietari, innanzitutto tra i fiancheggiatori del movimento fascista. Tra i pretesti ci sono il decoro e l'igiene, alla politica

della grandeur fa da contrappunto un progetto politico di risanamento sociale oltre che fisico, un programma di isolamento delle frange di opposizione al regime che spesso si annidavano nei centri storici.

La «vecchia città» nella dizione di Giovanni, ha costituito un terreno su cui la cultura urbana ottocentesca ha sperimentato i primi sventramenti. Nei primi decenni del Novecento un grande interesse per la città antica è testimoniato dalla polemica tra «cultoristi» e «innovatori», anche se il ricco dibattito teorico non ha prodotto altrettanti coerenti esempi di interventi.

Gustavo Giovannoni formula un rilevante contributo teorico all'evoluzione critica del significato e del valore attribuito alla città vecchia. Esponente della cultura accademica o inscritto nella tradizione culturale delle teorie di Camillo Sitte, Giovannoni perviene al concetto di ambiente con cui individua una relazione tra il monumento e la struttura urbana, tra l'emergenza e il tessuto. Tra i principi e considerazioni sulla città storica emergono: l'idea che sia necessario alleggerire il centro storico dalla pressione delle attività direzionali, la necessità di legare città vecchia ed espansione, la considerazione che sia vitale ancorare il centro storico all'economia della città, l'opportunità di non sostituire i residenti con operazioni forzate di riduzione delle componenti sociali inasiate. In Italia le teorie di Giovannoni trovano sostenitori tra i tecnici, anche Mamello Piacentini assume sul tema una posizione in sintonia con i dettami giovannoniani. Tuttavia la teoria del diradamento i cui principi teorici appaiono rispettosi del valore ambientale del centro storico, produce in Italia esempi di progetti di interventi che nell'esito snaturano quel delicato sistema che è la città antica.

D'altro canto la classe politica è spesso l'autrice di scelte di intervento più radicali, venendo in questo sostenuta dall'esempio dello stesso capo del Governo che sul tema interviene sovente in prima persona. Per il piano di Roma Mussolini sottrae ai tecnici la responsabilità delle scelte e chiede sventramenti e operazioni di isolamento dei monumenti per riportare alla luce le antiche vestigia della romanità. Per la capitale gli interventi demolitori, voluti e gestiti in maniera più autoritaria che altro da Mussolini, hanno anche il significato di portare alla luce le antichità di Roma. Nel discorso per l'insediamento in Campidoglio del Primo Governatore di Roma il 31 dicembre 1925, il capo dello Stato proietta la sua idea della capitale: «Tra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo. [...] Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora la intralza. Farete dei varchi intorno al Teatro di Marcello, al Campidoglio, al Pantheon, tutto ciò che vi crebbe attorno nei secoli della decadenza deve scomparire. [...] I monumenti millenari della nostra storia debbono giganteschi nella necessaria solitudine. Tra gli esempi disastrosi di questa politica ci sono due strade la cui realizzazione comportò la distruzione di interi quartieri storici: via della Conciliazione e via dell'Impero (oggi via dei Fori Imperiali).

Il Futurismo costituisce un antecedente chiaro rispetto alla azione distruttiva del vecchio, non considerato patrimonio ma appellato dispregiativamente dalla propaganda fascista «volere locale». Marinetti, nel *Manifesto del Futurismo*, aveva scritto: «impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerabili in molte occasioni, con cerimonie orga-

rizzate in pompa magna, il duce in persona infligge il primo, simbolico colpo di piccone, a inaugurare le operazioni di avventuramento dei centri storici (► Fig. 73) anche a Taranto, nel 1934, celebra l'avvio delle demolizioni nella città vecchia.

Al danno irreparabile al patrimonio storico della città si aggiunge il danno economico che tali interventi producono. Infatti si tratta di interventi che distruggono una ricchezza preesistente, quella della piccola

proprietà immobiliare parcellizzata nelle case del centro storico. D'altro canto i vantaggi attesi dalla ricostruzione, che spesso è impedita dalla mancanza di capitali pubblici o dal venir meno dell'interesse a investire capitali da parte dell'imprenditoria locale, finiscono per mutarsi in danni per l'economia spontanea delle città e infuocano pesantemente sul futuro delle stesse, mostrando conseguenze sia in tempi brevi che a lungo termine.



Fig. 73 Mussolini dà il primo colpo di piccone alla città vecchia di Taranto, fotomontaggio del 1934.

La bibliografia comprende una selezione di titoli sui temi di inquadramento generale, l'architettura italiana nel Ventennio fascista, e gli studi prodotti sul tema specifico dell'architettura degli anni Venti e Trenta del Novecento a Bari e a Taranto.

AA.VV., *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993.

Avon A., *L'organizzazione razionale del lavoro domestico fra le due guerre*, in AA.VV., *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano 1986.

Cinco G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Finardi, Torino 1989.

Danesi S. - Patetta L. (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Milano 1976.

De Seta C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Roma-Bari 1978.

De Seta C., *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino 1981.

Ernesti G. (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Edizioni Lavoro, Roma 1988.

Hitchcock H.R., *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi, Torino 1971 e 1989 (Penguin Books, Harmondsworth 1958 e 1968).

Mantero E. (a cura di), *Il razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.

Patetta L., *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*, CLUP, Milano 1972.

Pagano G., *Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1990.

Tafari M.-Dal Co F., *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1979.

Borri D., *Edilizia popolare e politica per la casa tra le due guerre*, in «Storia della Città», n. 51, Milano 1990 (numero monografico su Bari moderna).

Calò Carducci C. (a cura di), *Il Palazzo dell'Acquedotto Pugliese di Bari*, Adda, Bari 1990.

Colonna A. - Lastilla M. (a cura di), *Storia e cultura di una città. Edifici pubblici a Bari 1900-1950*, Bari 1987.

Colonna A. - Lastilla M. - Velati V., *Edifici pubblici del '900 a Bari: interni ed esterni*, Levante Editori, Bari 1991.

Colonna A., *Architettura a Bari nel ventennio fascista*, Capone, Cavallino (Lecce) 1997.

Corvaglia F. - Scionti M., *Il piano introvabile. Architettura e urbanistica nella Puglia fascista*, Dedalo, Bari 1985.

Di Ciommo E., *Bari 1806-1940. Evoluzione del territorio e sviluppo urbanistico*, Franco Angeli, Milano 1984.

Guitry-Maino de M.P. - Raimondi G., *Dulio Cambellotti. Arredi e decorazioni*, Laterza, Roma-Bari 2000.

Jodice M., *Saverio Dioguardi architetto*, Electa, Napoli 1988.

Mangone F., *Saverio Dioguardi*, Adda, Bari 1996.

Petrignani M. - Porsia F., *Bari*, in *Le città nella storia d'Italia*, Laterza, Bari 1982.

Restucci A., *La Fiera del Levante*, in Provincia di Bari, *Viaggio in Provincia*, Bihlos 1991.

Scionti M., *I tecnici e l'architettura della città*, in «Storia della Città», n. 51, Milano 1990 (numero monografico su *Bari moderna*).

Zingarelli L., *L'immagine della città 'moderna e industriale'*, in «Storia della Città», n. 51, Milano 1990 (numero monografico su *Bari moderna*).

Taranto

AA.VV., *La città al borgo. Taranto fra '800 e '900*, Mandese, Taranto 1983.

AA.VV., *Taranto da una guerra all'altra*, Mandese, Taranto 1986.

Cofano R., *Taranto nelle foto di Paolo De Sisti (1895-1960)*, Sebena, Fasano 1994.

Cofano R., *Taranto pura*, Sebena, Fasano 1997.

Porsia F. - Scionti M., *Taranto*, in *Le città nella storia d'Italia*, Laterza, Bari 1989.

Casa in linea Tipo edilizio con funzione residenziale. È, in genere, un edificio a più piani composto da più appartamenti per ogni piano, serviti da una scala comune. La disposizione in pianta dell'edificio è generalmente rettilinea. La casa in linea nasce come evoluzione della casa a schiera, dall'esigenza degli architetti razionalisti di individuare un tipo di edificio per la residenza economico e allo stesso tempo capace di garantire buone condizioni igieniche. Infatti consente un'alta densità abitativa e una buona illuminazione, areazione, esposizione e distribuzione per tutti gli alloggi. I primi progetti di case in linea sono degli anni Venti del Novecento (Marcel Breuer per il concorso Bauwelt del 1924) e le prime realizzazioni degli anni Trenta (a Rotterdam); nel secondo dopoguerra questo tipo si diffonde soprattutto nel campo dell'edilizia sovvenzionata e diventa il più comune edificio condominiale.

Cellula Individualità elementare costitutiva di ogni organismo complesso, dall'organismo edilizio all'organizzazione urbana. Ha la caratteristica di essere ripetibile e aggregabile. L'appartamento è la cellula elementare di un'unità abitativa.

Cemento a graniglia Impasto di cemento con marmi triturati a imitazione del granito. Usato per realizzare elementi di rifinitura.

Eclettismo L'insieme dei fenomeni artistici che recuperano e contaminano tra loro gli stili del passato. Caratterizza gran parte della produzione architettonica tra gli anni Venti dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. I presupposti dell'eclettismo ottocentesco si manifestano già nella seconda metà del Settecento con la poetica del pittoresco e il gusto del revival di stili storici o esotici, riproposti e interpretati nei vari neogotico, neogotico, neorinascimento, etc., in cui il suffisso «neo» indica appunto la riedizione del passato.

Edificio a corte Edificio organizzato intorno a uno spazio centrale scoperto comune a cui si accede direttamente dall'esterno.

Edificio in muratura portante Edificio la cui struttura di sostegno verticale è costituita da muraure realizzate con materiali lapidei o laterizi tessuti in vario modo e coesi da un legante.

Fascio littorio Nella Roma antica, l'insegna e strumento del potere imposto dai magistrati, esercitato con la pena della fustigazione, e il simbolo del loro dominio. Era costituito da verghe di olmo e di betulla, tenute insieme da cinghie rosse, nelle quali era incisa una scure.

Finestra a nastro. Soluzione tipica dell'architettura del XX secolo e in particolare del razionalismo, taglia longitudinalmente tutta o gran parte di una facciata.

Futurismo. Movimento artistico italiano d'avanguardia (si vedano le avanguardie storiche alla voce Razionalismo) fondato da F.T. Marinetti con il *Manifesto*, pubblicato a Parigi nel 1909. Le manifestazioni dell'estetica futurista vanno dalla poesia alla pittura, alla scultura, al teatro, alla fotografia, al cinema, all'architettura. Il movimento intraprende la battaglia al tradizionalismo culturale e borghese con l'adesione alla modernità incarnata nei miti della macchina, della città industriale, della velocità, del dinamismo.

G

Galleria. Nella città dell'Ottocento è una strada coperta destinata a uso pedonale e fiancheggiata da locali adibiti a negozi e caffè. Uno dei primi esempi è la galleria Vittorio Emanuele II a Milano (1865-77) opera di Giuseppe Mengoni. Gallerie analoghe vennero costruite a Napoli, Genova, Roma.

Gladio. Antica spada romana a lama larga e corta, appuntita o a doppio taglio.

L

Liberty (si veda Modernismo).

M

Metafisica. Scuola pittorica nata a Ferrara nel 1917 dall'incontro di Giorgio de Chirico con Carlo Carrà; nel 1918 vi aderì Giorgio Morandi e nel 1921 si concluse. Alcune tematiche furono poi riprese da «Valori plastici» e da «Novecento». Esprime l'appello a una realtà che va oltre l'apparenza ottica e fenomenica delle cose.

Modernismo. Termine estensivo con cui si riuniscono diverse forme di un movimento artistico che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, interessò l'architettura o le arti decorative in tutta Europa e negli Stati Uniti. In Francia il movimento prese nome «Art nouveau», in Italia «Florealo» o «Liberty», in Gran Bretagna «Modern style», in Belgio «Coup de fouc» o «Veldé stiel», in Germania «Jugendstil», in Austria «Sezessionsstil», in Spagna «Modernismo».

Modulo. Unità di misura, o parte, o membratura che, ripetuta o composta secondo alcune regole, determina un complesso edificio che in ogni sua parte è commensurabile al modulo assunto come unità, secondo multipli interi o frazioni semplici di esso.

Movimento moderno. Termine con cui si indica il complesso di teorie e di esperienze che caratterizzò, tra le due guerre mondiali, l'affermarsi e l'evolvere di una nuova pratica architettonica.

Neo... (si veda Eclettismo).

Partito architettonico. Unità di base, parte minima dell'intera struttura in cui viene ripetuta in sequenza. È il risultato della «partitura», l'operazione progettuale con cui si determina una struttura formale mediante la costruzione di ritmi, ovvero attraverso la disposizione, ordinata secondo determinate leggi figurative, di elementi architettonici simili o identici.

Piano regolatore generale. Piano urbanistico, a scale diverse a seconda della specificazione, che indica le regole e individua le aree e le destinazioni d'uso per le trasformazioni del territorio.

Pianta libera. Sviluppato dall'architettura moderna, è un modo di strutturare l'impianto di un edificio senza vincoli di simmetria, ma sulla base delle sole necessità di razionalità e funzionali per l'uso dello spazio. È un criterio progettuale fondato sulla flessibilità delle strutture a telaio in cemento armato, il cui impianto a scheletro consente di ottenere, mediante l'uso di pareti divisorie interne, una grande libertà e varietà nella distribuzione.

Razionalismo. Termine usato, in contrapposizione all'organicismo, per indicare una molteplicità di tendenze dell'architettura del Novecento, accomunando la poetica di Le Corbusier alle diverse poetiche del Bauhaus, a Mies van der Rohe, alle esperienze che in Europa e negli Stati Uniti si producono nel solco creato dalle avanguardie artistiche storiche (Futurismo, Dadaismo, Costruttivismo sovietico, De Stijl olandese). Elementi comuni sono la riduzione della forma all'essenziale, l'uso di un linguaggio privo di riferimenti simbolici, la riforma della produzione edilizia basata sulla standardizzazione e sull'industrializzazione.

Rendita fondiaria. Parte del plusvalore che si produce, nel sistema capitalistico, dall'utilizzazione dei suoli per la costruzione edilizia.

Scarpata. Sporgenza a pendio al piede di una muraglia, di un terrapieno, di un argine, per rinforzo della struttura.

Secessione (si veda Sezessionsstil alla voce Modernismo).

Solaio di copertura. Struttura orizzontale che copre l'ultimo piano di un edificio. Può essere realizzato con diverse tecniche e con diversi materiali: in legno, in acciaio e laterizi, in cemento armato, in struttura mista.

Tipizzazione. Utilizzazione di un tipo in maniera rigida,

N

P

R

S

T

Glossario

standard, perché possa essere riprodotto senza variazioni nell'ambito dei processi di produzione industriale dell'edilizia.

Tubi Innocenti Tubi metallici a sezione cava montati tra loro con cerniere, nodi e giunti, a costruire strutture portanti secondo un sistema brevettato. Usati generalmente per realizzare i ponteggi.

V

Variante Mutazione, operata attraverso successivi atti amministrativi, di un progetto già approvato.

Z

Zonizzazione funzionale Nella pianificazione urbanistica, criterio di suddivisione del territorio in zone omogenee per funzione.

