

In *Sant'Elia e l'architettura del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, dicembre 2016) a cura di Ezio Godoli, in corso di pubblicazione

Guido Zucconi, *Sullam e Torres, esponenti di una pre-avanguardia veneziana ?*

A metà strada tra Vienna e Bisanzio

A molti (e non soltanto ai futuristi), Venezia appare come la negazione di qualsiasi spinta modernista: all'inizio del Novecento, la città sembrava oppressa dal suo ingombrante passato, incapace di sottrarsi ad un rapporto di stretta convivenza con la tradizione. Com'è noto, nel 1910, Marinetti le dedica un feroce volantino-manifesto, dal titolo paradossale "Vènise futuriste", arrivando a definirla come "piaga purulenta del passatismo"¹. Prima del 1926, quando un intero padiglione sarà loro dedicato, l'avanguardia futurista si terrà scrupolosamente alla larga da qualsiasi manifestazione che potesse condurli sulle rive della laguna.

Ma Venezia rappresenta realmente un presidio dell'anti-avanguardia ? In realtà, nel ventennio compreso tra il 1895 e il 1915, la città dei dogi sta vivendo una stagione intellettuale e artistica di grande vivacità, caratterizzata da crescenti aperture verso il mondo esterno. A dispetto dei tanti profeti di sventura, l'ex città dei dogi sta allora assumendo un profilo moderno e dinamico, anche se questo dato non ne intacca l'immagine tradizionale. Per quanto "invisibile" il mutamento avviene su più fronti, non soltanto su quello economico, ma anche su quello culturale; quasi come se vi si riflettessero i lusinghieri risultati ottenuti a livello marittimo, commerciale e industriale².

Anche grazie ai crescenti flussi legati al turismo, Venezia si trova sempre più al centro dell'attenzione internazionale, scrollandosi di dosso quel torpore provinciale che

¹ Il volantino *Venezia futurista/Venise futuriste*, appare nelle versioni italiana e francese il 27 aprile 1910, con vignette di André Warnod. A lanciarlo sugli ignari turisti dalla Torre dell'Orologio sono Marinetti, Boccioni, Bonzagni, Carrà, Russolo, Mazza e Palazzeschi: stampato in 200.000 copie, il testo è poi pubblicato sulla rivista "Comoedia" il 17 giugno 1910). Sarà poi ristampato, versione ampliata, nel maggio di quell'anno con il titolo: *Contro Venezia passatista* : nell'agosto 1910 , Teatro La Fenice, Marinetti organizza una serata futurista leggendo un *Discorso futurista ai Veneziani*, ove si propone di guarire una città "purulenta e paralitica".

² Si veda in proposito, *Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia tra fine Ottocento e inizio Novecento*, a cura di G. Zucconi, Venezia 2014.

l'aveva per lungo tempo segnata; soprattutto nel campo delle arti e dell'architettura, dove la città sembra volere e potere rivendicare un ruolo da protagonista.

La volontà ad aprirsi a contesti più ampi si espliciterà anche con la nascita di nuove istituzioni “a lunga gittata” come l'Esposizione biennale d'arte che; nel corso degli anni novanta, da *nazionale* il suo profilo diventa *internazionale*. Accanto vi è l'iniziativa parallela di dare vita a una Galleria internazionale, collocata negli spazi di Ca' Pesaro . aprirà i battenti a partire dal luglio 1908, conquistandosi subito la reputazione di “[...] solo luogo in Italia [...] libero da influenze e soggezioni di sorta”³.

A partire dal 1916, anche Fortunato Depero inizierà ad elaborare una requisitoria “Antibiennale” citando soprattutto le esclusioni di “artisti non graditi” a cominciare da lui stesso⁴ L' autore del *pamphlet* muove ai responsabili l'accusa di avere sistematicamente censurato e l'opera sua e dei futuristi in generale, prima e dopo la fatidica data del 1916. Per questa ed altre ragioni espresse in 84 punti, l'artista roveretano intende dimostrare la necessità di “rompere” definitivamente con le Biennali.

Tuttavia, nonostante gli strali lanciati dagli artisti di avanguardia, le Biennali internazionali d'arte rivelano –anche prima del 1914- un atteggiamento di apertura verso il mondo esterno, soprattutto verso l'Austria, la Germania, il Belgio e, in misura minore, la Francia. Per quanto riguarda le arti figurative, i suoi riflessi sulla produzione locale sono stati analizzati, assai meno l'architettura che meriterebbe un'indagine più approfondita a partire dai progetti per i padiglioni nazionali.

C'è da domandarsi se, in quel contesto esecrato da Marinetti, sia andato creandosi anche per l'architettura una spazio di sperimentazione che confini con il mondo della avanguardia; o, per meglio dire, una sorta di “pre-avanguardia”, aperta al nuovo gusto

³ Si veda N. Stringa, *L'arte decorativa alle mostre di Ca' Pesaro Venezia*, p. 256, in. *Gli anni di Ca' Pesaro (1908-1920)*, Catalogo della mostra (Venezia, 1987; Trento, 1988) a cura di G. Romanelli, Milano 1987.

⁴ La prima stesura della “requisitoria” è contenuta nel piccolo catalogo che compare in occasione della mostra tenutasi a Roma 1916. Variamente ampliato e rielaborato, lo scritto sarà pubblicato nel 1954 in una miscellanea intitolata *Antibiennale* di F.Depero. Museo preliminare Depero a Rovereto di Lionello Fiumi. Lettera dell'avvocato Carlo Accetti, Manfrini, Rovereto, 1955.

cosmopolita e influenzata dai migliori esempi provenienti dalle capitali europee. Di questo rinnovato clima di apertura sono testimoni le opere di Guido Costante Sullam e di Giuseppe Torres, in parte legate a pulsioni, stimoli e contraddizioni tipici di un quadro internazionale in movimento. Più anziani di Sant'Elia, i due architetti veneziani si affacciano alla vita professionale nel primo decennio del Novecento: nei loro progetti, come vedremo si riflettono analoghe tendenze artistiche, manifestatesi un po' dovunque soprattutto tra il 1905 e il 1914.

Nato nel 1873, Sullam affronta in quel periodo una serie di temi progettuali che vanno dalle piccole unità residenziali al palazzo per uffici, dal cimitero alle componenti di arredo. Pur ad una scala diversa, tutti registreranno, attorno al 1905-1906, significative trasformazioni nel linguaggio; prima e dopo questo "gradiente" cronologico-stilistico, Sullam oscilla tra il "neo-bizantino rielaborato" della casa Hayez a Santa Maria Mater Domini ai villini Art Nouveau del Lido. Su tutto spicca il progetto per il Cimitero ebraico al Lido: intelligente riflesso di tendenze innovative, coniugate con un certo gusto per la monumentalità il quale ben riflette i mutamenti del gusto internazionale.

Un analogo percorso, stilistico e cronologico, è seguito da Giuseppe Torres nato nel 1872: la sua cosiddetta "Casa bizantina" precede di pochissimi anni alcuni progetti ispirati alla Secessione viennese⁵. Nel corso della sua attività professionale, alternerà il tema della residenza con quello legato alla dimensione del sacro, impegnandosi in progetti di edifici religiosi, di monumenti ai caduti, di cimiteri e di tombe di famiglia: nel far questo, Torres impiegherà diversi registri espressivi mescolando richiami alla tradizione con riferimenti al nuovo gusto internazionale.

Torres e Sullam hanno entrambi frequentato, quasi negli stessi anni, l'Accademia di Belle arti di Venezia: il primo sotto la guida di quel Giacomo Franco, intellettualmente molto vicino a Boito; l'altro dopo gli studi di ingegneria civile, si avvierà lungo la linea di un apprendimento ancora segnata dalla sua eredità. A rafforzare questo indirizzo

⁵ Sulla figura e l'opera di Torres, si veda il mio contributo, *La ricerca paziente di un moderno passatista*, in *Giuseppe Torres. Il restauro del castello di Spilimbergo (1911-1912)*, a cura di C. Furlan, G. Zucconi, Udine 2017, pp.....

didattico deve avere contribuito anche Antonio Dall'Acqua Giusti, docente presso l'Accademia di Storia dell'arte e appassionato studioso di repertori locali⁶. Un suo giovane allievo - Raffaele Cattaneo.- scrive nel 1888 un libro tra i più raffinati sull'architettura alto-medievale e bizantina: *Architettura in Italia dal secolo VI al Mille*⁷

Il percorso indicato da Boito e dai suoi epigoni, spinge a ritrovare nel passato gli elementi alla base di una nuova architettura. Ponendosi sulla sua scia, sia Sullam che Torres hanno assunto come punto di partenza i caratteri tipici dell'edilizia veneziana, legati soprattutto a quel poco che resta dell'architettura civile d'impronta romanico-bizantina. Nonostante i rari frammenti e lacerti cui ispirarsi, quel tipo di tradizione è indicato come punto di partenza ancora all'inizio del Novecento; specie sul fronte della casa, come dimostrano i molti esempi disseminati soprattutto al Lido.

Il concetto di *genius loci* ispira una serie di realizzazioni in questo ambito. Attorno al 1905, se Torres realizza la propria abitazione in rio del Gaffaro (la cosiddetta "Casa bizantina"), Sullam si cimenta con il disegno di casa Levi (detta "Casa Hayez" in omaggio ai natali veneziani del pittore). Disegnati con estrema cura, questi due edifici costituiscono l'esito più riuscito di un percorso "archeologico" giocato in chiave locale. Queste due opere sembrano evocare il senso di una tradizione che continua: a ben guardare però si tratta di due operazioni tutt'altro che filologiche, ove si mescolano rimandi al bizantino, così come richiami alla pittura del primo Cinquecento. Alle tradizionali polifore bizantine, Torres e Sullam abbinano camini tronco-conici di sapore belliniano, alle dentellature in pietra di ascendenza tardo-gotica accostano una composizione della facciata che rammenta anche il proto-rinascimentale palazzo Dario e la tardo-gotica Ca' d'oro (si veda la successione di polifora, finestrella quadrata e monofora della Casa bizantina).

⁶ Nel 1873, era stato l'autore di una 'Relazione storica per l'Esposizione di Vienna del 1873', pubblicata con il titolo *La Galleria dell'Accademia di Venezia.*, Venezia; 1873. Poco o nulla esiste sulla sua attività di docente presso l'Accademia.

⁷ Ripubblicato nel 1923, il volume –sottotitolato *Ricerche storico-critiche di Raffaele Cattaneo*– è stato oggetto di una recente riedizione (Quinto di Treviso, 2012)

Tutte e due gli edifici si richiamano certamente al passato: tuttavia, l'uno e l'altro aprono però la strada a forme di libertà compositive e commissioni stilistiche, quasi a volere trasgredire nel nome della tradizione. Per entrambi, il riferimento a Bisanzio o al vernacolo fornisce in realtà un grimaldello per scardinare vecchi ordini e per introdurre componenti internazionali nella pianta del localismo: la policromia e l'uso delle dorature hanno offerto un terreno per ibridare la tradizione locale con elementi *à la page*.

Il tema della casa tra "genius loci" e Art Nouveau

Da analoghi intrecci nascono opere complesse e difficili da catalogare, rispetto alle sommarie definizioni che la storiografia ha formulato una quarantina d'anni fa. Dentro o fuori le gabbie del Liberty e dei suoi "archivi", le *performance* di Sullam e Torres non possono essere banalmente ridotte a tappe di una marcia di avvicinamento alla "architettura moderna"⁸.

Secondo questo tipo di lettura, il periodo precedente è interpretato come semplice "sala d'attesa", mentre la fase che segue al periodo aureo è vista spesso come "involutiva". Con questo criterio è stata vagliata l'architettura non solo di Ernesto Basile e di Raimondo D'Aronco, ma anche dei due architetti veneziani; specie Torres che, dopo il 1919, dedicherà tempo ed energie al Sacratio del Lido da molti giudicato come clamoroso e definitivo arretramento rispetto ad una presunta linea evolutiva.

In realtà, spazio e tempo congiurano contro l'idea di una progressione espressiva che, dagli esordi "eclettici", conduca a forme *proto-moderne* o addirittura *moderne*. Se è vero che Sullam e Torres tenderanno a rarefare il riferimento storicista e a semplificare la composizione dei fronti, questo però avverrà secondo una successione tutt'altro che rettilinea; legata al mutare delle premesse tematiche, cambia la *facies* stilistica calibrata sul sito e sulla distanza da possibili confronti con la città storica.

Per entrambi il Lido di Venezia rappresenta il luogo deputato alla sperimentazione. A questo Torres aggiunge come possibili sfondi anche luoghi indeterminati, associabili

⁸ Si veda in proposito G. Romanelli, *L'architetto Torres e il Liberty*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, Atti del Convegno internazionale a cura di R. Bossaglia, C. Cresti, V. Savi (Salsomaggiore T., ottobre 1974) Firenze, 1975. Dello stesso autore, si veda anche *Nuova edilizia veneziana all'inizio del XX secolo.*, in "Rassegna di Architettura" n.22, 1985, pp. 10 sgg.

ad un vago modello di "casa mediterranea": è il caso de "la casa del silenzio" e "la casa del poeta", due prototipi disegnati per una rivista nel 1908:⁹. In questi due esempi residenziali, il processo di semplificazione espressiva troverà la sua piena consacrazione.

Nelle due ville di Torres c'è un'atmosfera metafisica che ci ricorda i sepolcreti *böckliniani*: la prevalenza dei pieni sui vuoti è sottolineata da un gioco potente di masse contrapposte, ma addolcita da fasce decorative che corrono sulle grandi superfici. In questi due progetti si mescolano repertori alla moda con motivi *cosmopoliti*: lungo questa direttrice, vi rientrano anche echi e spunti dell'Art Nouveau franco-brussellese, oltre che di Wagner e della Secessione, conosciuta soprattutto attraverso l'opera di Josef Olbrich.

Lungo i due progetti, non distanti dal padiglione della Sezession viennese e nelle ville palermitane di Basile, passa il sottile crinale compreso tra riferimenti antagonisti: classicismo e modernismo, orientalismo e localismo. Sull'imboccatura della via del *florense* con il villino "Mon Plaisir", in seguito considerato la massima espressione del genere in ambito veneziano. Tuttavia egli ritornerà, poco dopo, al vernacolare e allo "stile montanino" nel disegno delle stazioni lungo la ferrovia per l'Altopiano di Asiago.

Ancor più dopo il 1910, il tema della casa rappresenterà il terreno più adatto per verificare nuovi assetti espressivi, specie se collocato nelle propaggini insulari di Venezia. Si vedano le "cento ville CIGA" che Torres progetta per il Lido (1914), e le quasi contemporanee le proposte per la ricostruzione di Messina (1911-15). Qui domina, un elemento "viennese" che, ripetuto su tutti i fronti, ne diventa un tratto distintivo: si tratta di una modanatura bi-croma che circonda porte e finestre, in senso sia orizzontale che verticale.

Centralità delle arti decorative

⁹ I progetti sono pubblicati nel numero 12 di "L'architettura italiana", settembre 1908, in buona parte dedicato all'opera di Giuseppe Torres: circa quaranta pagine (da p. 49 a p.89) su un totale di cento. Nata a Torino nel 1906, la rivista è diretta da Giuseppe Lavini, pittore, letterato e critico d'arte.c

Dal mondo delle arti applicate proviene un impulso decisivo all'esplorazione di nuovi territori espressivi. Come molti loro coetanei, anche Sullam e Torres sono tra coloro che il gusto e le tendenze del proprio tempo hanno indotto a cimentarsi sempre di più con le cosiddette "arti minori" che non rientravano nel tradizionale campo di interessi dell'architetto *Beaux Arts*. Entrambi mostrano una spiccata attenzione per le componenti di arredo, soprattutto lignee; da un lato si segnala l'eccellenza di Sullam come *designer* di mobili, dall'altro Torres esprime un gusto particolare per il dettaglio metallico e per la minuteria concepita ad hoc, maniglie, chiavistelli, serrature spiccano come componenti non secondarie del progetto.

Questo genere di opere sta a dimostrare che, anche in riva alla laguna, viene realizzandosi all'inizio del Novecento una felice congiunzione tra la versatilità artistica (tipica della tradizione accademica) e la rinnovata sensibilità nei confronti delle arti applicate, specie nella fascia *haute-de-gamme*. Proprio allora, l'artigianato di lusso offre anche a Venezia importanti occasioni di verifica e di sperimentazione progettuale: ben inteso, questo principio potrebbe valere per molti che si sono formati nelle capitali del gusto di inizio secolo, all'ombra di grandi committenti come Lalique o Tiffany, Wiener Werkstaette. Anche se nel Triveneto non esiste nulla di tutto questo, persiste tuttavia una radicata tradizione artigianale che ora è in cerca di nuovi indirizzi espressivi. Si vedano soprattutto i campi del vetro soffiato e dell'ebanisteria, ove spiccano figure di rilievo come quelle di Michelangelo Guggenheim e di Antonio Salviati. Su queste basi, anche in laguna, cresce la speranza di dare vita ad una scuola superiore di arti applicate.

Torres e Sullam condividono l'auspicio per un riavvicinamento dell'architettura alle arti decorative, in un solido rapporto con le pratiche e le tecniche legate al lavoro manuale. Soprattutto il secondo dedicherà le migliori energie a questo obiettivo; per conto dell'Umanitaria di Milano, nel 1903, compierà un tour per le principali scuole di arte applicate in Austria e Germania, in compagnia di Mazzucotelli e di Quarti¹⁰.

¹⁰ Si veda la relazione stilata per conto della "Umanitaria" di Milano, oggi conservata presso il Fondo Sullam.

Dopo avere esposto all'Esposizione di Roma del 1911, Sullam giocherà una funzione fondamentale a Monza in iniziative quasi interamente consacrate alle "arti applicate"; dal 1921, a lui è affidata la direzione dei corsi nella neo-costituita Università delle arti decorative che alimenterà le esposizioni di arti decorative tenutesi, con cadenza biennale, presso la stessa Villa Reale¹¹. C'è un chiaro nesso con Venezia, le cui "biennali d'arte" si terranno ad anni alternati rispetto alle mostre di "arti minori", proposte ma mai decollate in riva laguna. Alle prime edizioni di Monza, Sullam parteciperà da protagonista dimostrando un crescente interesse per l'arti applicate.

Presso l'Accademia di Venezia, il peso attribuito da Pietro Selvatico alle arti applicate ha dato il via ad una tradizione poi ripresa da Boito e, attraverso l'insegnamento di Giacomo Franco, giunta fino agli inizi del nuovo secolo. Sullo sfondo, gli iniziali riferimenti alle Arts and Crafts inglesi hanno trovato sbocco in una serie di esperimenti didattici che hanno coinvolto sia l'insegnamento teorico che quello pratico; non a caso, le scuole di arti e mestieri di Padova e di Venezia saranno le prime in Italia.

Anche a questa scala si registra un rimando iniziale al "genius loci" esprime una ricerca di radicamento espressivo che, pur con molte libertà, ha trovato la sua espressione più alta nella Casa bizantina e nella Casa Hayez: analogamente, nel disegno degli oggetti d'arte, si comincia da un riferimento storico, poi reinterpretato fino a trasformarsi in fattore di poetica personale.

Sullam e Torres attingeranno ad un' ampia gamma di rimandi, che vanno dal veneto-bizantino al neo-moresco per poi approdare, in qualche caso, ad un minimalismo mediterraneo di sapore razionalista. Tra nuove suggestioni e radicate tradizioni artistiche si va creando un circolo virtuoso che avvicina molti architetti del Triveneto a chi proviene da una formazione mittel-europea e gravita in aree vicine: trentini, giuliani

¹¹ La "Mostra internazionale di arte decorativa" era organizzata nell'ambito della Università (poi *Istituto Superiore di Industrie Artistiche*), inizialmente concepita come esposizione dei migliori esempi prodotti dagli allievi dello stesso Istituto. Nella Villa Reale di Monza si tennero le prime quattro edizioni (1923, 1925, 1927, 1930) prima del definitivo passaggio a manifestazione triennale e al trasferimento nel palazzo di Giovanni Muzio al parco Sempione di Milano

e triestini, formatisi nelle scuole dell'imperial-regio governo, come Wenter Marini e Max Fabiani, per citarne soltanto alcuni.

Dentro e fuori le biennali internazionali d'arte

Anche a Venezia , alla vena neo-medievalista, vera o presunta, andranno a sommarsi le suggestioni che provengono da Vienna e da Bruxelles: se da un lato c'è il *genius loci*, dall'altro ci sono figure e modelli di tipo universale i quali attingono ad un repertorio internazionale. Anche le riviste illustrate contribuiscono a creare un gusto che si colloca al di sopra dei luoghi e delle parti.

Da questi incroci nascono cifre stilistiche personali, ricche di rimandi agli stili del passato e di caute aperture alla *novitas* modernista. Tradizione e Secession viennese forniscono ulteriori apporti per esplorare nuove frontiere del linguaggio e per elaborare una versione lagunare dell'Art Nouveau. In queste originali combinazioni entra anche la componente *orientalista* intesa sia come riferimento esotico, sia come espressione delle proprie radici. Se da un lato il *bizantino* appare congruo con la propria identità, dall'altro si fa ricorso un repertorio di origine disparata (araba, indiana, khmer) . A Sullam e Torres dovremmo accostarne un terzo, Giovanni Sardi, purtroppo scomparso in età prematura dopo avere progettato quello straordinario montaggio di riferimenti arabi, bizantini e Art Nouveau che passa sotto il nome di Hotel Excelsior. E poi ancora, Giuseppe Berti, Giovanni Sicher, e tutti coloro che sono collocabili in un'area a metà strada tra ricerca del nuovo e fedeltà alla tradizione.

Pur in misura diversa, tutti appaiono sospesi tra le lusinghe del passato e la sirena del cosmopolitismo; più che parlare di lotta tra *modernisti* e *tradizionalisti*, sarebbe saggio distinguere tra fasi e indirizzi diversi a seconda del tempo, del luogo e della committenza, in cui gli architetti veneziani si trovano ad operare; dare il via a studi di tipo comparativo che prendessero in considerazione anche ciò che non è immediatamente visibile come le relazioni sottintese, e comunque non esplicite, con l'ambiente internazionale a partire delle prime Biennali.

Torres vi partecipa come progettista del padiglione centrale mentre, nel caso di Sullam, non vi è evidenza di rapporti diretti. Tuttavia emergono indubbi legami con l'architettura dei primi padiglioni nazionali, costruiti nell'area dei giardini: in particolare con quello del Belgio, realizzato su disegno di Lèon Sneyers, e con quello ungherese, opera di Geza Maroti.

Altri incontri, diretti e indiretti con figure di spicco d'oltre confine, sono resi possibili da un contesto internazionale che ormai si incardina stabilmente attorno alle esposizioni biennali: l'influenza di Josef Maria Olbrich su Sullam è ben visibile in tutti i progetti successivi al 1903 dopo che egli ha compiuto un lungo viaggio di ricognizione nelle scuole di arti applicate di Germania e Austra-Ungheria.

Dal canto suo, Torres rivela legami con il modo britannico che fa capo a Ruskin e ai suoi seguaci: soprattutto con Alexander Robertson e, probabilmente, con Robert de la Sizeranne¹². Su questo terreno ritroviamo analogie con Giorgio Wenter Marini, architetto, pittore, *designer* attratto dalla Secessione viennese di cui riporta in Italia echi e riflessi negli anni della Grande guerra¹³: nel piacentiniano Cinema Corso, a cui collabora in modo determinante, e nella "villa di vacanze" disegnata nel 1918. Parlare di "eclettismo storicista", come è avvenuto nel caso suo e dei due veneziani, aprirebbe un'altra scorciatoia critica che non aiuta a comprenderne la figura e l'opera. Meglio sarebbe individuare una rotta interpretativa che permetta di collocare l'architetto trentino nel suo tempo e alla luce di una serie di incontri che nella città lagunare appaiono particolarmente frequenti, pur con le limitazioni dovute alla guerra in corso.

Apparentemente lontane dal tema al centro di questa serie di contributi, le due figure di Sullam e Torres ci consentono di gettare luce su uno dei suoi obiettivi principali: stabilire nessi tra la produzione di Sant'Elia e le tendenze dominanti nell'architettura italiana del primo Novecento. In un contesto sempre più rivolto al mondo, come quello dell'Italia giolittiana, trova dunque posto anche un *milieu*

¹² Traduttore e promotore dell'opera di Ruskin in Francia, tiene una conferenza intitolata *Ruskin at Venice* a Palazzo Ducale nell'estate del 1905, davanti ai partecipanti al Congrès international d'histoire de l'art.

¹³ Nato a Rovereto nel 1890, Wenter Marini termina i suoi studi in Austria alla vigilia del conflitto prima di trasferirsi a Roma presso lo studio di Marcello Piacentini.

architettonico, fino a quel momento provinciale, come quello di Venezia e del Veneto. In quest'area manca del tutto una dimensione metropolitana o comunque legata ad una grande città in espansione come Milano. A est del Mincio, non sembrano sussistere le condizioni propizie per quello "scatto" (se non utopico, per lo meno dimensionale) che caratterizza i progetti futuribili di Sant'Elia. Inutile sarebbe perciò la ricerca di analogie con i suoi formidabili exploit linguistici.

Nelle regioni nord-orientali d'Italia mancano anche riferimenti e suggestioni iconografiche che a Milano hanno contribuito non solo all'immaginario futurista, ma anche a quel salto di scala che caratterizza l'architettura della *Città futura*. Non vi sono le visioni titaniche né di impianti idro-elettrici né di grandi stabilimenti fumanti: qui, a differenza della Lombardia, le centrali saranno oggetto di grandi realizzazioni, soltanto a partire dagli anni venti. Sotto la regia della SADE, queste interesseranno soprattutto la fascia che comprende le Prealpi e il pedemonte veneto. L'industria, quando verrà, avrà dimensioni e caratteri molto diversi, con la sola eccezione di Porto Marghera-

Nelle regioni nord-orientali, dobbiamo quindi riferirci ad una scala di progetto ben più modesta, dove emerge una timida nozione di avanguardia che coinvolge altri temi e altri generi di immagini. Le Biennali internazionali d'arte, la presenza di critici e di artisti da paesi più evoluti delcreano il terreno propizio per un processo di rinnovo estetico che toccherà le personalità più attente e più sensibili all'innovazione.

Indotta da un'apertura verso modelli stranieri, specie belgi e austro-tedeschi, prendono corpo nuove forme di "trasgressione" stilistica. Non soltanto il Lido, ma anche alcune porzioni centrali della città offriranno un terreno propizio alla sperimentazione spesso calibrate su nuovi temi quali il *Grand Hotel* e il villino suburbano. In questi casi, la tradizione non rappresenta che il punto di partenza: una sorta di auto-legittimazione che fissa l'inizio di una traiettoria da collocarsi ai margini o addirittura al di là della norma.

Anche i progetti di Sullam e Torres, come abbiamo visto, esprimono la chiara intenzione di uscire da canoni prestabiliti, per esplorare nuove strade. Più che assegnare il marchio della "avanguardia" o escogitare termini ambigui come "pre-

avanguardia”, sembrerebbe più utile seguire il cammino individuale e collettivo di chi ha voluto sperimentare forme inedite di architettura.

Guido Zucconi
