

ricerche | architettura design territorio

Coordinatore | Scientific coordinator

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy

Comitato scientifico | Editorial board

Elisabetta Benelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; Marta Berni | Università degli Studi di Firenze, Italy; Stefano Bertocci | Università degli Studi di Firenze, Italy; Antonio Borri | Università di Perugia, Italy; Molly Bourne | Syracuse University, USA; Andrea Campioli | Politecnico di Milano, Italy; Miquel Casals Casanova | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; Marguerite Crawford | University of California at Berkeley, USA; Rosa De Marco | ENSA Paris-La-Villette, France; Fabrizio Gai | Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italy; Javier Gallego Roja | Universidad de Granada, Spain; Giulio Giovannoni | Università degli Studi di Firenze, Italy; Robert Levy | Ben-Gurion University of the Negev, Israel; Fabio Lucchesi | Università degli Studi di Firenze, Italy; Pietro Matracchi | Università degli Studi di Firenze, Italy; Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy; Camilla Mileto | Universidad Politécnica de Valencia, Spain; Bernhard Mueller | Leibniz Institut Ecological and Regional Development, Dresden, Germany; Libby Porter | Monash University in Melbourne, Australia; Rosa Povedano Ferré | Universitat de Barcelona, Spain; Pablo Rodriguez-Navarro | Universidad Politécnica de Valencia, Spain; Luisa Rovero | Università degli Studi di Firenze, Italy; José-Carlos Salcedo Hernández | Universidad de Extremadura, Spain; Marco Tanganelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; Maria Chiara Torricelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; Ulisse Tramonti | Università degli Studi di Firenze, Italy; Andrea Vallicelli | Università di Pescara, Italy; Corinna Vasić | Università degli Studi di Firenze, Italy; Joan Lluís Zamora i Mestre | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; Mariella Zoppi | Università degli Studi di Firenze, Italy

ARCH & DES
720.92
SANT'ELIA
008

a cura di
EZIO GODOLI

**Antonio Sant'Elia
e l'architettura del
suo tempo**

*Atti del convegno
internazionale*

Università Iuav di Venezia

SISTEMA BIBLIOTECARIO
E DOCUMENTALE

inventario

107008



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Il convegno internazionale si è tenuto a Firenze, ex Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella, il 2-3 dicembre 2016.

Enti patrocinatori: Accademia Nazionale di San Luca, Roma; Comune di Como; Dipartimento di architettura, Università di Firenze; Fondazione Architetti, Firenze; Fondazione Michelucci, Fiesole; Fondazione Primo Conti, Fiesole; Gabinetto scientifico-letterario G.P.Vieusseux, Firenze; Kunsthistorisches Institut in Florenz — Max-Planck-Institut; Museo Novecento, Firenze; Ordine degli architetti, Firenze.

Con la collaborazione della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza Brianza, Pavia, Sondrio, Varese / Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo.

Comitato scientifico: Renato Barilli, Gunter Berghaus, Enrico Crispolti, Esther Da Costa Meyer, Pablo Echaurren, Milva Giacomelli, Ezio Godoli, Fulvio Irace, Alberto Longatti, Juan Agustín Mancebo Roca, Gloria Manghetti, Fabio Mangone, Francesco Moschini, Claudia Salaris, Ettore Sessa, Ulisse Tramonti, Guido Zucconi.

in copertina

Sant'Elia, Autoritratto, 1910-11, matita nera su carta, 211 x 90 mm (coll. privata).

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Sara Caramaschi



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2018
ISBN 9788833380384

Stampato su carta di pura cellulosa *Fedrigoni Arcoset*



INDICE

Sant'Elia: una parabola breve	9
Sant'Elia, il futuro di corsa Alberto Longatti	11
La collezione degli eredi di Antonio Sant'Elia Maria Letizia Casati	27
Cimiteri di guerra. L'ultima opera di Antonio Sant'Elia Stefano Zagnoni	49
Le città del Futurismo e Sant'Elia	65
Milano a inizio Novecento: paesaggi, progetti, architetture negli anni di Sant'Elia Ornella Selvafolta	67
È il 1912 e il Futurismo si affaccia burrascosamente e conquista Firenze Giovanna Uzzani	85
La città nuova e le sue architetture	97
La città nuova, le case a gradoni e le preoccupazioni d'igiene dell'urbanistica europea tra XIX e XX secolo Ezio Godoli	99
Sant'Elia: una atlantide di cemento Mauro Cozzi	117
Antonio Sant'Elia e l'elasticità della nuova città Lisa Hanstein	131
Sant'Elia relazioni e confronti	143
Un passaggio attraverso il Secessionismo Renato Barilli	145
Gli influssi dell'architettura sacra indiana nel progetto di Antonio Sant'Elia e Italo Paternoster per il cimitero di Monza (1912) Lorenzo Mingardi	149

Il concorso per la nuova sede della Cassa di Risparmio di Verona 1913-1915	163
Ulisse Tramonti	
Antonio Sant'Elia e Angiolo Mazzoni: tangenze e divergenze di due percorsi	175
Milva Giacomelli	
Antonio Sant'Elia e l'architettura visionaria degli anni 1910	193
Fabio Mangone	
"Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali": i disegni di Antonio Sant'Elia e l'architettura religiosa (1912-1914)	211
Massimiliano Savorra	
Echi e fortuna di Sant'Elia	229
Sullam e Torres, esponenti di una pre-avanguardia veneziana?	231
Guido Zucconi	
Antonio Sant'Elia e il "primo futurismo" visti dalla cultura degli "archi e delle colonne" in occasione delle prime "celebrazioni santeliane" (1930-1931)	243
Ferruccio Canali	
Alfio Fallica e la variabile déco del futurismo catanese	261
Ettore Sessa	
La "dichiarazione" di Francesco Fichera del 1915 per un'architettura del "futuro" e il manifesto di Sant'Elia	281
Eliana Mauro	
Visioni futuriste e utopie urbane. Antonio Sant'Elia e il manifesto l'architettura futurista nelle Storie dell'architettura	297
Monica Manicone	
Back to the future. Attualità del manifesto dell'architettura futurista di Antonio Sant'Elia	309
Lina Malfona	

a cura di
EZIO GODOLI

**Antonio Sant'Elia e
l'architettura del suo tempo**

Atti del convegno internazionale

↳
Guido
Costante
Sullam,
palazzo
con negozi
in Bacino
Orseolo,
Venezia,
1908, fronte
principale
(foto
dell'autore)

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 *Venise futuriste*, arrivando a definirla come "piaga purulenta del passatismo"¹. Prima del 1926, quando un intero padiglione le sarà dedicato, l'avanguardia futurista si terrà scrupolosamente alla larga da qualsiasi manifestazione che potesse condurla sulle rive della laguna.

Ma Venezia rappresenta realmente un presidio dell'anti-avanguardia? In realtà, il ventennio compreso tra il 1895 e il 1915 è caratterizzato da una stagione intellettuale e artistica di grande vivacità, con 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 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 di aprirsi a contesti più ampi si espliciterà anche con la nascita di nuove istituzioni "a lunga gittata" come l'Esposizione biennale d'arte: nel corso degli anni 1990, 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, che 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'au-



Venise avant et après le Futurisme, vignetta di André Warnod apparsa (come parte di Venise futuriste) in *Comœdia* (Paris), 17 giugno 1910



tore del *pamphlet* muove ai responsabili l'accusa di avere sistematicamente censurato e l'opera sua e dei futuristi in generale, prima e dopo la faticosa 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 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 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

pagina a fronte
Giuseppe Torres,
Casa del Poeta,
prospettiva del
fronte
 (da *L'Architettura*
Italiana, 1906)

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. Soltanto in apparenza sembrano evocare il senso di una tradizione che continua: si tratta infatti di due operazioni tutt'altro che filologiche, ove si mescolano rimandi al bizantino con 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).

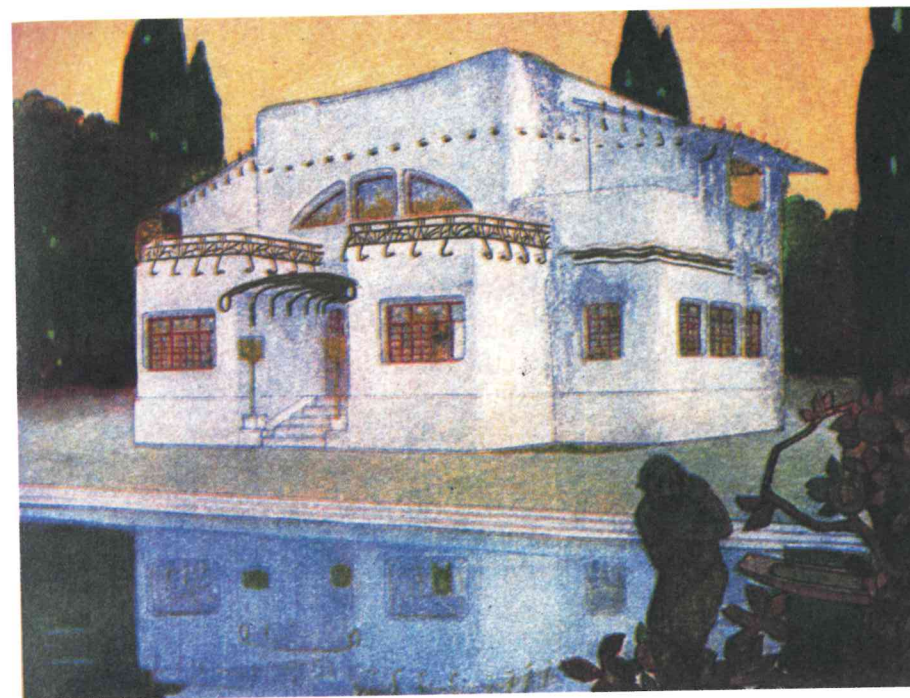
Tutti e due gli edifici si richiamano certamente al passato: tuttavia, l'uno e l'altro aprono la strada a forme di libertà compositive e commissioni stilistiche, quasi a volere trasgredire nel nome della tradizione. Per entrambi, il riferimento a Bisanzio o al vernacolo fornisce in realtà un grimaldello 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'Arco, ma anche dei due architetti veneziani; specie Torres che, dopo il 1919, dedicherà tempo ed energie al Sacriario 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 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 1908⁹. 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 Maria Olbrich.



↑
Léon Sneyers, padiglione del Belgio alla Esposizione Biennale d'arte presso i Giardini, Venezia, 1907, fotografia del fronte principale (da IX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, a cura di Carlo Ferrari, Venezia 1910)

Lungo i due progetti, non distanti dal padiglione della Secession viennese, e nelle ville palermitane di Basile, passa il sottile crinale compreso tra riferimenti antagonistici: classicismo e modernismo, orientalismo e localismo. Sullam imboccherà la via del *floreal* 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 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 bicroma che circonda porte e finestre, in senso sia orizzontale che verticale.

Centralità delle arti decorative

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, Tiffany o *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.

Dopo avere partecipato 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" avrebbero dovuto tenersi 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 le arti applicate.

Presso l'Accademia di Venezia, anche grazie al peso attribuitogli da Pietro Selvatico, da questo settore prende il via una tradizione di studi poi ripresa da Boito e, attraverso l'insegnamen-

pagina a fronte
Giorgio Wenter
Marini, studi
per Padiglione
trentino
alla Fiera
campionaria di
Milano, 1921
 (Fondo Giuseppe
 Torres, Archivio
 Progetti,
 Università IUAV di
 Venezia)

to 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.

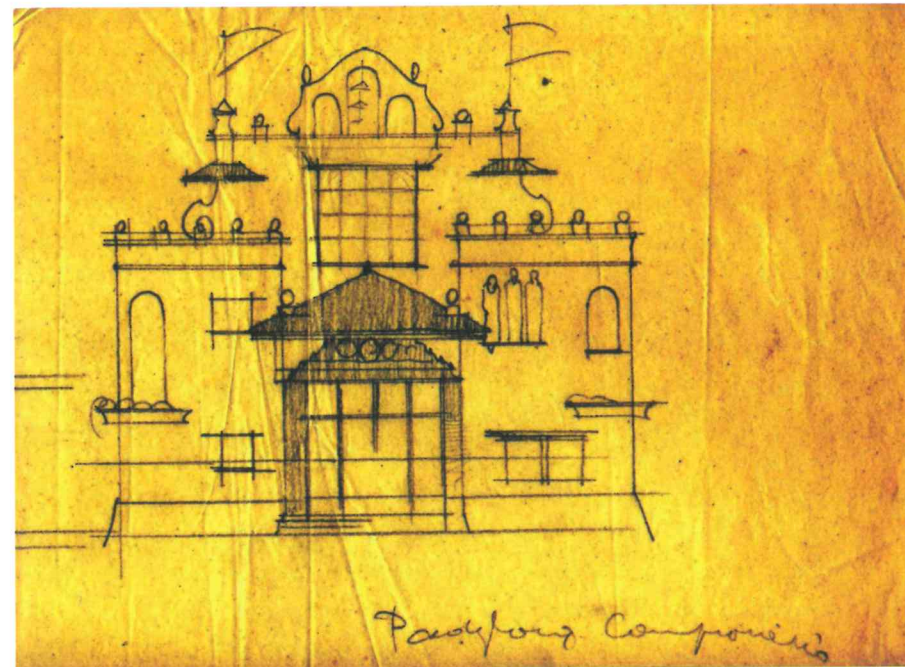
Anche a questa scala si registra un rimando iniziale al "genius loci" nel quale si manifesta una ricerca di radicamento espressivo che, pur con molte libertà, ha trovato significativa applicazione nella Casa bizantina e nella Casa Hayez: analogamente, nel disegno degli oggetti d'arte, si comincia da 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 e triestini, formati nelle scuole dell'imperial-regio governo, come Giorgio 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 pesa 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 a un repertorio di origine disparata (araba, indiana, khmer). A Sullam e Torres dovremmo accostare un terzo architetto, 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 dalle 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 Léon 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 se-

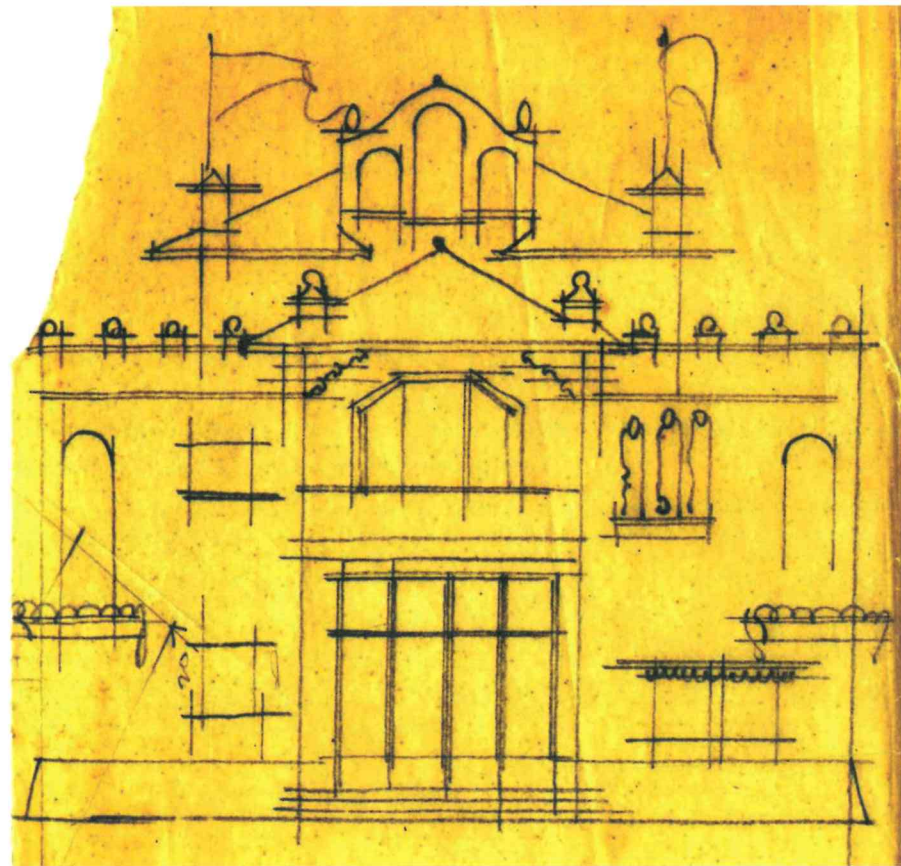
pagina a fronte
Giorgio Wenter
Marini, studi
per Padiglione
trentino
alla Fiera
campionaria di
Milano, 1921
 (Fondo Giuseppe
 Torres, Archivio
 Progetti,
 Università IUAV di
 Venezia)

guaci: soprattutto con Alexander Robertson e, probabilmente, con Robert de la Sizeranne¹². Su questo terreno ritroviamo analogie con 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, offrirebbe 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* 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 1920. 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 creano il terreno propizio per un processo di rinnovamento 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 calibrata 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.

Note

¹ Il volantino *Venezia futurista/Venise futuriste*, appare nelle versioni italiana e francese il 27 aprile 1910, con vignette di André Warnod. A lanciarglielo 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 *Contro* (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 "purulente 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, Ateneo Veneto, 2014.

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, Mazzotta, 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*, Rovereto, Arti Grafiche Manfrini, 1955.

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 e G. Zucconi, Udine, Quaderni della Fondazione Ado Furlan, 2017, pp. 13-23.

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, Visentini, 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, Nabu, Press, 2012).

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 Terme, ottobre 1974), Firenze, Clusf, 1976. Dello stesso autore, si veda anche "Nuova edilizia veneziana all'inizio del XX secolo", *Rassegna di Architettura*, 1985, n. 22, pp.10-23.

⁹ I progetti sono pubblicati in *L'architettura italiana*, 1908, n. 12, fascicolo 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.

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

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.

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.

ANTONIO SANT'ELIA E IL "PRIMO FUTURISMO" VISTI DALLA CULTURA DEGLI "ARCHI E DELLE COLONNE" IN OCCASIONE DELLE PRIME "CELEBRAZIONI SANTELIANE" (1930-1931)

Ferruccio Canali

Con la nomina di Marinetti ad Accademico d'Italia (1929), la fase culturalmente 'alternativa' e sovversiva del Futurismo poteva dirsi conclusa e ormai anche l'Avanguardia più irriverente d'Italia veniva inserita nell'alveo della Cultura accademica. Il processo non era inaspettato, anche se la stampa fingeva di cogliere la novità del nascente "Secondo Futurismo", e quindi le figure dei 'Grandi futuristi della 'prima ora' — come Boccioni e Sant'Elia — entravano a pieno titolo nel *gotha* dei grandi Artisti di quella che veniva ormai considerata da tutti la "prima vera Avanguardia italiana". Ci avevano già pensato nel corso degli anni 1920 (sia per il loro rapporto con Marinetti, sia per episodi singoli) in particolare Ugo Ojetti, che non aveva mancato del proprio appoggio i "futuristi" Lorenzo Viani e Domenico Rambelli per il Monumento ai Caduti di Viareggio (1927)¹; ci pensava addirittura il vecchio Corrado Ricci con il suo scritto sulla *Nuova Antologia* del 1933 "Dal Giottismo al Futurismo", pieno di distinguo, ma anche di inedite aperture².

Nella pur scarna "Architettura futurista" la figura di Sant'Elia si stagliava per la carica innovativa dei suoi disegni se pur non certo per le sue realizzazioni; ma ormai ogni Architettura moderna, come faceva intendere anche Ugo Ojetti, da quelle riflessioni sembrava dover passare nonostante la carica di antipassatismo e di sostanziale 'romanticismo' insita nei "Manifesti futuristi". Probabilmente è vero che "prima della Seconda Guerra Mondiale, è possibile affermare che la fortuna di Sant'Elia non sfonda oltre certi limiti nel dibattito critico internazionale"³. Ma è anche vero che non furono solo Futuristi e Razionalisti ad occuparsi di Sant'Elia, la cui figura, come "precursore" della Modernità, come "isolato" e/o come "pazzo", finiva per suggestionare trasversalmente i vari pensieri architettonici, come si trattasse di un vero e proprio *fil rouge* della Modernità, dall'Avanguardia alla "Cultura degli Archi e delle Colonne" (cioè di quei "Tradizionalisti" attenti però verso le innovazioni della Modernità: ed erano Marcello Piacentini, Ugo Ojetti, Corrado Ricci, Ettore Cozzani, Margherita Sarfatti, Gustavo Giovannoni, Roberto Papini ... e tutti i loro allievi, amici e collaboratori). Il "Secondo Futurismo" avrebbe sperimentato come 'fare architettura' fosse un'altra cosa ... Perché quella carsica, simpatica, consonanza? Le battaglie 'anti-accademiche' (contro lo