

Marco Spesso, Gerardo Brancucci

Le pietre liguri nell'architettura di Genova

L'età del fascismo



Storia dell'architettura e della città
FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

Marco Spesso, Gerardo Brancucci

Le pietre liguri
nell'architettura di Genova
L'età del fascismo

Storia dell'architettura e della città
FrancoAngeli

Il volume è stato edito grazie al finanziamento dell'Università di Genova (PRA 2014) concesso alla ricerca: "I valori espressivi dei materiali lapidei nazionali nella cultura architettonica italiana tra le due guerre: continuità della tradizione".

Coordinatore scientifico: Marco Spesso

Gli autori ringraziano:

la dott.ssa Manuela Megna per l'opera di coordinamento amministrativo; la dott.ssa Raffaella Ponte e tutto il personale dell'ASCG per la cortese e puntuale collaborazione; la sig.ra Patrizia Trucco (CSB Carboneri) e la dott.ssa Maria Caterina Di Santo (CSB Scuola di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali); il dott. Vincenzo Montemagno, Questore di Genova; la dott.ssa Susanna Marotta, direttrice dell'ACI di Genova.

Tutte le immagini pubblicate sono di esclusiva proprietà degli autori, fatta eccezione per quelle contrassegnate ASCG (Archivio Storico del Comune di Genova), la cui pubblicazione è stata concessa con atto n. 355732/2015.

In copertina: (da destra e dall'alto in basso) Cattedrale, Palazzo ex-ILVA, Casa del mutilato, Pietra di Finale (foto: G. Brancucci)

Copyright © 2016 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

<i>Introduzione</i>	pag.	7
Marco Spesso		
<i>Appunti sull'impiego dei materiali lapidei nell'industria italiana delle costruzioni durante il regime fascista</i>	»	9
Appendice. Testi da «Marmi pietre graniti»	»	65
Leda Capponi		
<i>Pietre liguri e nazionali per la costruzione della City della Grande Genova</i>	»	73
Schede documentarie (Archivio Storico del Comune di Genova)	»	83
Gerardo Brancucci		
<i>Il "mondo" del marmo al tempo del fascismo</i>	»	100
Gerardo Brancucci, Eugenio Poggi		
<i>La Liguria e le sue rocce</i>	»	115



CESARE REDUZZI, *Monumento a Quintino Sella* (1894), Torino, Parco del Valentino

Il monumento torinese, originariamente posto presso la sede del Politecnico, celebra lo statista come scienziato, docente universitario di mineralogia, fondatore del Club Alpino Italiano e dell'Istituto di Geologia. Invece, quello realizzato a Roma da Ercole Ferrari (1885-1893), sito presso il Ministero delle Finanze pone in evidenza l'uomo di stato, portatore di un programma di sviluppo della capitale ereditato da Cavour, che il fascismo cercherà di riprendere e valorizzare. Le due opere, integrate tra loro, illustrano il carattere fondativo dell'opera di Sella a favore della promozione della pietra nell'edilizia pubblica, grazie ad un organico insieme di obiettivi scientifici e amministrativi.

Introduzione

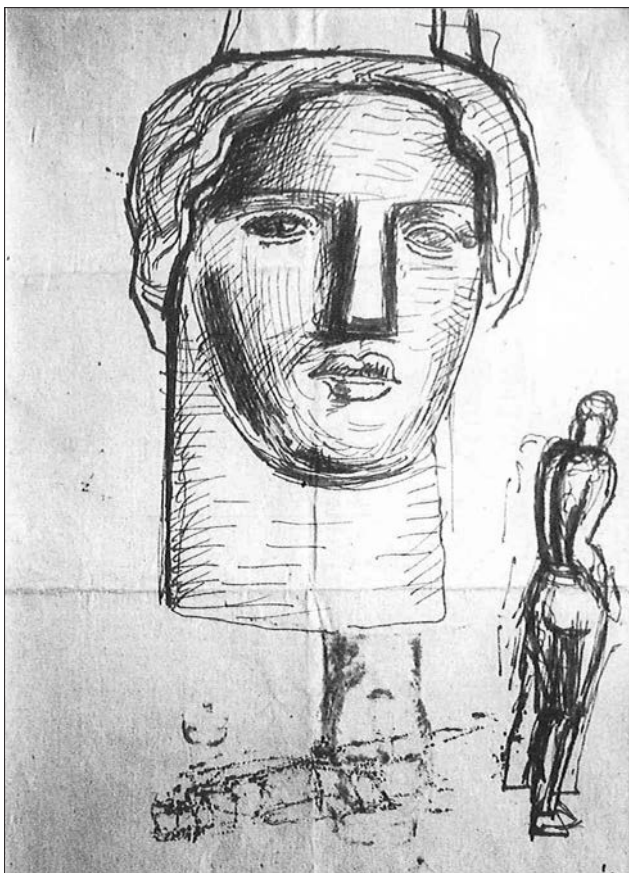
Il presente volume raccoglie i primi esiti di una ricerca mirata alla comprensione della complessità di valori – progettuali e tecnologici – offerti dalle costruzioni realizzate nelle due sub-aree (piazza Dante e spianata della foce del Bisagno) del più ampio “Piano regolatore delle zone centrali della città di Genova”, programmato e parzialmente applicato tra il 1931 e il 1940.

L'analisi è stata svolta attraverso lo spoglio completo dei documenti relativi depositati presso l'Archivio Storico del Comune di Genova – mediante la verifica con quelli conservati dall'amministrazione provinciale e dalla Fondazione Wolfson – nonché con la pubblicistica tecnica di settore, secondo un indirizzo metodologico alternativo alla *local history* ligure degli ultimi decenni. Ciò ha comportato l'elaborazione di un orizzonte storico-critico più consona alla complessa articolazione dei parametri operativi posti in essere.

Lo studio diretto degli edifici e la loro necessaria e costante correlazione con un più vasto ambito nazionale – Milano e Roma in primo luogo – hanno consentito percorsi ermeneutici indirizzati ad una comprensione globale dell'alto grado di complessità dei fenomeni. L'industria edilizia genovese, infatti, recepì e applicò in modo convinto e consapevole gli indirizzi culturali proposti dal regime, proponendone realizzazioni di pregnante significatività.

Ciò ha significato anche riscoprire e valorizzare il dialogo interdisciplinare, svoltosi in Italia e in Francia negli anni Trenta del XX secolo, tra le diverse polarità della progettazione architettonica, dell'ingegneria civile e della geologia applicata. Esso fu mirato a salvaguardare la tradizione umanistica, ma attualizzandola alle esigenze dell'economia industriale, e a innestarla in una struttura epistemologica in incessante divenire.

L'analisi delle collaborazioni e degli scambi verificatisi tra saperi differenziati risponde, oggi, all'obiettivo di superare la frammentazione delle conoscenze, di recuperare l'unità della progettazione architettonica nelle molteplici relazioni reciproche che esistono tra fenomeni e problemi che solo apparentemente sembrano essere separati e del tutto autonomi. La conoscenza storica è in grado di offrire una consapevolezza progettuale – etica e sociale – che riduca il rischio di un'auto-referenzialità della tecnica.



MARIO SIRONI, *Studio per illustrazione* (sul retro *L'Italia*), 1935 ca., inchiostro su carta - Roma, coll. privata (già coll. Romana Sironi)

Il rapporto con la storia fu per Mario Sironi fonte di seduzione e, al tempo stesso, di straniamento riguardo alla condizione umana propria del XX secolo. Collaboratore di Piacentini, Terragni e Muzio, egli concepì pitture e sculture che fossero complementari all'organismo edilizio. Ma i riferimenti all'arte antica furono soggetti ad una deformazione anti-graziosa e primitivista, ispirata ai modi già sperimentati da Carlo Carrà nel 1916 e indirizzata ad un'espressione che fosse colta e, insieme, pregna di valori popolari, agganciandosi alla tradizione della scultura romanica (Wiligelmo) che in quegli anni era oggetto di una nuova fortuna critica.

Marco Spesso

Appunti sull'impiego dei materiali lapidei nell'industria italiana delle costruzioni durante il regime fascista

“Si leva quando è ancora buio, prepara da mangiare per la sua famiglia e una porzione per le fantesche. Intesse drappi e si confeziona abiti di seta e porpora. Forza e onore sono nel suo abbigliamento, e avrà di che rallegrarsene in tempi a venire”.

J. RUSKIN, *The Political Economy of Art* (1857)

1. Un tema poliedrico

Il travertino di Tivoli e i marmi apuani offrono l'immagine convenzionale – generica e monocroma – delle “pietre del fascismo”¹. Essa è il risultato della meccanica associazione della propaganda del regime con i monumenti della *pax romana* augustea, qualora questi stessi siano interpretati come espressione fisica dello “Stato pacificatore [...] unità ecumenica fortemente centralizzata attraverso le maglie di un'efficiente rete burocratica”². Eppure da circa un quarantennio gli studi di antichistica hanno chiarito come i nessi fra la cultura classica e l'ideologia totalitaria avessero seguito molteplici e differenziati livelli di reciproca intersezione³, in quanto compresi fra gli “estremi della contraffazione cosciente e strumentale degli esiti della ricerca da un lato e del rifiuto intransigente di ogni ancorché minima interferenza dall'altro”⁴. Anche dal punto di vista prettamente architettonico un'esegesi troppo condizionata dalla propaganda ideologica non tiene conto della ricchezza delle analisi critiche messe a punto nel corso degli ultimi quattro decenni. Vero è che una parte della produzione edilizia – quella più ufficiale e celebrativa – risponde effettivamente ai criteri della propaganda imperiale; ma solo parzialmente vi rientra l'indirizzo teorico-operativo curato da Marcello Piacentini. Pertanto, lo studio del tema talora risulta essere ancora fortemente condizionato dalla permanenza di parametri interpretativi obsoleti, che ne riducono fortemente la complessità nonché il vasto portato di contraddizioni a questa intrinseche.

Il fascismo pretendeva di incarnare il paradosso di un movimento rivoluzionario che si attuava entro le tradizioni nazionali⁵. I materiali lapidei of-

frivano alla dittatura un'immagine rassicurante della sua continuità rispetto agli indirizzi governativi del periodo 1861-1914. Né la loro fortuna si esaurì con il regime, bensì essa conobbe un lungo epilogo diramatosi per circa un trentennio dopo il 1945. Perciò il riferimento univoco alla romanità non offre contezza né della peculiare storicità intrinseca al tema né di una realtà ben altrimenti ricca di sfaccettature, che attengono alla particolare "misura"⁶ della cultura architettonica italiana e ai suoi addentellati produttivi. Di certo *saxa loquuntur*⁷; tuttavia il loro eloquio si esplicò in forme molto diversificate entro un'enorme produzione edilizia, diffusa su tutto il territorio nazionale e rappresentata non solo dalle opere pubbliche ma anche da quelle private, come attestato dallo sfarzo dei marmi impiegati nell'edilizia privata milanese.

Le medesime considerazioni valgono per la locuzione storico-critica "identità italiana", la cui vasta estensione storico-semanticamente impone di evitare schematismi e generalizzazioni. La relazione dello sviluppo delle arti con la loro tradizione continuò a svolgersi secondo i criteri dell'Umanesimo; perciò va rilevato e sottolineato anche il ruolo della Chiesa, primo fattore di coagulo e fusione tra le varie forme di italianità pre-unitarie⁸. Alcune voci del regime tentarono di stabilire il concetto di un'arte "fascista perché italiana"; ma non fu imposto da subito il controllo sulla libertà creatrice, come risulta evidente sia dagli scritti di Ardengo Soffici (1922-1928) sia dalle presentazioni curate da Benito Mussolini per le due mostre milanesi di "Novecento" (1923 e 1926) o, ancora, dal favore dimostrato da Giuseppe Bottai e da Cipriano Efisio Oppo verso intellettuali ed artisti non organici al partito fascista⁹.

Questa flessibilità di pensiero estetico e storiografico, consona alla prima fase del processo di trasformazione totalitaria dello stato, conobbe un organico prosieguo negli scritti e nelle azioni di Giovanni Gentile e di Bottai medesimo. Eugenio Garin la evidenziò a riguardo dell'analisi del serrato dibattito che si svolse intorno ai criteri organizzativi della mostra dedicata alla "Civiltà Italiana"¹⁰, entro le manifestazioni dell'Esposizione Universale del 1942. Infatti, i curatori si trovarono ad affrontare molteplici nodi storiografici che erano stati lasciati irrisolti dalla stagione risorgimentale: il pluralismo delle esperienze pre-unitarie e la diglossia esperibile anche nell'ambito espressivo e non solo in quello linguistico; la difficile conciliazione tra la il carattere universalistico della cultura italiana ed il nazionalismo; l'esigenza di estendere la nozione e il valore di "Antico" alle civiltà italiche e magnogreca, pena lo snaturamento dell'intera esperienza storica della latinità (si pensi all'importanza dell'etruscologia ed alle sue ricadute anche in ambito artistico).

La conoscenza delle esperienze costruttive estere permeò in modo incisivo l'attività degli architetti, non solo di quelli razionalisti. Il tema dell'uso della pietra è in grado di rivelare un tessuto di molteplici mediazioni che mitiga una troppo netta contrapposizione tra accademici e modernisti¹¹. I materiali lapidei garantirono una sponda culturale autorevole e, al tempo stesso, di facile presa comunicativa, rispondendo all'aspirazione di un'architettura che non doveva risultare "anazionale"¹²: la pregiudiziale nazionalista fu più che altro un'obbligatoria parola d'ordine, talora smentita dai fatti. Si ricorda la valorizzazione – da parte di Marcello Piacentini, nel 1930 – di alcune riflessioni elaborate da Francesco Fichera, che ben tratteggiano la complessità del rapporto con la storia: "[...] è necessario rimanere nella tradizione, evolvendosi: rimanere italiani. Bisogna dai successivi punti di vista – spostantisi secondo il cammino dell'umanità, delle civiltà – riguardare l'antico con spirito, con occhio nuovo. Restiamo italiani risuscitando non il passato, ma la luce del passato, il pensiero"¹³.

L'odierna percezione delle pietre esula dalla conoscenza delle loro molteplici varietà – di caratteristiche tecniche, di lavorazione, di colore, grana, *texture* – per assumere una sola e banale dimensione standard. Si pensi, invece, a quanto scritto da Angiolo Mazzoni relativamente ai caratteri ed alle qualità espressive dei molti tipi di travertino disponibili sul mercato¹⁴. Anche l'edilizia privata espresse lo spirito di rivivere la tradizione nell'attualità; ad esempio, l'uso del travertino stesso nei rivestimenti esterni di numerosi condomini milanesi rispose correttamente a requisiti funzionali e di redditività economica dell'immobile. Esempio è la casa in viale Tunisia 50 (1935-1936, Mario Asnago e Claudio Vender) nella quale fu evidenziato il contrasto espressivo-materico della pietra con i materiali industriali¹⁵; né si tratta di un caso unico, come documentato dall'albergo Manin (Pietro Lingeri, 1931-1933)¹⁶.

Pertanto, è opportuno riconoscere, in primo luogo, che l'impiego dei materiali lapidei nelle architetture pubbliche e private non fu motivato solo dall'*auctoritas* dei monumenti antichi, bensì si originò dalle modalità con cui l'Umanesimo fu assunto come parametro di continuità entro l'ampio arco storico dello sviluppo della "civiltà italiana", compresa anche, tutt'intera, quella medievale¹⁷. La nascita del "volgare" figurativo ed architettonico fu al centro degli interessi convergenti di storici ed artisti, come testimonia il caso esemplare della fortuna di Giotto, sviluppatasi dagli scritti di Carlo Carrà (1916) fino a giungere alla mostra retrospettiva dedicatagli a Firenze nel 1937. L'ispirazione ad aspetti di morfologia urbana e di tipologia edilizia urbanistici e tipologici propri delle architetture italiane dei secoli XII-XIV è direttamente accertabile soprattutto nel caso delle città di fonda-

zione – con particolare riferimento a Sabaudia e Guidonia – “pur senza piatte reminiscenze stilistiche”¹⁸. Nella seconda, il complesso della torre littoria e della stecca degli uffici nella piazza del comune fu risolto da Giorgio Calza Bini attraverso una libera ed originale interpretazione del tema delle “logge dei mercanti” nella chiave dei “cinque punti” di Le Corbusier, fasciando l’elemento verticale di lastre lucidate di Pietra Nera di Bagnoregio, con un diretto riferimento anche a Ludwig Mies van der Rohe. Nel palazzo municipale vero e proprio Giuseppe Nicolosi rivestì l’ampia superficie sopra il loggiato di lastre quadrate di travertino, disposte a 45°: accenno sommerso, ma disinibito, ai fronti del palazzo ducale di Venezia.

La simultanea e continua attualità dell’arte, dal passato remoto alle soglie del futuro, è programmaticamente esplicita negli affreschi di Massimo Campigli per il salone del Liviano, costruito a Padova da Gio Ponti, che peraltro personalmente scelse l’artista. Infatti il tema (l’Antico: suolo e fondamento d’Italia, su cui costruire la nuova nazione senza negare il presente) doveva ribadire e rafforzare il concetto ispiratore dell’architettura. L’opera fu collaudata nel 1940 da Giulio Carlo Argan¹⁹. Particolarmente significativo, quindi, si presenta il raccordo dell’uso della pietra con il tema del rapporto tra opere d’arte e architettura, mascherato più che giustificato dalla funzione educativo-politica.

L’anno 1934 fu particolarmente significativo per la contemporaneità della pubblicazione del *Manifesto della pittura murale*²⁰, dell’inaugurazione di Sabaudia²¹ e del palazzo delle Poste di Palermo, con i suoi arredi artistici d’avanguardia, nonché della prima “Mostra nazionale di plastica murale per l’edilizia fascista”, allestita a Genova dal movimento futurista²². I quattro eventi segnano la convergenza di progettisti e artisti di varia declinazione culturale, solo apparentemente antagonisti, in quanto le personalità carismatiche di Sironi – che prima di “Novecento” aveva militato negli ambiti futurista e metafisico – e di Piacentini ne determinarono una sostanziale unitarietà e la declinazione in vari contesti attraverso un organico circuito di scambi e di collaborazioni²³. Si venne a determinare, in questo modo, una chiara volontà di accostare e fondere concezioni creative diversificate: si vedano, ad esempio, i paesaggi nelle pitture murali realizzate da Ottone Rosai nella nuova stazione di Firenze (1935): il loro gusto “strapaesano” fu consapevolmente giustapposto alla dimensione “stracittadina” dell’architettura.

In verità, anche gli aspetti ispiratori e catalizzatori della riscoperta delle relazioni biunivoche arti/architettura – rafforzate dalle pietre stesse – possono essere rintracciati entro un vivo rapporto con alcuni movimenti europei. Ciò si rivela soprattutto negli architetti milanesi di “Novecento”.

La capitale economica d'Italia era stata la città-madre del fascismo e, di conseguenza, fu anche il luogo in cui si elaborarono i criteri per il rinnovamento dell'architettura, grazie alla sua dinamica industria edilizia e alla disponibilità di espansive committenze private. Le pietre milanesi smentiscono la pretestuosa univocità del paradigma romano.

Da dette osservazioni consegue la necessità di evitare i pregiudizi fondati sulla prevalenza dell'ideologia e sulla riduzione delle opere a meri mezzi di comunicazione. I materiali e le loro tecniche d'impiego contribuirono in modo determinante all'organica costituzione dell'oggetto architettonico; non ne furono una componente inerte o neutrale. I vincoli determinati dalla committenza necessitano di essere interpretati secondo il principio di realtà della "rispondenza"²⁴ degli edifici all'insieme di rapporti, di istanze e di condizionamenti che l'architetto doveva individuare, valutare, selezionare e coordinare, rendendosene responsabile nel progetto. Ciò favorì quel soggettivismo che contraddisse lo slogan di un'architettura di regime "non dei singoli, ma (...) di massa"²⁵. La partecipazione dei progettisti al dibattito politico-culturale si distinse per l'individualismo, espresso soprattutto con sofismi pseudo-teoretici documentati da una pletora di scritti auto-referenziali²⁶. Proprio su quell'antagonismo fece leva Marcello Piacentini, strumentalizzando il regime stesso, per dare seguito al fine neo-umanistico di un'architettura che fosse espressione autentica e durevole del proprio tempo, con valore interpretativo non esclusivamente politico, cioè "classica".

L'orizzonte analitico della multi-disciplinarietà umanistica era, inoltre, adeguato all'attualismo di Gentile. Il nuovo architetto "integrale" doveva possedere l'*enkyklios paideia* atta a disciplinare *ratiocinatio* e *fabrica*, ma secondo modalità opportunamente aggiornate. Quindi, non fu adottato un modello standard di progettazione, bensì una *forma mentis* in grado di rendere odierno lo spirito della tradizione, come aveva già scritto Fichera. Il progettista doveva risolvere molteplici "rispondenze" portando a compiuta unità di edificio una serie di necessità che vincolavano reciprocamente gli aspetti economici e di organizzazione sociale con quelli culturali. Le competenze previste per la professione dell'architetto si collegarono anche allo sviluppo di nuovi campi di studio delle discipline scientifiche: la "geologia applicata", ad esempio, si orientò verso un'organica connessione con l'ingegneria edile.

Ad immediato ridosso degli eventi del 1925 – a fondamento della rapida evoluzione della dittatura – furono stabilite le fondamentali linee-guida economiche e sociali, attuate attraverso progressivi stadi di sperimentazione: auto-sufficienza produttiva del paese (divenuta vera e propria autarchia dopo il 1935) e corporativismo nell'organizzazione del lavoro. Proprio tra il

1926 e il 1935 si collocano i controversi tentativi di modernizzazione della cultura architettonica. L'idea dello "Stato etico", concepita da Gentile quale atto in incessante divenire, consentì un intenso periodo di elaborazione di idee e soprattutto di un notevolissimo numero di costruzioni, realizzate secondo una trama omogeneamente estesa all'intero territorio nazionale, nonché dispiegate su diversi piani della cultura architettonica e delle discipline ad esse afferenti. Furono così elargite ad architetti e ad artisti rilevanti possibilità di lavoro e cospicue gratificazioni professionali nell'obiettivo di renderli solidali e consustanziali al regime.

Nel periodo della guerra le sperimentazioni trovarono formale esito in alcune riforme legislative elaborate in compiuta coerenza teorica reciproca: le due leggi del 1939 per la tutela dei beni di interesse storico-artistico e delle bellezze naturali; nel 1940, l'istituzione dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea e il cambiamento di dizione della Direzione Generale già "delle Antichità e Belle Arti" in "delle Arti"; la nuova normativa per la tutela del diritto d'autore, nel 1941; l'obbligo di investimento del 2% del costo di costruzione nell'arredo artistico degli edifici pubblici e la legge urbanistica, entrambi nel 1942. I provvedimenti non limitavano l'interesse pubblico ai "beni-cose" ma si estendevano organicamente alla più vasta articolazione dei "beni-attività culturali"²⁷.

Dunque, il rinnovato favore per le pietre naturali si iscrisse entro un complesso orizzonte dialettico di teoria e prassi; a petto della fortuna che i materiali artificiali di rivestimento avevano riscosso già dall'inizio del secolo, esso si sviluppò raccogliendo e portando ad unità una serie di stimoli di varie origini e motivazioni, tuttavia armonicamente concordanti negli obiettivi progettuali. Un esempio significativo – soprattutto in termini di contesto geo-storico – è offerto dal palazzo dell'Acquedotto Pugliese, a Bari²⁸. Non ci si riferisce tanto al rivestimento degli esterni in Pietra di Trani²⁹ quanto agli intarsi marmorei dei pavimenti curati da Duilio Cambellotti (1930-1934), nei quali si saldarono tre diversi obiettivi: incentivazione delle produzioni nazionali; dialogo tra architettura e altre arti; ripresa in chiave schiettamente moderna dei litostrati policromi e dell'*opus sectile* parietale, dipanatasi poi fino alle opere di Giuseppe Eugenio Fegarotti, Francesco Coccia, Ferruccio Scattola e Mario Tozzi per gli edifici dell'E42. Forse l'esempio più rappresentativo è l'arredo lapideo della Palazzina Reale della stazione di Firenze (Giuseppe Michelucci, 1934): fastosa e sublime litoteca nazionale, elevata a simbolo della monarchia quale garante dell'unità del paese.

L'integrazione di arte, scienza e tecnica – posta alla base della riforma della professione dell'architetto – fu assimilata dalla "Federazione nazionale

di cavatori e industriali della lavorazione delle pietre” e resa operativa con la propria pubblicazione bimestrale, edita dal 1923, attivando un intenso dialogo con professionisti e tecnici. I produttori si inserirono nel ciclo edilizio con espliciti fini di condizionamento, pur se in difficile equilibrio tra indirizzi nazionali e interessi locali. Perciò vanno rammentate le intersezioni tra sviluppo economico e amministrazioni periferiche. Il “discorso dell’Ascensione” – pronunciato da Mussolini alla Camera dei Deputati, il 26 maggio del 1927 – costituisce un ideale discrimine tra l’azione *destruens* degli ordinamenti liberali e quella *construens* del totalitarismo. Entro un ampio panorama di direttive politiche due temi risultavano interessanti per l’edilizia: la ruralizzazione del paese, come freno all’urbanesimo; la riorganizzazione della rete geo-storica degli enti locali (comuni e province). I due termini devono essere esaminati in reciproca relazione, in quanto il secondo era consustanziale al primo per il decentramento dei servizi. Tra il 1923 e il 1935, furono create 27 nuove province; analogamente furono accorpati più comuni in una sola entità amministrativa, come avvenne, ad esempio, nei distretti industriali di Genova e di Terni³⁰.

Ciascuno dei nuovi capoluoghi necessitava di tutti i relativi uffici e servizi pubblici; ciò comportò la creazione di un gigantesco patrimonio di edilizia pubblica, formatosi in poco più di una dozzina di anni. La vasta e capillare rete di interventi di “edilizia cittadina” seguì obiettivi e orientamenti generali comuni pur non traducendosi in modelli architettonici prescrittivi ed in meccanici determinismi culturali. Gli opposti poli geo-culturali di Bolzano e Ragusa, ad esempio, evidenziano una vasta piattaforma di criteri comuni, la quale informò azioni simili in tutte le città italiane: ricerca di un concerto tra monumentalità (edifici istituzionali) e tendenza modernista (edifici per lo sport e la gioventù; residenze). L’accostamento delle diverse tendenze seguì la volontà di armonia tradizione/modernità, assecondando l’idea della forma urbana come composizione dettata da parametri e indirizzi diversificati.

A Bolzano spiccano soprattutto il marmo di Zandobbio del monumento ai caduti e il travertino del palazzo degli Alti Comandi del Corpo d’Armata (entrambi di M. Piacentini, 1926-1928 e 1934-1935). La difficoltà a ridurre l’opera architettonica a mera ideologia è confermata dalla ristrutturazione del palazzo ducale, coordinata da Ferdinando Forlati secondo un anodino codice classicista esteso anche a suggestioni *Biedermeier*, utilizzando pietre di varia provenienza, tra cui il Rosso Levante³¹. Con questi edifici colloquiarono le forme razionaliste delle due case GIL (1932-1934), di Francesco Mansutti e Gino Miozzo, e del complesso sportivo delle piscine, progettato nel 1932 da Ettore Sottsass e Willy Weyhenmeyer³².

A Ragusa la concezione razionalista delle due case del fascio e del ballilla (Bruno Ernesto La Padula, 1934-1937), raccolte in un unico corpo edilizio, fu in qualche modo temperata dalla rigidità del disegno del paramento lapideo, conseguita con l'uso di due materiali locali, tra cui la Pietra di Comiso. In genere, anche in Sicilia, si preferì associare litotipi del luogo a quelli di rilevanza nazionale: Mazzoni nel palazzo delle poste di Palermo associò quelli siciliani (marmo di Billiemi, negli esterni; Libeccio di Trapani, negli interni) ad altri della più diversa provenienza: dalla Pietra Gialla di Mori (Trentino) al Cipollino dell'Elba. Oltre a Ragusa uno dei rari esempi di univoco riferimento alle risorse del territorio di riferimento fu la stazione ferroviaria di Trento, costruita dallo stesso Mazzoni, utilizzando il cantiere edilizio come strumento per superare la crisi delle esportazioni dei materiali locali³³.

Pertanto l'intero panorama nazionale dell'industria edilizia si presenta articolato secondo una tessitura di programmi e di intenti disposti su diversi piani, progettuali ed operativi, posti in relazione, di volta in volta, secondo parametri variabili a seconda del contesto generale, degli interessi produttivi coinvolti, del ruolo della committenza, degli spazi di autonomia concessi al progettista. L'inserimento dei materiali lapidei nel processo costruttivo appartiene alla categoria dei criteri a maggiore grado di flessibilità entro la dialettica nazionale/locale. Le costruzioni finanziate dallo stato dovevano assolvere al compito di volano per la crescita dell'intera economia nazionale, soprattutto garantendo i livelli occupazionali. Inoltre incentivavano lo sviluppo delle categorie produttive coinvolte e ne acceleravano l'organizzazione corporativa. Ne furono particolarmente avvantaggiate le piccole e medie imprese, che costituivano la struttura portante dell'intero sistema nazionale e, di conseguenza, la tutela dell'occupazione per le maestranze scarsamente specializzate. L'adozione del sistema della struttura in cemento armato accompagnata con materiali tradizionali soddisfece numerosi interessi; un edificio condotto magistralmente secondo detta procedura è il palazzo delle Poste di piazza Bologna, a Roma, di Mario Ridolfi (1933-1935)³⁴. Ciò, per contro, limitò le innovazioni connesse alla standardizzazione e alla produzione in serie. L'incentivazione dell'edilizia pubblica facilitò le imprese nel rimanere vive e attive sul mercato. Le produzioni e le manifatture di impronta artigianale – come la lavorazione delle pietre – ne trassero il massimo giovamento. La crescita della domanda interna di materiali lapidei compensò il calo delle esportazioni.

Come accennato, le pietre furono largamente impiegate anche dopo il 1945. Ciò rivela che la loro valenza non era stata solo ideologica. La testimonianza più clamorosa, non a caso, è data dall'impiego che Franco Albi-

ni ne fece nelle sue opere genovesi. Tuttavia vanno ricordati anche episodi, ormai dimenticati, come l'opera svolta dal pittore Adriano Alessandrini, tra la fine degli anni Quaranta ed i Sessanta, con Giovanni Muzio³⁵ e lo studio Paniconi-Pediconi³⁶. Anche l'attività manageriale svolta da Erminio Cidonio per la società Henraux Spa e con la pubblicazione (1962-1972) della rivista *Marmo*, ispirata da Giuseppe Marchiori, fu finalizzata a ravvivare il dialogo tra architettura e arti della pietra³⁷. Né può essere dimenticata la rivisitazione della propria esperienza per l'E42 condotta da Ludovico Quaroni nel 1983, con il progetto per il colonnato dell'atrio del Teatro dell'Opera di Roma, del tutto coerente con le meditazioni delle *Otto lezioni di architettura* (1976).

Dalle presenti note si deduce, quindi, che lo studio dell'elemento lapideo nella costruzione dell'edilizia di età fascista non fu fenomeno transeunte, bensì fu permeato di autentica storicità; perciò il suo studio deve corrispondere ad una molteplicità di parametri analitici, entro l'unità dell'organismo architettonico. Le analisi condotte univocamente secondo le tracce dell'ideologia e dell'economia tendono a sminuire il valore delle architetture, soprattutto nel loro *status* di documenti storici complessi. Così come la riduzione dell'architettura a icona o alla prevalenza della categoria dello spazio – come configuratasi nella storiografia del XX secolo, ossia a detrimento della tettonica – non può che comportare una lacerante decurtazione della sua articolata realtà fenomenica³⁸.

2. La Federazione fascista degli esercenti le industrie estrattive

L'articolata molteplicità degli obiettivi e delle relazioni che si vennero a stabilire tra i diversi attori coinvolti nel rilancio produttivo delle pietre non può trovare un adeguato e adeguato riscontro nelle documentazioni archivistiche, poiché gli atti non potevano registrare la laboriosa e occulta negoziazione che definiva ruoli e competenze di una commessa di edilizia pubblica. Diversamente da quanto ritenuto da certa filologia neo-positivista – motivata da un materialismo dialettico didascalico e *naïf* – gli atti depositati negli archivi registrano meccanicamente “una realtà che, prima di essere accolta negli archivi, meccanica non è mai stata, presupponendo essa forze soggettive contrastanti al suo interno”³⁹. Tracce di indagini trasversali possono essere offerte da altri strumenti di ricerca, come ad esempio dalla pubblicistica del settore produttivo; è il caso della rassegna bimestrale *Marmi Pietre Graniti*⁴⁰, edita dal 1923 al 1942 a cura della Federazione nazionale di cavaatori e industriali della lavorazione delle pietre. Nata per interessi

di *lobby*, essa fu flessibile e del tutto organica alle esigenze governative grazie ad una linea editoriale che perseguì il modello dell'unità di arte, scienza e tecnica – propria dell'architetto “integrale” – assunto e fatto proprio dalla *lobby* medesima in virtù di un'efficace integrazione con l'intero circuito di obiettivi stabiliti dal regime. Per questi stessi motivi sulla stessa linea operò, nell'opposto versante industriale, la Società del Linoleum per mezzo della sua rivista *Edilizia Moderna*, edita a partire dal 1929.

La Federazione riconosceva il suo baricentro produttivo nel distretto apuano⁴¹; tuttavia fu garante dell'intera produzione nazionale⁴². Di là delle sanzioni internazionali intervenute nel 1935, la produzione era condizionata da intrinseci problemi organizzativi e commerciali: le radici artigiane e la dispersione delle cave aumentavano la difficoltà di competere con altri prodotti, come quelli ceramici. L'organo di informazione fu mirato alla tutela di interessi che avevano le loro radici nelle commesse post-unitarie di edilizia pubblica, bisognose di una continua opera di intermediazione tra diversi comparti produttivi. Creato con chiari intenti di pressione politica, nondimeno esso fu accuratamente sviluppato in un vasto raggio di addentellati culturali. La sempre maggiore importanza delle comunicazioni di massa favorì la crescita di canali informativi aggiornati e strutturati in modo tale da coltivare il consenso dell'opinione pubblica.

L'obiettivo prioritario fu la piena consapevolezza deontologica e culturale delle ditte associate, che poteva essere raggiunta grazie ad un'informazione spaziata su diversi campi disciplinari, in grado di aggiornare competenze autonome e, insieme, connesse tra di loro in un efficace dialogo reciproco. La direzione – a cura di Ettore Marchetti – fu consona ai principi dello “Stato etico”, quale insieme di comportamenti sociali interni alla coscienza della singola persona ed “essenza stessa della sua individualità”, secondo l'accezione di Giovanni Gentile. Perciò furono offerti contributi che presentassero, in termini interdisciplinari, i diversi aspetti storico-artistici, scientifici (geologici e petrografici, chimici, meccanici), tecnologici (cavatura, lavorazioni, posa in opera), nonché di organizzazione industriale e commerciale. Il fine era quello di giungere all'ottimizzazione dei risultati attraverso progressive integrazioni tra i differenti ambiti professionali, adeguandosi all'impegno statale nell'edilizia pubblica che – anche sul piano culturale – sopperiva alla debole struttura delle imprese private, soprattutto quelle più condizionate da dimensioni ridotte e da modelli artigianali.

La tutela delle pietre nazionali conferma la piena continuità del fascismo rispetto agli intenti perseguiti dai primi governi dell'Unità: tutela del patrimonio geologico; intreccio di aspetti liberisti e protezionistici; incentivazione delle produzioni; utilizzo degli investimenti in edilizia pubblica per

la crescita economica; ricerca di una palese continuità tra “Antico” e modernità. Quintino Sella – ministro delle Finanze, già docente di mineralogia – era stato promotore dell’istituzione del Servizio Geologico insieme ad Antonio Stoppani e Felice Giordani. Furono tre personalità fornite di una formazione interdisciplinare di alto calibro, in grado di elaborare ampie prospettive aperte verso il futuro. Già dal 1868 aveva preso forma il Museo Geologico, allocato nel 1883 presso il funzionale edificio costruito a Roma da Raffaele Canevari.

Nel corso degli anni ’30, sulla scia della tradizione tardo-ottocentesca – la “geologia applicata” divenne una disciplina universitaria a carattere specialistico, ma anche finalizzata a creare nessi operativi con le scienze umane e l’assetto socio-economico. A Roma Gioacchino De Angelis d’Ossat intersecò la petrografia con la paleontologia, l’archeologia e la storia dell’architettura, collaborando anche alla rivista della Federazione⁴³. Francesco Penta – docente a Napoli dal 1929 al 1939, poi a Roma – fu colui che operò, attraverso l’applicazione dei parametri scientifici della petrografia, per giungere ad una compiuta simbiosi tra il geologo e l’ingegnere civile che fosse idonea allo sviluppo delle attività industriali⁴⁴. *Marmi pietre graniti* ospitò tre suoi studi: nel 1932 un’analisi dei materiali dell’area vesuviana; nel 1936 una rassegna di quelli dell’intera regione campana; nel 1937 un’attenta disamina, condotta insieme a Felice Ippolito, di tutte le pietre impiegate da Giuseppe Vaccaro e Gino Franzì nella costruzione del palazzo delle Poste di Napoli, che perciò venne assunto a vero e proprio paradigma della fusione tra la scienza geologica e l’arte/tecnica delle costruzioni⁴⁵. Scopo di quest’ultimo studio fu quello di ottimizzare tutti i parametri di rendimento offerti dall’impiego dei marmi per il rivestimento di strutture edilizie con telaio in c.a. L’adeguamento delle caratteristiche tecniche del materiale rispetto al manufatto edilizio era necessario per evitare i molti esiti negativi già riscontrati, anche da architetti come Giuseppe Terragni (casa del fascio, Como) e Adalberto Libera (palazzo delle Poste in via Marmorata, Roma).

La rivista fu anche luogo privilegiato per difendere con risolutezza la categoria rispetto a nuove teorie scientifiche. Nel 1931 nel novero del Congresso degli Ingegneri, svoltosi a Roma, si era discusso dell’incompatibilità del rivestimento marmoreo con la struttura in c. a., a causa della maggiore elasticità di questa stessa rispetto alla muratura dei tamponamenti. Immediata fu la risposta della federazione grazie alla pubblicazione del contributo, di diverso parere, stilato da Mario Baroni, docente del Politecnico di Milano⁴⁶.

L’ingegnere Giuseppe Peverelli fu colui che maggiormente lavorò alla rivista affinché essa divenisse uno strumento di raccordo tra produttori,