

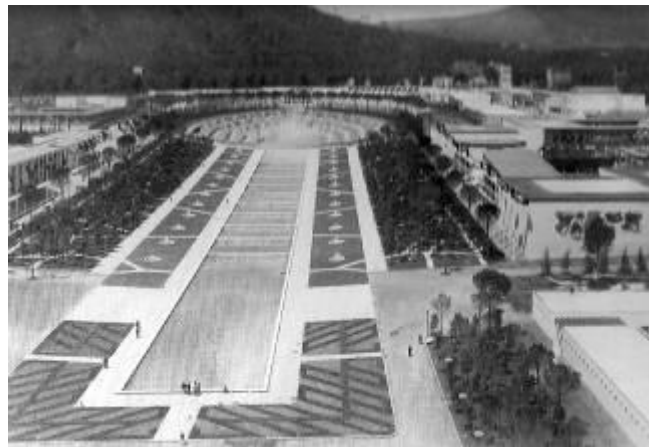
La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare: un “moderno” recinto di storia

Renato Capozzi

Università degli Studi di Napoli Federico II – Facoltà di Architettura

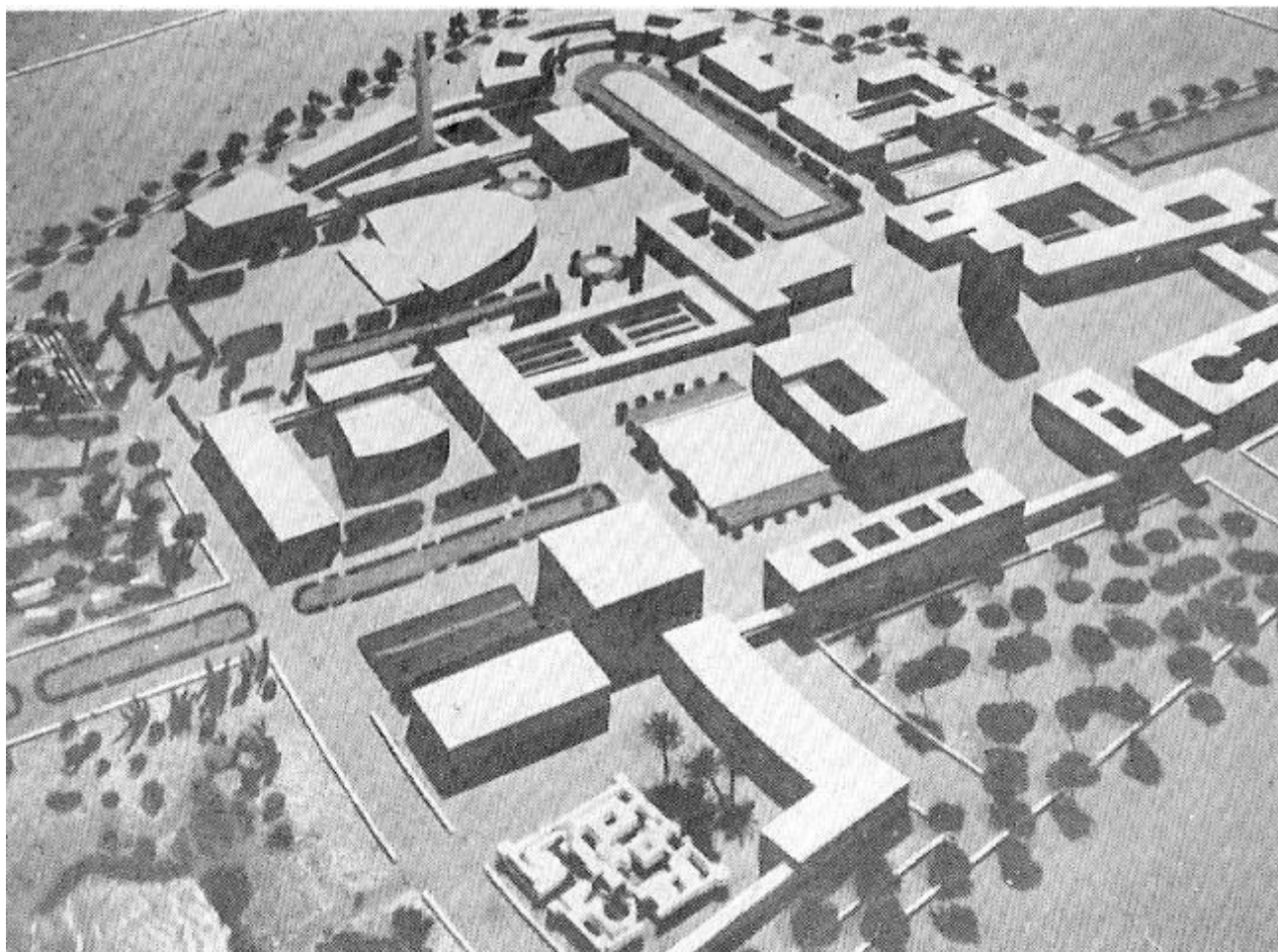
*The complex of the Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare built in Naples in 1940 represents a real 'case' within the season of Italian architecture characterized by an opposition of different stylistic options (Rationalism, Novecento, Eclecticism, Historicism, Littorio) within the wider context of the rhetoric of the fascism. The complex provides clear relationships with the built city and with nature, using a matrix system of tracks taken from the **tradition** of the Italian city. Its recent application to the protected site 'UNESCO' list, requires a particular attention to the mode of action on this important architectural and **urban heritage**.*

Il complesso della Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare realizzato a Napoli nel 1940 rappresenta un vero e proprio ‘caso’ all'interno di quella stagione dell'architettura italiana in cui si fronteggiavano e si contrapponevano differenti opzioni stilistiche (razionalismo, novecento, eclettismo, littorio) nel più ampio contesto della retorica del regime fascista. In un certo senso l'esempio della Mostra è ancor più paradigmatico del coevo complesso dell'EUR a Roma innanzitutto per due fondamentali ragioni. La prima attiene al rapporto che il complesso stabilisce con la parte consolidata della città e con la natura, la seconda il carattere morfologico complessivo dell'intervento. Un'altra differenza, non marginale, sta nel fatto che l'occasione della Mostra è inscritta in un più ampio e complessivo riassetto della piana di Bagnoli, mentre nel caso dell'E42, il quartiere, pur rappresentando una proiezione verso il mare di Roma, è pensato innanzitutto come una entità in soluzione di continuità con il centro urbano. Nel caso della Mostra, infatti, il problema del risanamento dell'area occidentale consente al complesso, realizzando un chiaro disegno urbano, di collegarsi, da un lato, alla città consolidata attraverso un complesso sistema infrastrutturale viario e ferroviario e, dall'altro, di porsi come preludio del più ampio sistema naturale costituito dai Campi Flegrei, già allora mèta di itinerari turistici importanti. Il complesso fieristico in qualche modo rappresenta il terminale di un rinnovato impianto urbano ideato, come la stessa Mostra, da Marcello Canino che assume come regola insediativa l'iterazione di grandi isolati a corte che costeggiano un grande asse alberato che, con una leggera rotazione, conduce all'ingresso principale della nuova cittadella cintata.



Il sistema monumentale della piazza dell'Impero e della fontana dell'Esedra

Quindi, nel caso napoletano, l'ambizioso programma non si esaurisce nella costruzione di padiglioni strettamente legati all'evento celebrativo ma proietta la sua influenza all'intero sistema urbano costituito dal quartiere di Fuorigrotta, dalla terme di Agnano e dal collegio Ciano (fino a pochi anni fa sede della NATO) in cui si colloca, rappresentandone in un certo senso una riassunzione. Canino, che di questa vasta operazione è il regista/demiurgo, nell'inserire la Mostra in questo disegno unitario significativamente colloca il complesso in una posizione baricentrica rispetto agli altri sistemi consolidati già presenti nell'area: il nucleo antico di Fuorigrotta innervato da un unico asse viario di antico impianto che solca la piana; il quartiere di Bagoli sorto agli inizi del secolo come sistema di villini su un chiaro impianto a scacchiera in stretto rapporto con il rione Giusso e la grande fabbrica dell'ILVA che, a seguito della legge Nitti, aveva orientato quest'area - da sempre luogo di villeggiatura e per il tempo libero - verso un destino industriale e, infine, le prime propaggini del sistema di crateri dei Campi Flegrei con le antiche vestigia delle terme romane e delle nuove terme di Agnano. A fronte di tali stratificate preesistenze urbane e naturali di grande importanza morfologica Canino opera una scelta necessaria e di grande interesse: isolare il vasto complesso (più di 100 ha) attraverso un grande recinto perimetrale che ne definiva la figura complessiva. Il distacco e la separazione dall'intorno appaiono necessari non solo dal punto di vista funzionale (controllo degli accessi e gestione autonoma) ma anche e soprattutto dal punto di vista del disegno urbano. Come nella ricerca scientifica per osservare alcuni fenomeni è imprescindibile, in qualche modo, isolare un organismo dal contesto circostante, rendendolo cioè 'indisturbato', allo stesso modo Canino, per ideare la armatura insediativa del complesso, in prima istanza ne recide, attraverso un recinto, ogni legame o continuità immediata con ciò che lo circonda.

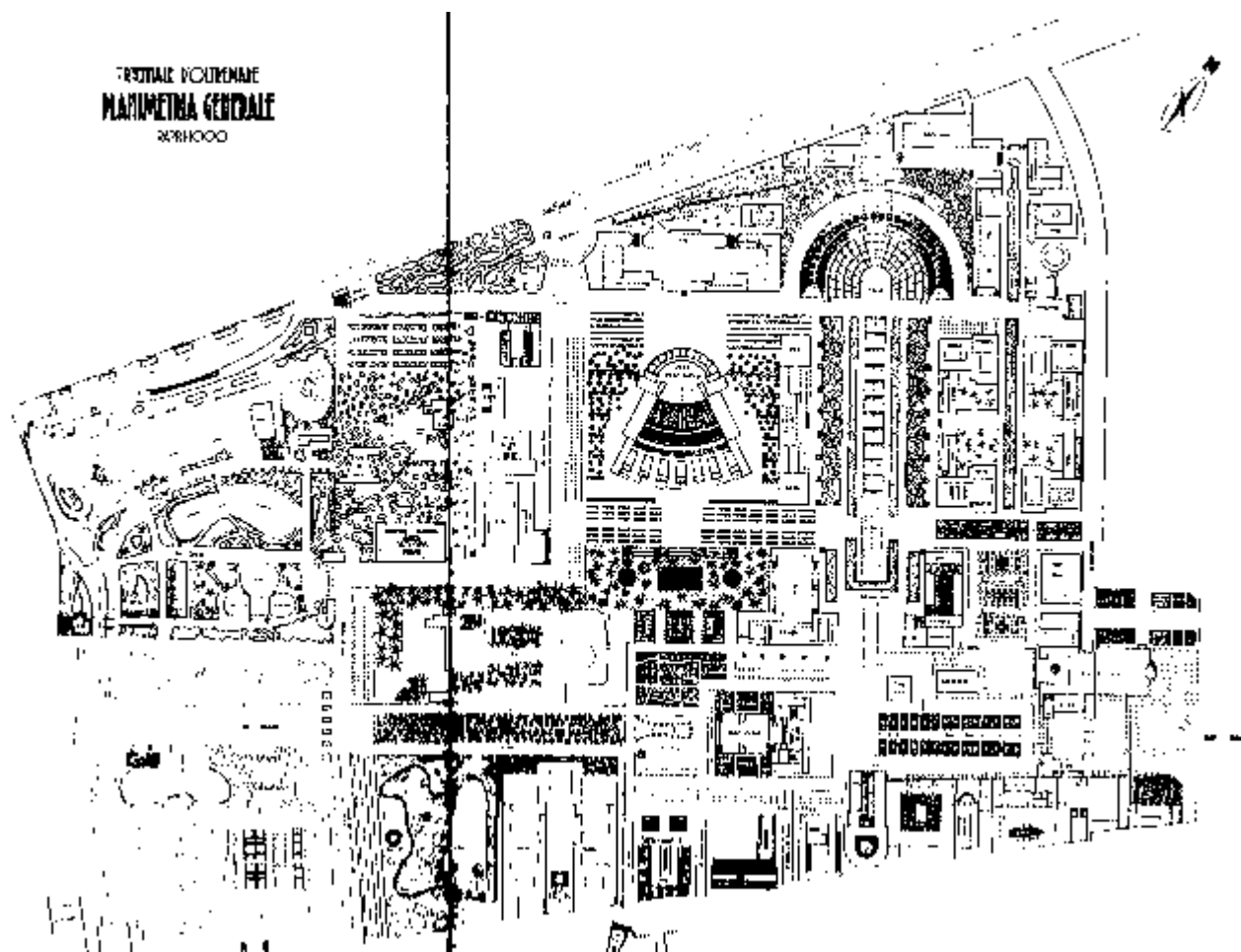


M. Canino, *plastico di studio per il complesso della Mostra d'Oltremare, 1938*

Tale scelta di 'sezionare', come nel *temno* - verbo da cui deriva anche il termine Tempio e che contiene il significato essenziale dell'atto del recingere - diviene innanzitutto una premessa ineludibile per conoscere e misurare il luogo che si intende fondare partendo innanzitutto dalle sue regole e gerarchie interne per poi ritrovare puntualmente e specificamente i luoghi ed idi delle reazioni selezionate che può e deve stabilire con il suo intorno immediato o ampio. Il *temenos* pertanto è condizione necessaria per fondare il luogo, un luogo speciale che ha l'ambizione, nella sua complessa architettura generale, di porsi come un vero e proprio monumento fatto di tante architetture tenute insieme da una sofisticata e sapiente articolazione per vuoti, assi, corrispondenze, disassamenti e pause. La Mostra è quindi pensata sin dai primi studi come un'enclave compiuta e finita che legittima la sua costruzione complessiva attraverso l'adozione di un impianto fondativo che la rende come una sorta di microcosmo, una piccola città murata fatta di porte, luoghi rappresentativi, edifici di vario rango e ruolo in ragione della loro posizione e della loro misura.

Ma qual è concretamente la traccia o se si vuole la tecnica compositiva che evoca Canino per disegnare questa figura, questa grande parte urbana che deve rappresentare nella sua complessa articolazione

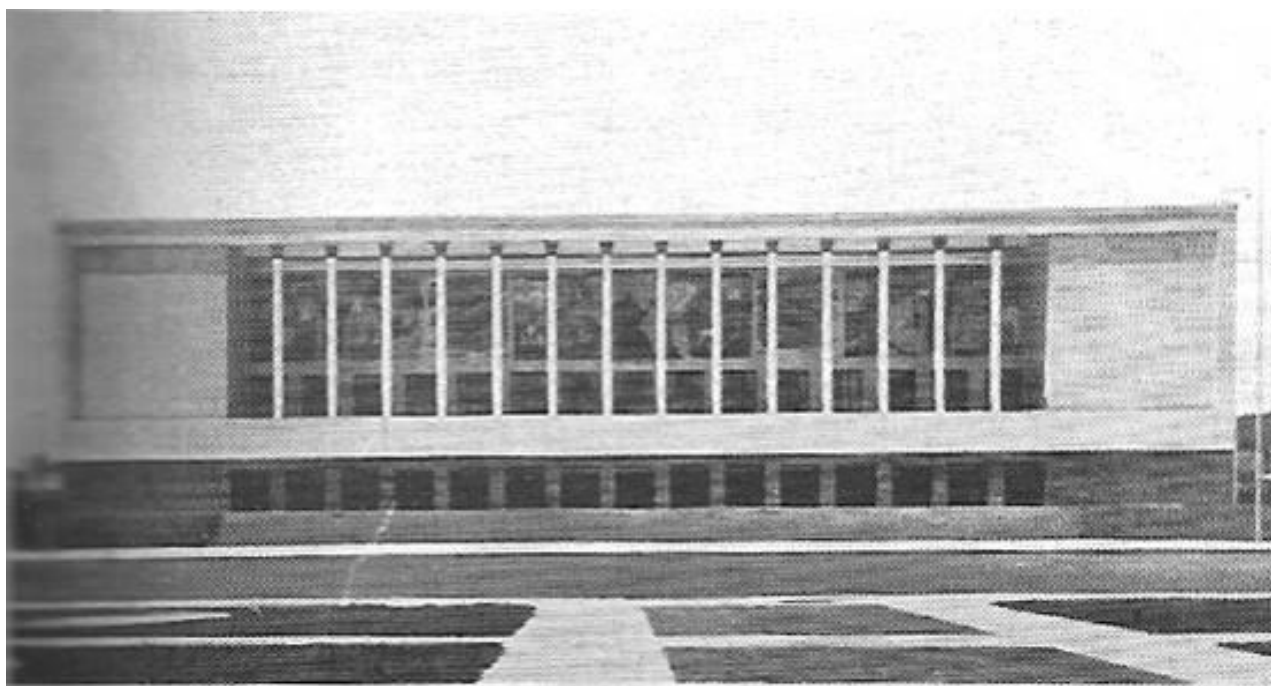
l'eccellenza italiana e del suo Impero (pur nelle sue grandi contraddizioni e miserie)? La tecnica adottata è il montaggio analogico di autorevoli e riconoscibili citazioni di brani e sistemi morfologici desunti dalla grande tradizione della città italiana.



M. Canino, Planimetria generale e definitiva della Triennale d'Oltremare, 1940

Infatti, per la parte centrale e più monumentale della Mostra - il piazzale dell'Impero - il referente riconoscibile è la piazza di San Marco di cui non solo viene ripresa la geometria mistilinea e svasata ma anche taluni caratteri degli edifici che la contornano: il sistema continuo delle procuratie (padiglioni di ingresso) con il significativo preludio della piazza Roma anticipa, come nei *sotoporteghi* di Venezia, la grande apertura del campo marciano verso il fondale della basilica (Palazzo dell'Arte e Teatro) dominato dal campanile (Torre del PNF).

Allo stesso modo, in corrispondenza della rotazione indotta dalla Torre del PNF, che a Venezia proietta la città nel grande bacino triangolato dalla punta della Dogana e dal San Giorgio di Palladio, Canino predispone la larga apertura costituita dalla fontana dell'asedra che in prima istanza ripropone, nella forma e nell'organizzazione, quelle di Piazza Navona a Roma. A questo "montaggio" di pezzi e parti note della città italiana Canino fa poi corrispondere un bilanciato sistema di assi che, lungi da realizzare una trama continua e indifferenziata, selezionano di volta in volta direzioni ed assialità puntualmente slittate o interrotte da presenze monumentali realizzando un complessa trama fatta di scarti e disassamenti che non propone mai prospettive infinite ed a perdita d'occhio come accade invece nella versione piacentiniana finale dell'EUR tanto da necessitare la previsione del colossale arco di Libera. Nella Mostra il progetto del vuoto, affidato a Cocchia e Piccinato, spiega e radica le presenze monumentali non scandendo mai in magniloquenze - a volte di sapore metafisico - ma sovente scenario di tronfie rappresentazioni di facciata al limite dello scenografico e del posticcio (al punto da servire da sfondo a innumerevoli set cinematografici). Anche il Palazzo dell'Arte con il retrostante Teatro Mediterraneo, da questo punto di vista, pur nel suo eclettico impaginato, attraverso la sua essenziale struttura compositiva propone correttamente un grande loggiato (che significativamente protegge un prezioso mosaico dorato dal sapore bizantino) poggiato su di un basso basamento traforato che con forti chiaroscuri focalizza e conclude il grande invaso circostante.



N. Barillà, V. Gentile, F. Mellia, G. Sambito, Palazzo dell'Arte, 1940

Allo stesso modo la regolarità del porticato (opportunamente svasato per inquadrare il teatro), come nel foro di Pompei, unifica il vuoto trapezio punteggiato da fontane, assorbendo in tal modo le differenti orientazioni ed i caratteri dei vari padiglioni. Va segnalato che, nelle successive elaborazioni del planovolumetrico, Canino propone due fondamentali innovazioni al progetto che ne innalzano la qualità complessiva ristabilendone, ad un livello più alto che non quello di mera allitterazione e continuità, le relazioni al contesto circostante innanzitutto naturale e paesaggistico. La prima variazione consiste nel liberare il fondale dell'asedra dai padiglioni che a nord ne assecondavano e perimetravano la parte absidata come nell'esempio della piazza Navona, assumendo in tal modo il modello della grande fontana a cascata nel parco della vanvitelliana reggia di Caserta che qui ha come fondale la collina di Agnano.

La seconda differenza consiste nella rotazione della grande Arena che, nel suo orientarsi a nord, non solo risolve un problema di corretta esposizione degli spalti ma vieppiù, come nel teatro greco, utilizza come fondale del palcoscenico uno sfondo naturale che fa intravedere in lontananza l'eremo dei Camaldoli. Queste due modifiche non solo migliorano l'impianto complessivo, che via via si precisa anche nella forma e nei caratteri dei padiglioni, ma consentono di introitare in questo, che sarà definito da Carlo Cocchia il più importante parco urbano realizzato a Napoli dopo i Borbone, ulteriori brani di natura non addomesticata aventi un carattere ed un rango territoriale ed interscalare e non meramente di connessione.

Ma la realizzazione della Mostra induce ad una ulteriore riflessione sul fatto che essa rappresenti un campionario di architetture che, nel loro complesso, testimoniano di una dialettica, allora vivissima, tra tendenze stilistiche affatto diverse e confliggenti che in questa occasione appaiono efficacemente giustapposte senza tentare indebite omologazioni o appiattimenti come era in larga parte accaduto all'EUR: si pensi alla imposizione del portico colonnato al Palazzo dei Ricevimenti e dei congressi di Libera o alla Piazza Imperiale di Moretti e Quaroni con l'unica eccezione del nitido ufficio postale dei BBPR. Canino e l'allora preside e fondatore della Facoltà di Architettura di Napoli Calza Bini, infatti, chiamano a collaborare alla mostra i neolaureati Cocchia, De Luca e Filo Speziale e, per il sistema del verde e degli spazi aperti, il romano Piccinato. Giovani architetti che proponevano in quel momento, pur nelle loro differenze, un linguaggio ed una impostazione razionalista pur senza quei caratteri avanguardistici e radicali che Luigi Cosenza aveva già da qualche anno messo a punto (si pesi al Mercato del Pesce).



Veduta della Torre del P.N.F. dalla fontana dell'Esedra

Gli allora giovani neolaureati, non senza qualche compromesso, realizzarono non pochi edifici prevalentemente a carattere tecnico e di servizio che bilanciavano la retorica monumentalista, non tanto di Canino che aveva i suoi modelli in un classicismo di sapore nordeuropeo (Bonatz, Hoffman, Asplund), ma dei numerosi allievi della scuola romana che si aggiudicheranno i vari concorsi per gli edifici più rappresentativi ed a carattere programmaticamente monumentale o anche per quei padiglioni che, dovendo rappresentare le colonie africane, ne avrebbero assunto la superficiale allitterazione linguistica non priva di un esotismo al limite de Kitsch. Ed infatti la Filo Speciale progetterà la porta nord ed alcuni padiglioni assumendo una cifra costruttivista e di una certa eleganza formale, De Luca realizzerà la grande Arena, suo insuperato capolavoro, che sarà riconosciuta come un avanzamento nella tipologia dei teatri di massa per la sua perfezione acustica ed ottica e per il sistema dei vomitoria.

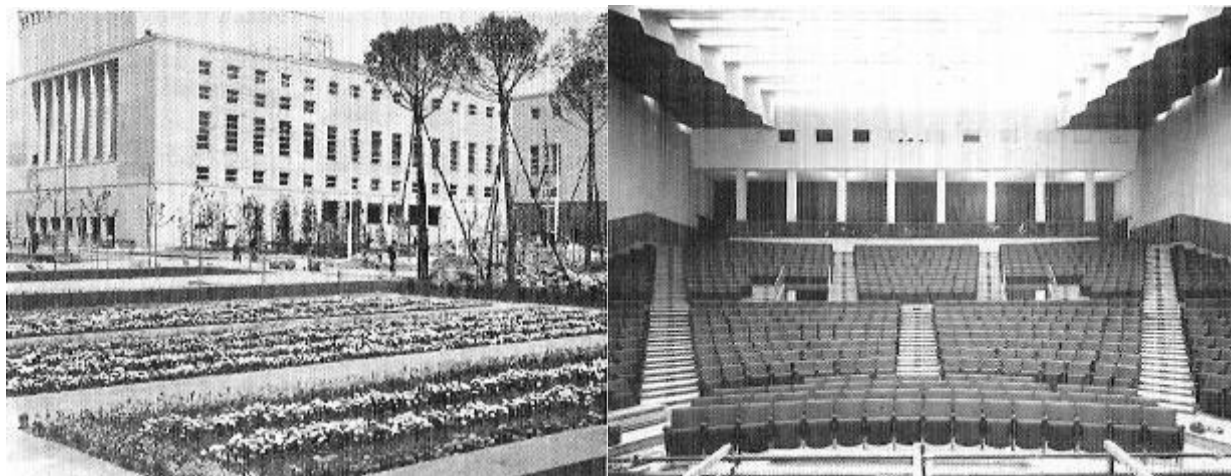
Infine Cocchia, oltre al Ristorante con Piscina collocato allo snodo tra i due assi fondativi del complesso, realizzerà l'Acquario tropicale, il ristorante del Boschetto e le bellissime Serre Botaniche inopinatamente distrutte, con ordinanza prefettizia, per collocare alcuni container per i terremotati dopo il sisma del 1980.



G. De Luca, Arena Flegrea, 1940

Sul versante classicista alla retorica speeriana di Chiaromonte, che realizzerà il padiglione della Sanità Razza e Cultura, fa da contrappunto la quieta compostezza del padiglione dell'Aeronautica di La Padula o il 'novecento' di Roberto Pane nel padiglione della Civiltà Cristiana. Sul versante eclettico si passa dalla riproposizione in stile di pseudo architetture egee di Ceas alla invenzione ornamentale di Racheli e Zanetti nel Cubo d'oro (Padiglione AOI) ispirato agli arabeschi di Axum sino alle indecisioni di Calza Bini nel padiglione dell'espansione italiana in Oriente in cui all'austero carattere dell'ingresso porticato (riferito al propileo della città universitaria di Piacentini) si contrappone la cineseria fastosa del padiglione ad onde sovrapposte. In tale confronto tra diversi progetti stilistici, con esiti sovente al limite del chiassoso e del farsesco, vanno segnalate due rilevanti singolarità: Il teatro Mediterraneo e la Torre del PNF.

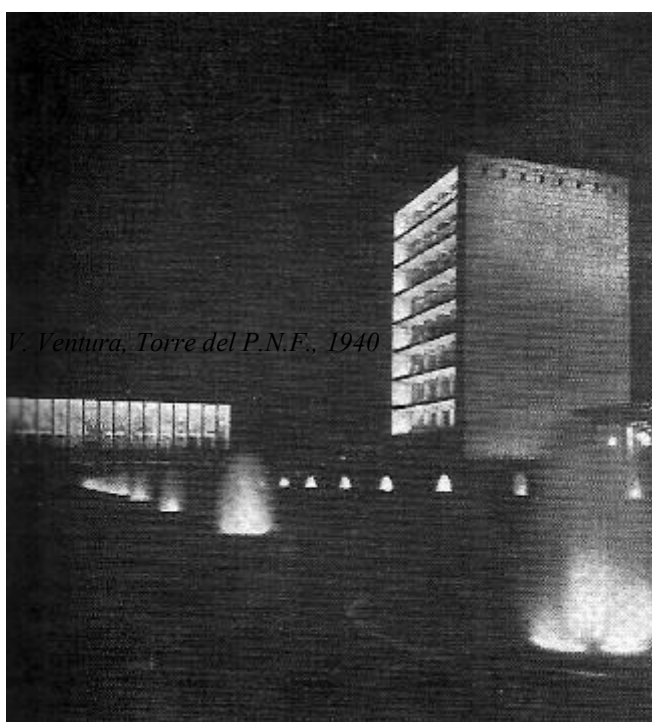
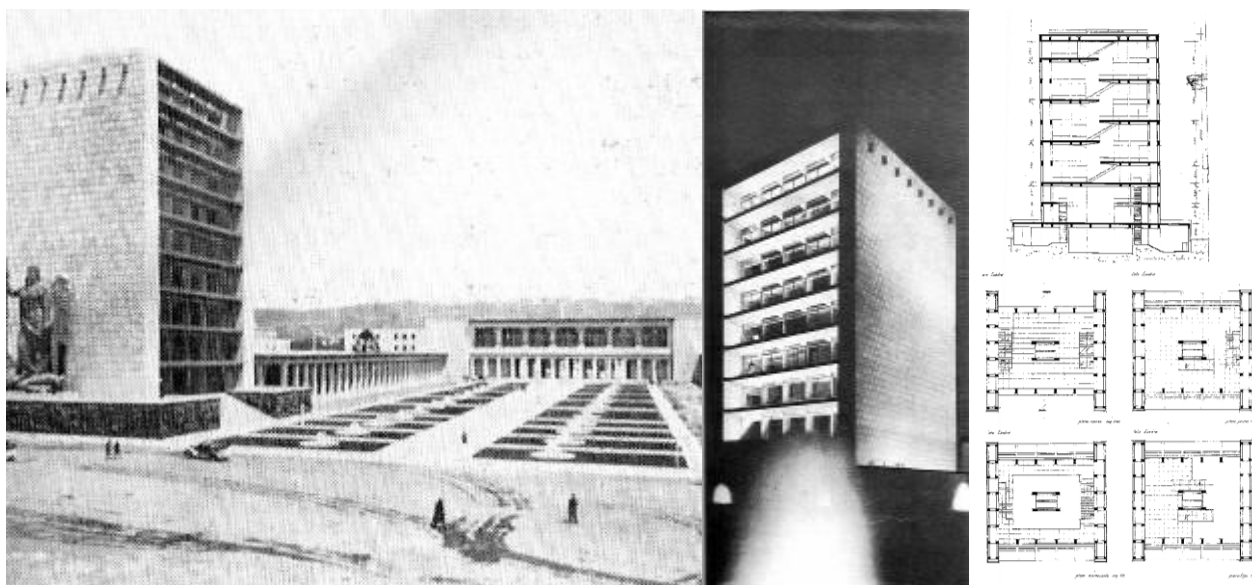
Nel Teatro che si accosta al Palazzo dell'Arte - esito di un concorso ove si segnala la antiretorica proposta paratattica di Luigi Cosenza - Luigi Piccinato declina un linguaggio ad ordini regolari di bucaure sovrapposte di grande compostezza, apparentabile ad alcuni partiti delle facciate di Pagano (istituto di Fisica) o di Michelucci (istituto di Mineralogia) nella città universitaria di Roma di quegli stessi anni, con una grande cura per l'architettura della cavea a due livelli che nel dopoguerra egli stesso trasformerà in cavea unica di impianto circolare con una soluzione di grande equilibrio compositivo.



L. Piccinato, Teatro Mediterraneo esterno e ricostruzione della cavea 1940-1952

La torre del PNF dovuta a Venturino Ventura risultato vincitore del concorso - cui anche Cosenza aveva partecipato con una proposta decisamente meno interessante di quella per il teatro - rappresenta forse l'edificio meglio riuscito di tutto il complesso. Atteso che la torre di ben 46 metri aveva il gravoso compito di bilanciare l'eccessiva orizzontalità del piazzale dell'Impero con le sue maniche porticate e l'incombente presenza del fondale del Palazzo dell'arte, la soluzione compositiva adottata da Ventura risulta non solo corretta e adeguata ma di grande valore urbano. La torre, che è l'unico edificio che si scorge dalla città all'esterno del recinto espositivo, da un lato segnala la presenza del complesso a grande distanza e dall'altro, sul piano della sua organizzazione sintattica e formale, ne dichiara il valore ed il significato. L'edificio su base quadrata si orienta attraverso la scelta di tenere i due lati est ed ovest completamente ciechi lasciando invece quelli sud e nord completamente traforati nella direzione dell'esedra.

Come a dire: verso la città si ripresenta, in alzato, quel 'muro' che rappresentava la ragione fondativa del complesso della Mostra e, verso lo scenario naturale, collegando idealmente i due rilievi collinari di Posillipo e di Agnano, si realizza quella apertura che ne sottolinea e valorizza la presenza. Come si è visto la Mostra ancora oggi, dopo le ricostruzioni degli anni cinquanta, di cui si segnala il nitido e raffinato padiglione dell'America Latina di Capobianco, Sbriziolo e Nunziata, rappresenta un importante esempio di come un pezzo di città, anche se da questa distinto, può realizzare una importante pausa alla indifferente continuità dell'espansione edilizia e porsi con la sua presenza come una centralità capace di stabilire relazioni a distanza in grado di condizionare utilmente il suo sviluppo e dare ragione dei sistemi morfologici a scala ampia.



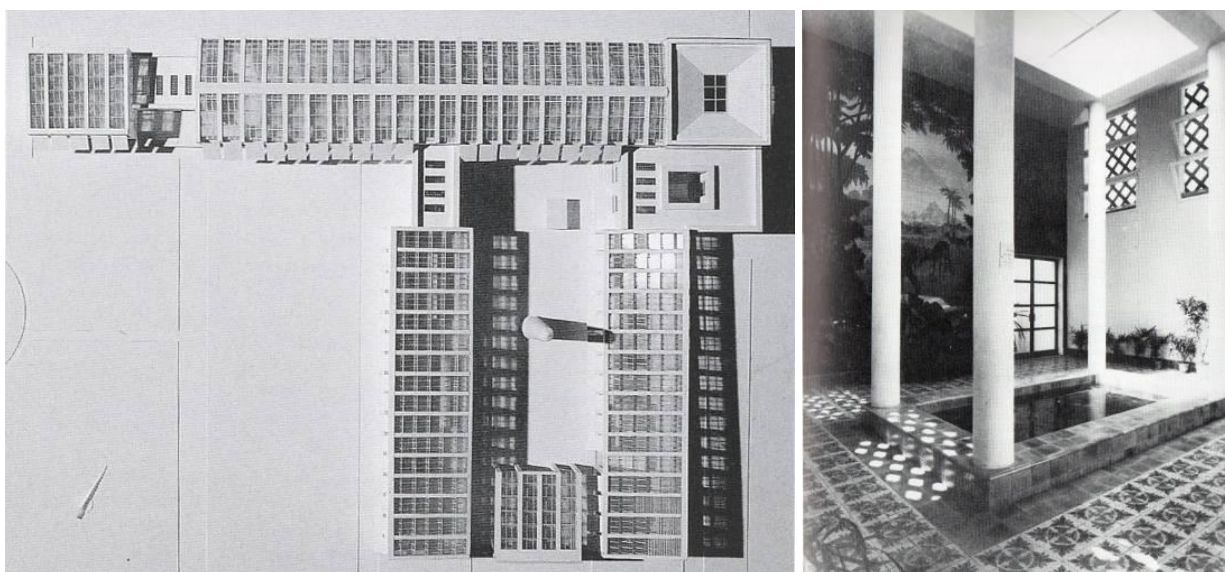
V. Ventura, Torre del P.N.F., 1940

In tal senso le recenti previste trasformazioni di tale vasta area come il nuovo Parco di Bagnoli-Coroglio dovrebbero tenere bene a mente la 'lezione' della Mostra provando a risemantizzarne la logica e l'assetto su una scala ed una situazione del tutto confrontabile.

Infine anche per la stessa Mostra - che dopo la 'seconda nascita' del 1952, negli anni, ha visto parecchie manomissioni ed indebite nuove costruzioni che ne hanno spesso offeso il delicato equilibrio - la recente candidatura all'ingresso nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità Unesco impone per ogni intervento certamente possibile un'attenta

vagliatura ed una sensibilità che, nel rispetto dell'impianto e della natura di questo grande fatto urbano, ne possa migliorare la qualità edilizia e la funzionalità dei vari edifici esistenti senza tradirne il valore ma anzi riscoprendone le qualità architettoniche, comprendendole a fondo, per poi anche trasformarle ma con consapevolezza e rispetto. In tal senso un bel segnale per una *terza rinascita* che L'Ente Mostra - che da qualche tempo sta intervenendo su alcuni edifici in vista del Forum Internazionale delle Culture e che pur si è dotato di autorevoli consulenze esterne - potrebbe

dare, è promuovere la ricostruzione *in situ* - com'era e dov'erano - delle Serre Botaniche di Carlo Cocchia. Le Serre, infatti, scelleratamente abbattute come si è detto, pur essendo stato un semplice edificio tecnico, rappresentavano non solo l'architettura più moderna e raffinata e al contempo più classica dell'intero complesso ma, nella loro struttura tipologica fatta di assi, disassamenti e variazioni segno di una grande maestria compositivi, riproducevano alla scala dell'edificio lo stesso principio



C. Cocchia, Serre Botaniche, 1940

di costruzione dall'interno, di presenza naturale e di sapiente rilettura ed evocazione degli esempi della storia che aveva governato l'architettura di questa 'città analoga' *ante litteram*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aa. Vv. 1940, *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Napoli: Mostra d'Oltremare.
 Cocchia C. 1940, *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare*. Napoli: Montanino.
 Canino M. 1948. *La ricostruzione edilizia nella Campania e nell'Italia meridionale*. "Edilizia Moderna", nn. 40-1-2.
 Fiore E. (a cura di). 1952. *I Mostra Triennale del lavoro Italiano nel Mondo*. Napoli: Mostra d'Oltremare.
 Cocchia C. 1961. *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*. Napoli: Società per Risanamento di Napoli.
 Greco E. 1980. *La Mostra d'Oltremare dalle origini al 1980*. Napoli: Mostra d'Oltremare.
 Sasso P. 1952. *La seconda nascita*, in Fiore E. (a cura di), *Op. cit.*
 Stenti S. 1986. *La Napoli moderna di Luigi Piccinato*. Colloquio, in Id., *Questioni di Architettura*. Napoli: Clean.
 Caterina G., Nunziata M. (a cura di) 1987. *Carlo Cocchia cinquant'anni di architettura*. Genova: Sagep.
 Capobianco M. 1990. *Marcello Canino tra le due guerre o della modernità inattuale*, "ArQ", n. 3. Roma: Officina.
 Siola, U. 1990. *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*. Napoli: Electa Napoli.
 Stenti S. 2005. *Marcello Canino 1895/1970*. Napoli: Clean.
 Capozzi R. 2005. *L'opera di Marcello Canino tra tradizione e rinnovamento*, in "Rassegna ANIAI" numero doppio 1/2.
 Colucci D. 2009. Carlo Cocchia. *Le serre botaniche della Triennale delle terre Italiane d'Oltremare*. Tesi di Dottorato in Progettazione urbana. Napoli. Scuola Superiore Europea di Architettura Urbana/Fondazione internazionale per gli Studi Superiori di Architettura.