

MdO

La Mostra d'Oltremare

RICERCHE STORICHE E RESTAURO DEL MODERNO

nella Napoli occidentale

a cura di

Aldo Aveta
Alessandro Castagnaro
Fabio Mangone

 fedOAPress

 Editori paparo

La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale

Ricerche storiche e restauro del moderno

a cura di

Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone



Diretta da
Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone

Comitato scientifico
Alfredo Buccaro
Aldo Aveta
Pasquale Belfiore
Gian Paolo Consoli
Elena Dellapiana
Salvatore Di Liello
Andreas Giacumacatos
Antonio Pizza
Augusto Roca De Amicis
Pasquale Rossi
Massimiliano Savorra
Vincenzo Trione
Isabella Valente

1.
La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale
Ricerche storiche e restauro del moderno
a cura di Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone

Comitato redazionale
Raffaele Amore, Francesca Capano,
Valeria Pagnini, Alberto Terminio

Copertina
Vincenzo Pinto

Coordinamento editoriale e progetto grafico
editori paparo

La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale : ricerche storiche e restauro del moderno / a cura di Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone. – Napoli : FedOAPress ; Roma-Napoli : Paparo, 2021. – 635 p. : ill. ; 25 cm. – (Storia Critica Architettura Città ; 1).

Accesso alla versione elettronica:
<http://www.fedoabooks.unina.it>

© 2021 FedOAPress – Federico II University Press – Università degli Studi di Napoli Federico II - Edizione digitale

Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy
Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International
ISBN: 978-88-6887-097-3
DOI: 10.6093/ 978-88-6887-097-3

2021 editori paparo srl - Edizione cartacea
via Boezio, 4C - 00193 Roma - via Filangieri, 36 - 80121 Napoli
www.editoripaparo.com - editori@editoripaparo.com

ISBN: 978 88 31983 556

Ringraziamenti

I curatori ringraziano l'Ateneo Federico II, che ha seguito la lunga e impegnativa ricerca nella continuità istituzionale avviata con il supporto dell'allora rettore Gaetano Manfredi, divenuto poi ministro dell'Università e della Ricerca, e proseguita con la guida di Arturo De Vivo, fino alla conclusione durante il rettorato di Matteo Lorito; Michelangelo Russo, direttore del Dipartimento di Architettura, cui afferiscono i curatori e la gran parte degli autori del volume; tutti gli autori dei saggi che hanno contribuito in maniera significativa a tracciare la storia e le linee guida metodologiche per i tanto auspicati interventi di restauro, conservazione e rinascita del complesso della Mostra d'Oltremare; Uberto Siola, tra i pionieri degli studi sulla Mostra, per la sua prefazione; Andrea Maglio, direttore del BAP.

Un ringraziamento particolare a Raffaele Amore, Francesca Capano, Valeria Pagnini e Alberto Terminio per l'impegno profuso nel lavoro redazionale e nella lettura critica dei contributi, nonché nella selezione dell'apparato iconografico del volume.

Un sentito ringraziamento a Paolo De Stefano e a Florian Castiglione che con le loro fotografie hanno arricchito l'iconografia contemporanea del volume documentando la condizione attuale della Mostra. Inoltre, si ringraziano tutti gli enti e gli archivi che hanno concesso la pubblicazione delle immagini (per i quali si rimanda alle singole parti del volume), nonché la consultazione dei documenti da loro posseduti (in particolare, si segnala che tutte le immagini in bianco e nero poste in apertura dei capitoli e dei saggi, ad eccezione di quelle indicate tramite una specifica didascalia, appartengono all'Archivio fotografico Carbone e riguardano la riapertura della Mostra nel 1952).

Un ringraziamento all'architetta Elena Mendia, impegnata professionalmente in maniera attiva nella ricostruzione postbellica della Mostra, la quale con generosa disponibilità ha fornito la sua testimonianza e concesso la visione e la pubblicazione di documenti, disegni e foto.

Un ringraziamento all'Ufficio tecnico della Mostra d'Oltremare per aver messo a disposizione i documenti d'archivio e per le preziose informazioni fornite sia durante la fase di ricerca iniziale, sia durante la stesura del volume.

Un ringraziamento al vescovo di Pozzuoli Gennaro Pascarella che ha generosamente consentito la pubblicazione di molti documenti inediti dell'archivio storico A. D'Ambrosio della Diocesi di Pozzuoli.

A Paola Marone per aver donato alcune foto inedite relative alla costruzione del primo complesso della Mostra.

A Vincenzo Pinto per la generosa disponibilità nell'elaborazione del progetto grafico della copertina del volume.

Si ringrazia Roberto Delle Donne per aver concesso la coedizione tra la FedOA - Federico II University Press e la casa editrice Editori Paparo. Si ringrazia inoltre Andrea Rea, allora presidente della Mostra, che, con il suo staff, volle stipulare con i dipartimenti di Architettura varie convenzioni con la finalità di conoscenza e valorizzazione del complesso.

Infine, un ricordo a Benedetto Gravagnuolo – del quale pubblichiamo uno dei suoi ultimi scritti – il quale, prima da preside dell'allora Facoltà di Architettura e poi da direttore del dipartimento di Storia dell'architettura e restauro della stessa facoltà, diede avvio alla ricerca, con visione interdisciplinare, sulla Mostra d'Oltremare. Alla sua memoria è dedicato questo volume.

In copertina

Il Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte, 1952 (Archivio fotografico Carbone)

In retrocopertina

La Mostra del P. N. F., Prima Triennale delle terre italiane d'oltremare, 15 maggio - 19 ottobre 1940 - XVIII, Gros Ponti & C., Torino.

Sommario

- Presentazioni*
- 9 Matteo Lorito, *Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 10 Gaetano Manfredi, *già Ministro dell'Università e della Ricerca*
- 11 Arturo De Vivo, *già Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 12 Michelangelo Russo, *Direttore del Dipartimento di Architettura (DiARC) dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 14 Uberto Siola, *già Preside della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 18 *Portfolio fotografico*
Paolo De Stefano
- 37 *Introduzione*
Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone
- 40 *Portfolio 1940*
- 1. La Mostra d'Oltremare. Un caposaldo della Napoli contemporanea**
- 1.1. Il contesto storico-culturale della Mostra**
- 61 *Prima della Triennale d'Oltremare: esposizioni nella Napoli postunitaria. Luoghi, dibattiti, permanenze*
Fabio Mangone
- 69 *Mostre ed esposizioni durante il fascismo: politica culturale e regime*
Francesca Capano
- 83 *Alle porte dell'area flegrea: formazione, evoluzione e identità del territorio di Fuorigrotta e Bagnoli*
Alfredo Buccaro
- 93 *Fuorigrotta tra fascismo e guerra. Trasformazioni urbane e risanamento dell'area occidentale di Napoli*
Luigi Veronese
- 1.2. La Mostra attraverso il tempo**
- 105 *Il quartiere occidentale e l'architettura per lo sport*
Alessandro Castagnaro
- 119 *«Una eccezionale promessa». La Mostra d'Oltremare nella storiografia italiana tra rimozione e revisionismo (1940-1990)*
Giovanni Menna
- 131 *L'attività della Mostra attraverso i quotidiani*
Valeria Pagnini
- 139 *Il 'cuore verde' del quartiere: la Mostra d'Oltremare e l'area di Fuorigrotta nel secondo dopoguerra*
Andrea Maglio
- 149 *Costruire per la Mostra: sperimentazione e pensiero tecnico tra progresso e autarchia*
Paola Ascione
- 159 *Le opere di Carlo Cocchia alla Mostra d'Oltremare*
Alessandro Castagnaro
- 171 *Una nota inedita sul programma organico e sul piano della Mostra*
Massimo Visone
- 1.3. La Mostra, temi nell'attualità. Valori, significati, problematiche**
- 181 *Qualità e significati dell'impianto urbano immerso nel grande parco*
Benedetto Gravagnuolo
- 185 *Il centro incompiuto della Napoli Moderna. Paesaggio, architettura e multiculturalità*
Lilia Pagano

- 199 *Patrimoni fragili: l'architettura del Novecento e i materiali sperimentali alla 'prova del tempo'*
Renata Picone
- 207 *Il restauro dell'architettura di un passato prossimo. Interazioni tra costruito e decorazioni*
Valentina Russo
- 215 *Restauro del Moderno: memoria di 'superficie' e strumenti teorico-operativi del restauro*
Bianca Gioia Marino
- 223 *Vulnerabilità sismica e restauro strutturale del moderno nella Mostra d'Oltremare*
Raffaele Amore
- 229 *Conservazione e sostenibilità energetica: un corretto approccio metodologico nella Mostra d'Oltremare*
Claudia Aveta
- 239 *La Mostra d'Oltremare, tra piani urbanistici e dimensione metropolitana*
Raffaele Amore, Aldo Aveta
- 249 *Questioni metodologiche nel rilievo e nella rappresentazione delle architetture e degli spazi aperti della Mostra d'Oltremare*
Massimiliano Campi, Antonella di Luggo
- 257 *La manutenzione programmata per il restauro del moderno: la Mostra d'Oltremare di Napoli*
Maria Rita Pinto, Serena Viola
- 267 *Le acqueforti di Roberto Pane e Lino Bianchi Barriviera per la Mostra d'Oltremare, edite in cartolina dall'Istituto Geografico De Agostini*
Andrea Pane
- 2. Un complesso espositivo. Il tempo**
- 277 *Alberto Calza Bini: all'origine della Mostra a Fuorigrotta*
Francesca Capano
- 285 *Dal verde all'architettura: Marcello Canino, Luigi Piccinato, Carlo Cocchia e l'elaborazione del piano*
Andrea Maglio
- 291 *Gli allestimenti alla prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare: propaganda ed educazione tra suggestioni e illusioni*
Gemma Belli
- 299 *Il parco della Mostra d'Oltremare: un giardino storico nel panorama internazionale*
Massimo Visone
- 311 *Il Settore Storico*
Emma Maglio
- 317 *Il Settore Geografico: la messa in scena dell'Impero Fascista*
Salvatore Di Liello
- 325 *Il Settore della Produzione e del Lavoro*
Giovanni Menna
- 335 *Le testimonianze archeologiche*
Alfredo Buccaro, Francesca Capano
- 345 *La memoria delle colonie*
Emma Maglio, Paola Vitolo
- 353 *Il contributo degli artisti*
Antonella Basilico Pisaturo
- 361 *La bellezza riunita. Fontainebleau ai Campi Flegrei (1952)*
Stefano Causa, Patrizia Piscitello
- 371 *La Mostra d'Oltremare di Napoli. La ceramica protagonista della decorazione moderna*
Maria Grazia Gargiulo
- 3. Le architetture del complesso tra storia e conservazione**
- 379 *I padiglioni. Gli allestimenti fra passato e futuro*
Paolo Giardiello
- 389 *Le ragioni del Moderno tra Natura e Storia. L'Arena Flegrea di Giulio de Luca (1938-1952)*
Giovanni Menna
- 397 *L'Arena Flegrea tra diritto alla modificazione e problematiche conservative*
Andrea Pane
- 405 *Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte*
Andrea Maglio
- 413 *Il Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte come fulcro della Mostra d'Oltremare a Napoli. Questioni di Restauro*
Renata Picone
- 423 *Il Cubo d'Oro nel padiglione dell'Africa Orientale Italiana*
Gemma Belli

- 429 *Come un mosaico. Per il difficile (e urgente) restauro del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli*
Valentina Russo
- 441 *Il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa*
Alessandro Castagnaro
- 447 *Il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa: la complessità del restauro di un'architettura d'autore da destinare a svago e cultura*
Aldo Aveta
- 455 *Il Padiglione Rodi: Archeologia italiana nel Dodecaneso e narrativa di regime*
Salvatore Di Liello
- 465 *Il Padiglione Rodi: valori celebrativi e obiettivi del progetto di restauro*
Aldo Aveta
- 473 *Il Parco Faunistico e il Piano del verde della Mostra d'Oltremare*
Raffaella Russo Spena
- 477 *Il Parco Divertimenti e il Parco Faunistico di Napoli. La conservazione di un patrimonio architettonico ad alta specificità*
Luigi Veronese
- 483 *Il Padiglione dell'America Latina*
Giovanni Menna
- 489 *Padiglione dell'America Latina: restauro e valori contemporanei*
Bianca Gioia Marino
- 499 *La Torre delle Partito Nazionale Fascista*
Raffaella Russo Spena
- 503 *Il progetto di restauro e di rivitalizzazione della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare di Napoli*
Vincenzo Corvino, Giovanni Multari
- 513 *I fantasmi del palcoscenico: il fregio dell'Arena Flegrea fra Nicola Fabricatore e Tullia Matania*
Gaia Salvatori
- 521 *Un cantiere didattico all'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli: il restauro del mosaico di Nicola Fabricatore dell'Arena Flegrea (1940)*
Pasquale Rossi, Monica Martelli Castaldi
- 528 *Portfolio fotografico
Restauri recenti*
- 4. Retrospezioni e testimonianze**
- 543 *La Mostra d'Oltremare negli archivi fotografici*
Gemma Belli
- 549 *Il patrimonio botanico del parco urbano della Mostra d'Oltremare*
Barbara Bertoli
- 557 *Proposte di Linee Guida per il restauro e il ripristino del verde del parco della Mostra d'Oltremare*
Fabrizio Cembalo Sambiasi Sanseverino
- 565 *La Triennale d'Oltremare nei documenti del Fondo Fotografico dell'Archivio Storico Municipale di Napoli*
Alessio Mazza
- 571 *Rappresentazione di luoghi lontani. I villaggi indigeni e il Bagno di Fasilides*
Daniela Palomba
- 579 *La Mostra d'Oltremare negli anni della ricostruzione (1950-52): la testimonianza di Elena Mendia*
Alberto Terminio
- 587 *La Mostra d'Oltremare attraverso gli archivi degli architetti*
Massimo Visone
- 595 *La fotografia come strumento di tutela del patrimonio architettonico. Portfolio fotografico*
Florian Castiglione
- 611 **Bibliografia**
a cura di Alberto Terminio, Massimo Visone
- 625 **Indice dei nomi**



Il parco della Mostra d'Oltremare: un giardino storico nel panorama internazionale

Massimo Visone

Una distrazione storiografica

Parco o verde urbano? Giardino pubblico o spazio effimero? *Architettura del verde* è il titolo del contributo che definisce il progetto di Luigi Piccinato e Carlo Cocchia, spiegando che si tratta di «elementi naturali, inseriti con sapiente eleganza compositiva nell'architettura degli edifici»¹. Su questa locuzione si è consumata la narrazione del sistema di acque e di piante della Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli, non senza generare confusione e ambiguità.

In realtà, la complessità dell'intervento legittima tutte le definizioni². Le dimensioni, la recinzione, l'evidenza vegetale, la destinazione d'uso, l'accessibilità, gli spazi tematici, la programmazione e la pianificazione urbanistica, la sistemazione delle strade circostanti e l'aderenza alle discussioni in corso mostrano in quest'opera una varietà culturale, tecnica e tipologica di rilievo.

La qualità e la dimensione degli spazi aperti meritano, in questa sede, una maggiore contestualizzazione e un'approfondita analisi per dipanare una storia che presenta caratteri ancora opachi, contrariamente a quanto avvenuto per le arti e le architetture nel piano curato da Marcello Canino tra il 1938 e il 1940. Come disse lo stesso Cocchia, «di tutto il complesso realizzato per la Mostra, il grande Parco verde costituisce indubbiamente la parte che può ben dirsi di maggiore interesse. La Mostra fu concepita tutta in funzione del suo Parco e, una volta tanto, l'entusiasmo sin dall'inizio non fu fuorviato o menomato dallo scarso effetto, che è di solito inevitabile in ogni impianto di zone verdi»³.

Come spesso avviene per l'architettura contemporanea, le cronache hanno fatto storia e indirizzato l'attenzione su tematiche e soggetti elusi dagli studi di settore, con contributi descrittivi più che di interpretazione, e con spunti di riflessione non sempre sviluppati. La distanza cronologica, una rinnovata prospettiva storica e una significativa maturazione critica consentono oggi di riconoscere nel parco della Mostra d'Oltremare un 'giardino storico' che, come tale, va raccontato e salvaguardato per la conservazione della sua identità. I contributi scientifici⁴ più pertinenti la storia non hanno mancato di presentare alcune conflittualità e parzialità, restituendo un quadro che merita di essere inserito nel panorama internazionale.

Nella fortuna critica dell'architettura dei giardini, la storia di

quelli pubblici acquisisce una sua specificità abbastanza di recente⁵. A partire dagli anni novanta del Novecento, si è costituita un'autonoma pubblicistica di settore, determinando la consapevolezza di un diverso approccio scientifico nella storia dell'architettura. Questo interesse è sintomatico di un nuovo indirizzo di ricerca e di una rinnovata attenzione da parte delle amministrazioni, più sensibili a valorizzare l'identità collettiva, tanto del patrimonio costruito quanto del giardino storico⁶.

Detto ciò, è singolare che la Mostra d'Oltremare di Napoli non abbia trovato spazio nella storiografia nazionale di settore. Questa distrazione pone lo studioso davanti ad alcune domande di carattere sia storico e culturale, che formale e storiografico. È evidente che la sedimentazione di contributi scientifici sulla progettazione dell'impianto planimetrico e delle opere architettoniche abbia messo in ombra considerazioni analitiche e di merito sul parco. Questo dato di fatto va inserito in un più maturo sistema di conoscenze e in una maggiore presa di coscienza nel campo dell'architettura, a dispetto della più recente storia dei giardini⁷. Si è trattato spesso di una storia dominata dalla ricostruzione del percorso evolutivo del 'moderno' e maggiormente impegnata nel ripercorrere e narrare la ricezione, la diffusione, lo sviluppo e la traduzione della lezione dei maestri del Novecento.

L'architettura del verde di Piccinato e Cocchia è sin dal principio descritta quale connettore del sistema compositivo generale, mettendo in rilievo l'autorialità del progetto, l'estensione territoriale, la quantità e la varietà botanica e la magniloquenza degli interventi, utilizzando di frequente principi e teorie urbanistiche relative al verde urbano per la lettura dell'architettura dei giardini (o dell'arte dei giardini, come si chiamava allora la disciplina). In tal senso, è opportuno introdurre una comparazione non solo con i parchi pubblici, ma anche con i giardini delle mostre temporanee, in particolare con quelli delle fiere coloniali, in maniera tale da comprenderne qualità, significati e valori storici e culturali, al di là di quelli deducibili da analisi autoptiche.

I repertori antologici

Il *revival* esotico è un genere caratterizzante le esposizioni coloniali promosse dalle maggiori potenze europee. Sin dalla loro ideazione, nella seconda metà dell'Ottocento, sono ricorrenti le ricostruzioni ambientali e stilistiche di



strade e villaggi, tra le principali attrazioni delle fiere. 'Figuranti' provenienti dalle colonie catapultano i visitatori in mondi lontani ed esaltano la missione civilizzatrice, non senza scadere in facili stereotipi⁸. L'aspetto vegetale è confinato in monumentali serre o nei giardini botanici, per mostrare con intento didascalico le conquiste scientifiche. Il disegno paesaggistico è limitato all'alberatura dei percorsi, alla perimetrazione dei lotti e alla sistemazione dei villaggi. Questi sono trattati come *fabrique de jardin* di stampo romantico e sono raffrontati con i monumentali padiglioni nazionali, che celebrano il successo dell'imperialismo e del colonialismo⁹.

Il 28 aprile del 1925 si inaugura a Parigi l'Esposizione Internazionale di Arti decorative e industriali moderne. L'esposizione, progettata nel 1913 all'interno della cultura dell'*Art Nouveau*, finirà invece per accogliere l'*Esprit Nouveau*, che caratterizzerà gli anni della sperimentazione tra le due guerre. In quell'occasione trovano forma i primi giardini in cui si rompe con la tradizione e si propongono soluzioni innovative. Gli architetti si mostrano capaci di tradurre i principi di elementarità e razionalità anche nell'architettura del verde¹⁰. Alcune realizzazioni mostrano tutta la modernità dell'opera. Facciamo riferimento agli *arbres de béton* dei gemelli Martel nel *Jardin de l'habitation moderne* di Robert Mallet-Stevens e, soprattutto, all'artificioso *Jardin d'Eau et de Lumière* di Gabriel Guévrékian. Quest'ultimo è certamente il più noto, essendo considerato il primo di una serie di giardini cubisti. Altri seguiranno e svilupperanno quella tendenza, come Pierre Émile Legrain, nel disegno tutto geometrico del giardino per villa Tachard a La Celle Saint-Claude (1924); André e Paul Vera e Jean-Charles Moreux nell'Hôtel de Noailles

A pag. 298

1. Federico Patellani, Mostra dell'Africa Orientale Italiana, il trapianto di un baobab e la chiesa copta nel villaggio indigeno, 1939-1940 (Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, PR. 297/FT. 34).

2. Gabriel Guévrékian, Disegno preparatorio del *Jardin d'Eau et de Lumière* per l'Esposizione Internazionale di Arti decorative e industriali di Parigi, 1925 (*Jardins de Marrast*, Paris: Editions d'art Charles Moreau, 1926).

3. Giulio Minoletti e Alberto Cingria, *Giardino del Sud*, 1931 («Rassegna di architettura», aprile 1931).

(1926) e nell'Hôtel de Rouché (1929) a Parigi; ma anche Le Corbusier nei tetti-giardino dell'appartamento di Charles de Besteigui a Parigi (1929), tutti con l'intento di tradurre nelle proprie opere l'arte del tempo¹¹.

È stato però messo in evidenza un aspetto meno noto del primo giardino di Guévrékian, in cui emerge il persistere di un certo *revival* stilistico. Questi, infatti, rielabora in chiave geometrica l'immaginario fantastico del giardino persiano¹². La scelta non fu casuale: la Persia era stata indicata da Jean Claude Nicolas Forestier. L'architetto paesaggista e ispettore generale dei giardini dell'Esposizione individuò tra le recenti acquisizioni coloniali della Francia alcuni degli stili più opportuni da rielaborare in chiave nazionalista. Se Guévrékian, architetto di origini armenie, celebrava così il Mandato francese della Siria (1923), evocando l'antico impero conquistato da Alessandro Magno, Albert Laprade associava la vegetazione e i dettagli dei suoi *Jardin des oiseaux* e *Bassin des nymphéas* ai giardini islamici del Protettorato Francese del Marocco (1912) grazie alla sua esperienza professionale nella colonia africana¹³.

La nuova estetica del CIAM, la crisi del 1929 e l'avanzata delle forze conservatrici sopiranno ogni tentativo di sviluppare l'arte dei giardini a partire da questi primi risultati d'avanguardia, fino a considerare eccessivamente pittoriche le opere del paesaggista brasiliano Roberto Burle Marx¹⁴. Nel 1931, sempre in Francia, con l'Esposizione Coloniale Internazionale il giardino acquisisce nuovamente una sistemazione antologica nel monumentale piano della fiera. L'*Avenue des colonies française* è il maestoso asse stradale nel cuore del settore nazionale, l'unico percorso rettilineo dell'intero complesso, spoglio e assolato, in cui si succedono gli ingressi ai padiglioni. Il piano evidenzia l'arresto delle spinte moderniste e il ritorno ad ambientazioni coerenti con il paesaggio d'origine, con l'architettura del verde conclusa nei settori geografici. Il termine che meglio esalta l'effetto dei giardini è *féérique*: un mondo fatato, esaltato dalla forza elettrica messa in gioco per illuminare l'esposizione in qualsiasi ora del giorno¹⁵.

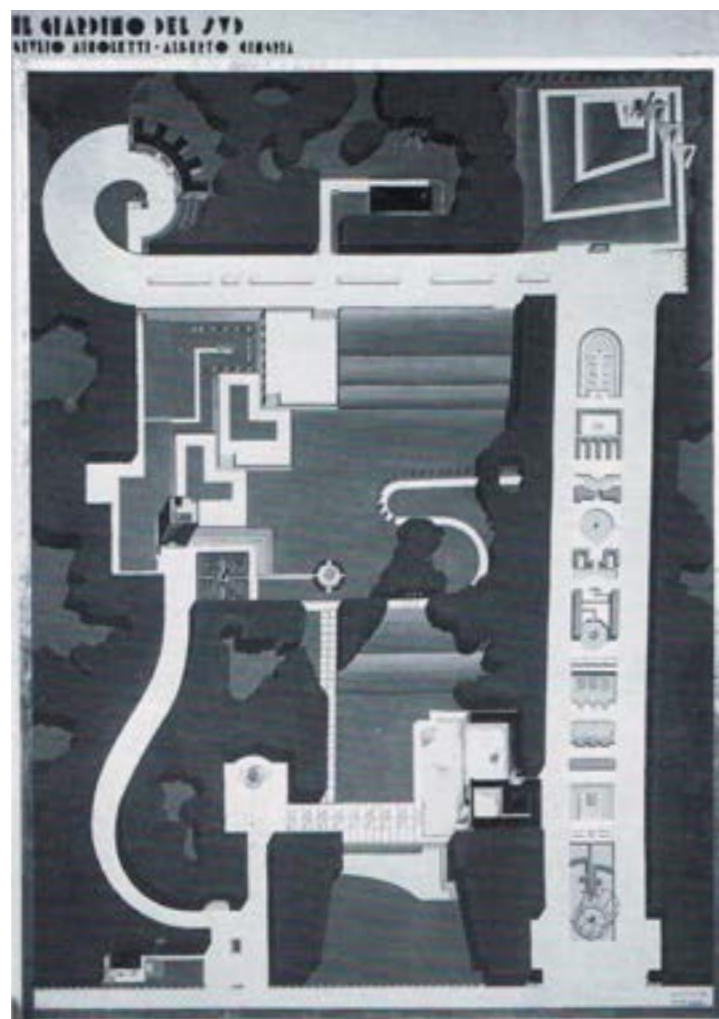
Ciò avveniva nell'Europa dei regimi¹⁶: si esaltavano il rigoroso *Heimatschutzstil* nel mondo germanico, le comuni radici rurali nell'universo sovietico e il reclamato ritorno all'ordine nella sfera culturale fascista. Si tratta oggi di un patrimonio a lungo considerato scomodo, la cui revisione è spesso limitata alla capacità degli architetti di elaborare i messaggi del potere e della propaganda, in cui il velo della retorica riveste il linguaggio del 'moderno'¹⁷.

Tra modernità e italianità

In Italia, l'interesse nei confronti del giardino cresce dall'ultimo decennio dell'Ottocento fino agli anni trenta del Novecento¹⁸, quando il ruolo dello stile per il giardino arriva ad acquisire caratteristiche non solo nazionali, ma anche razziali¹⁹. Come ha osservato Vincenzo Cazzato, i frequenti restauri di quegli anni portano a bandire tanto lo stile all'inglese, quanto quello francese, con l'intento di ricreare quello originario. Le conseguenze di questi interventi furono duplici: da un lato, la creazione di un 'doppio' del giardino all'italiana²⁰ e, dall'altro, la progettazione di giardini moderni utilizzando modelli del classicismo italiano.

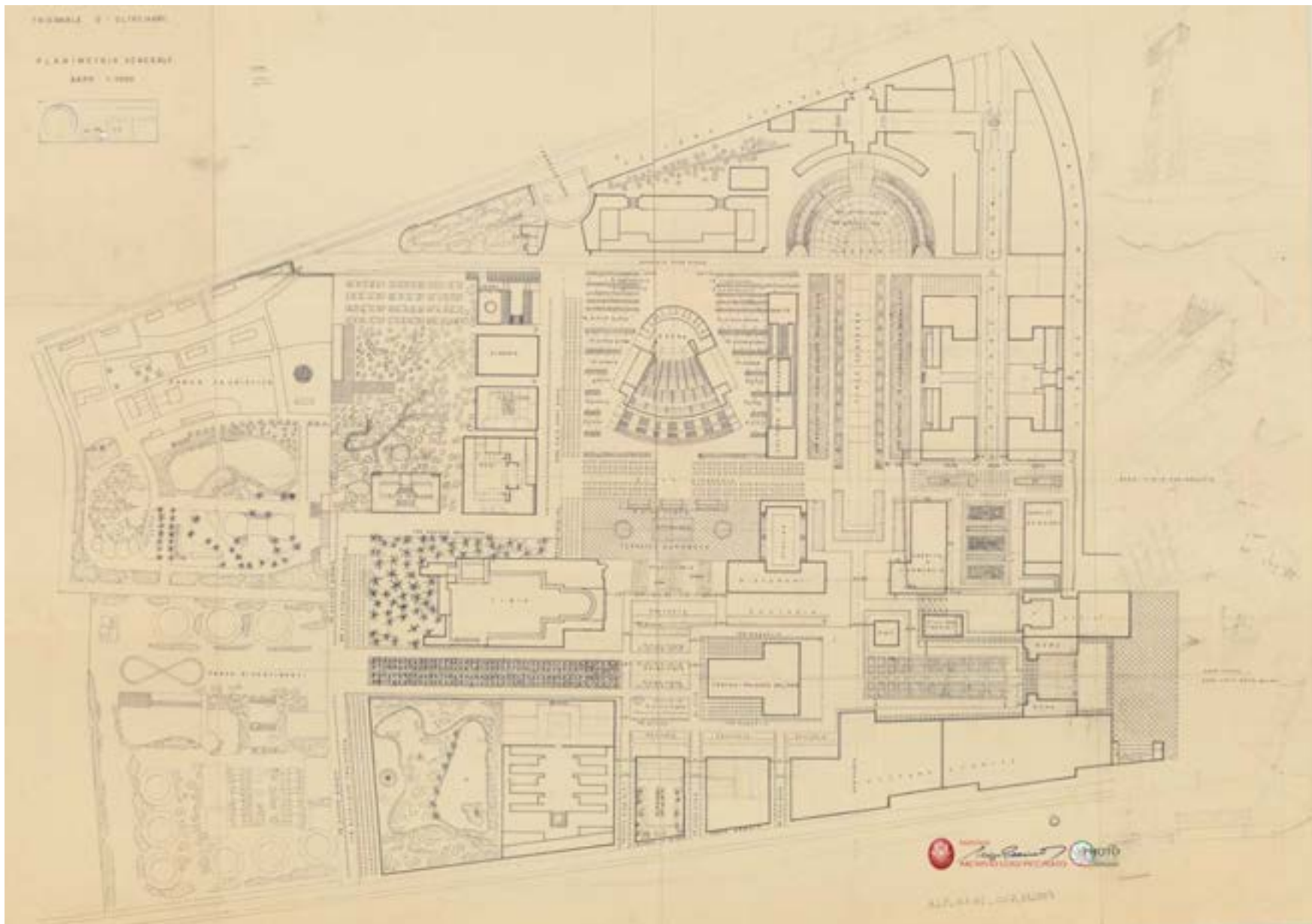
Nel 1924, Luigi Damis²¹, con ampie argomentazioni e con documentazione storico-iconografica, pone l'accento proprio sul contrasto tra lo stile italiano e quello paesaggistico. A sancire questa distanza è Luigi Piccinato, che usa il termine «invasione» per definire tutta l'estraneità dell'impiego del giardino all'inglese in Italia nella voce «Giardino», redatta per l'*Enciclopedia italiana*²².

L'epilogo nazionalista è la Mostra di Firenze del 1931, che pure aveva avuto un precedente nel 1928²³. Nel catalogo a cura di Ugo Ojetti e nelle coeve recensioni prevalgono l'enfasi linguistica, la metafora e l'esaltazione delle caratteristiche del giardino italiano, strumentalizzate in funzione del messaggio fascista²⁴. Qualche contraddizione emerge nel concorso per un giardino pubblico bandito per l'occasione. La commissione presieduta dallo stesso Ojetti premia due progetti tra loro distinti. Come si legge nella relazione di Piccinato, essi «sembrano rispondere solo separatamente e singolarmente [...] ai due requisiti del bando: la *modernità* della concezione e l'*italianità* del carattere»²⁵. Dei due *ex aequo*, il *Giardino del Sud* di Giulio Minoletti e Alberto Cingria è quello che meglio rispecchia il complesso punto di partenza del razionalismo italiano nell'arte dei giardini. Il progetto è «composto con grande libertà di distribuzione che lo avvicina più alle composizioni romantiche del giardino 'all'inglese', mentre lo allontana dalla simmetrica compostezza e dalla serena euritmia così caratteristiche nei Giardini Italiani. Gli elementi bosco e prato vi sono trattati a massa con evidente affinità alle composizioni naturalistiche, mentre larghi viali (troppo larghi in quanto non alberati) costituiscono l'ossatura con



varie 'trovate' gustose e simmetriche»²⁶. Si tratta di un giardino che tenta di liberarsi della stereometria classicista, non senza ammiccamenti alla grafica purista. Questo offre una molteplicità piuttosto impreveduta di aspetti simultanei e contrastanti, che non mancheranno di tornare nel parco della Mostra d'Oltremare di Napoli. Si allude, in particolare, all'intersezione sfalsata di due assi monumentali e non baricentrici accostati a una varietà di altri episodi, in cui è chiaramente distinguibile una maglia secondaria con aree tematiche, che sintetizzano gli elementi del giardino italiano e accolgono le attrezzature del tempo libero²⁷.

Per quanto riguarda le esposizioni, quelle svolte in Italia tra la fine dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale ebbero sistemazione principalmente nei giardini pubblici. La partecipazione italiana a quelle coloniali ha invece un forte impulso proprio durante il ventennio fascista²⁸. La sistemazione dei giardini è ancorata alla retorica nazionalistica, con una duplice modalità di espressione: da un lato, riproduzioni di villaggi tribali, a partire dall'Esposizione nazionale di Torino 1928, in ambientazioni aride e spoglie; dall'altro, l'affermazione di



modelli rinascimentali e alla romana, a partire dall'Esposizione internazionale di Parigi nel 1931²⁹.

Il messaggio della propaganda si inverte nelle fiere d'oltremare. L'intento è mostrare la forza civilizzatrice e la spinta modernizzatrice operate dall'Italia, in maniera più marcata dopo la proclamazione dell'Impero (1936). Nella Fiera di Tripoli (1927-1939) e nelle opere coloniali prevale l'architettura, con l'uso di una molteplicità di codici stilistici. Il tentativo di mediare le istanze monumentali di rappresentanza con la tradizione locale trova espressione nell'uso di specie botaniche autoctone per la piantumazione del verde urbano, prevalentemente palme allineate che costituiscono un immediato precedente di riferimento per il viale delle Palme di Napoli, in cui il rigore 'civilizzatore' del disegno razionalista

a scala urbana investe la spontaneità del tessuto preesistente³⁰. L'orizzonte culturale del razionalismo mediterraneo sposta l'asse di riferimento dalle isole e dalla vegetazione nostrana e si allarga verso le Terre d'Oltremare, rendendo lo spazio un luogo politico, come d'altronde era avvenuto nella prima diffusione del giardino all'inglese, dove la corona britannica intendeva mostrare la varietà e la molteplicità della natura dei propri possedimenti al di fuori dell'Europa³¹.

Il parco della Mostra d'Oltremare di Napoli

Sulla base di questa lunga premessa è possibile intravedere nel parco della Mostra d'Oltremare di Luigi Piccinato e Carlo Cocchia l'affermazione di un'altra modernità anche nell'arte dei giardini, in cui convergono razionalismo d'impianto, clas-

4. Luigi Piccinato, Planimetria generale della Triennale d'Oltremare con l'indicazione delle specie vegetali, 1938. Archivio Luigi Piccinato, Roma (ALP_01.02_067.01_007).

sicismo accademico, *revival* coloniale, monumentalismo formale, funzionalismo stilistico e scienza botanica, con il supporto di Francesco Trotta e Vincenzo Parisi in qualità di ordinatori. Infatti, come l'arte, anche il progetto paesaggistico «svolge un fondamentale ruolo nella attuazione di un vastissimo progetto di fusione della cultura di massa con la cultura alta, con molteplici soluzioni tecniche e stilistiche»³². «Si sono così presentati, ordinati secondo le esigenze tematiche, esemplari di flora nostrana ed esotica; accanto ai molti pini, querce, lauri disseminati per ogni dove, ecco apparire felicemente sposati ai primi esemplari esotici: banani, cocchi, palme, eucalipti, cactus»³³. L'architettura del verde è qui un progetto unitario, strumentale al messaggio e in aperto dialogo con i padiglioni di riferimento, articolando i temi presenti nei diversi settori in un immaginario fantastico, che di lì a breve sarebbe crollato. Come la Reggia di Caserta, la Mostra d'Oltremare è l'ultima grande opera che chiude un ciclo storico in Europa.

Il sistema compositivo che sottende alla costruzione finale dell'impianto tiene conto di una maglia ortogonale giocata sulla reciproca integrazione di aree verdi, spazi pubblici e volumi distribuiti in una successione di episodi, di visuali e di fondali prospettici variabili, superando la centralizzazione del primo progetto, incentrato sulla nuda piazza dell'Impero interamente pavimentata e sull'asse trasversale proveniente dall'ingresso nord, visibile nel plastico del planovolumetrico del 1938³⁴. La griglia realizzata è scandita da assi principali di penetrazione e assi secondari di distribuzione che rifiuta la rigidità simmetrica, come nell'esposizione di Parigi 1937 e nell'E42 di Roma, e si discosta del tutto dal naturalismo delle precedenti esposizioni coloniali. Il piano risulta così informato «al criterio romantico di pittoreschi aggruppamenti di spazi [...] che a quello di tracciati chiari dal punto di vista della fluidità del traffico. [...] Le piazze, i larghi, le zone verdi ed arboree si intersecano e compenetrano con giochi prospettici inaspettati ed un po' frammentari»³⁵.

Al razionalismo urbanistico non corrisponde del tutto quello del tessuto paesaggistico, le cui linee di costruzione conferiscono una certa dinamicità planimetrica. Viali privi del carattere spoglio e assoluto dell'*Avenue des colonies française* del 1931 e delle mere alberature stradali di Roma, ma distinti ogni volta da una specifica scelta botanica o da elaborati giochi d'acqua e di colore. Osservato attraverso la zonizzazione per settori, il tessuto arboreo rispondeva in pieno al principale compito di

distinguere natura locale e natura coloniale nei rispettivi settori, fino a divenire esso stesso fattore di caratterizzazione e riconoscibilità. In tal senso, alle specie botaniche era assegnato il compito di conformare la giusta e vivificante cornice delle architetture d'oltremare o di quelle nazionali. Uno dei compiti dell'architettura del verde e del sistema delle acque, dunque, era quello di contribuire alla composizione scenografica degli spazi, con l'intento di ricreare «tra la vegetazione e le fontane una vera atmosfera di fiaba»³⁶, maggiormente accentuata di notte da una particolare illuminazione.

Nel 1943, Piccinato parla di «sistema del verde», della sua funzione connettiva e del suo ruolo predominante nella progettazione a scala urbana. Questo «deve essere disposto in maniera da permeare l'intero corpo edilizio [...] dunque [...] guida e sorregge il piano della città. Ne consegue che il sistema del verde è pregiudiziale e sostanziale nella progettazione di un quartiere o di una città: deve essere pensato e progettato almeno contemporaneamente (se non prima) alla struttura viaria e a quella edilizia»³⁷.

Nel riconsiderare il ruolo di Luigi Piccinato nella costruzione del complesso fieristico³⁸, va riconsiderato anche il suo apporto nelle scelte dell'impianto paesaggistico, grazie alla sua ricca specializzazione nel settore. Piccinato, come è noto, dal 1924 al 1930 è assistente di Marcello Piacentini presso il corso di Edilizia cittadina e Arte dei giardini della Regia Scuola di Architettura di Roma, nel 1931 è membro della Commissione giudicatrice del concorso bandito in occasione della Mostra del giardino italiano, nel 1933 redige la voce «Giardino» per l'*Enciclopedia italiana*, nel 1937 assume l'incarico di Storia del giardino presso l'Università di Perugia, dal 4 novembre dello stesso anno è membro della Commissione per lo studio della sistemazione dei giardini dell'Esposizione Universale di Roma³⁹ e, infine, nei suoi scritti pone particolare attenzione al tema del verde⁴⁰. Pertanto, possiamo ritenere Piccinato al corrente delle teorie e delle esperienze nazionali e internazionali, con le quali comparare le eventuali innovazioni. Confrontando il progetto iniziale, con alberature regolarmente potate a conformare pareti di verzura, con il progetto definitivo si rileva tutta l'evoluzione e la cura di dettaglio.

Significativa «è la soluzione del problema illuminazione esterna della Mostra. Gli ingressi, le strade, i viali, i giardini: per ogni singola e particolare necessità, venne studiato un differente mezzo di illuminazione, che, oltre a fornire abbondante luce diffusa, contribuisce a mettere in maggior valore le architetture ed il paesaggio, creando sorprese e visioni surreali. La grande esedra e le numerose fontane illuminate da cascate e getti che si susseguono con giochi di luci a colori diversi, compongono elementi di fantasia imprevedute»⁴¹.

L'unità dell'intervento tende a frantumarsi in momenti diversi e separati, che aderiscono alle peculiarità del percorso

espositivo, nel cui ambito la nozione di paesaggio subisce molteplici variazioni tematiche ed evocative, con letture intellettuali e percezioni sensoriali variabili nel tempo e nello spazio. Tali caratteri denotano, da un lato, la qualità generale del progetto, come attesta la partecipazione degli architetti coinvolti; dall'altro, l'incertezza, determinata dalla discontinuità e dall'eccessiva varietà delle soluzioni adottate, giustificabili solo dall'intento effimero connaturato alla destinazione fieristica, ma contraddetto dalla *longue durée* del piano urbanistico.

Settore geografico

In questo complesso impianto non solo si incrociano miti e modelli compositivi distinti, ma converge anche il dibattito ancora vivo sul 'moderno', nella capacità di equilibrare l'evidente contrasto tra le opposte necessità espressive della Mostra. Saverio Muratori ne sottolinea le problematicità del duplice programma, «che nascondeva particolari difficoltà per i progetti accoppiando in un unico tema intenti di indole e carattere tanto diversi, quali il fare cosa eminentemente pratica ed il fare opera efficacemente celebrativa, [...] che solo la sensibilità di un professionista esperto può avvicinare senza danno e contrasti stridenti»⁴².

Una dualità che emerge in maniera evidente nella sistemazione del Settore geografico. Disegni di paesaggio sono già presenti in alcuni dei progetti di concorso per il padiglione dell'Africa Orientale Italiana⁴³. Luigi Brusa, Renato di Tommasi e Giulio Sterbini fanno prevalere l'elemento suggestivo per gli evidenti motivi etiopi, con un paesaggio scarno, la cui verzura è limitata a un filare di eucalipti che accentua la veduta prospettica sull'edificio principale, costruito a forma di grande capanna. In quello del gruppo di Ernesto Puppo risulta prevalente l'aspetto funzionale, con il passaggio sopraelevato per la visita dei villaggi in un evidente contrasto tra l'iterazione dei padiglioni secondari e gli allestimenti sottostanti. Nella proposta vincitrice, il Salone dell'Impero domina sull'ambiente lacustre, mentre a nord la gradinata di accesso che si apre sul viale delle Palme, allineate e sistemate in aiuole quadrate, rende più magniloquente la sua sistemazione su due terrapieni, in una cornice di euforbie, agavi e cactus.

Il progetto di Mario Zanetti, Luigia Racheli e Paolo Zella Milillo, in parte difforme da quello nella planimetria definitiva e da una veduta presente in uno dei volantini illustrativi, trova perfetta coincidenza con la planimetria datata 22 novembre 1938, ma lascia aperta l'ipotesi che gli architetti abbiano presentato il disegno dei giardini, su cui poi sono intervenuti Piccinato e Cocchia per rendere unitario il complesso della fiera. Nei cortili della mostra dell'A.O.I. erano restituite le ambientazioni dei possedimenti coloniali italiani nel Corno d'Africa (Eritrea, Amara, Galla e Sidama, Scioà, Harrar, Somalia), in-

torno a cui girava un doppio ordine di passerelle coperte da pergole tinte di bianco, molto mediterranee, all'ombra di alti eucalipti, allegoricamente utilizzati per sottolineare le opere di bonifica.

La zona dei villaggi indigeni è uno spazio autonomo e di grande accuratezza, una delle ultime realizzazioni di questa tradizione. La restituzione ambientale è totalizzante «nei favolosi splendori della sua flora, nelle bizzarre meraviglie della fauna, nella suggestiva morfologia del paesaggio»⁴⁴, pur dovendo sottostare al 'pittoresco' – un termine molto ricorrente nei media di regime per dire 'tipico' e 'caratteristico'. Un aspetto a quella data lontano da quello del giardino all'inglese, vuoi perché estraneo alla cultura nazionalista – come aveva sottolineato Piccinato –, vuoi perché non interessato al rispetto del *genius loci*, ma alla ricostruzione in stile, anzi alla reinvenzione di un luogo lontano.

Lungo la metà orientale del lotto si distende il laghetto di Fasilides, uno specchio d'acqua artificiale in forme naturalistiche, su cui galleggiano larghe foglie di ninfee palustri, si specchiano ciuffi di tamarindi e di papiri. Un sambuco proveniente dal Mar Rosso, nei pressi di gruppi di palmizi, canneti e boschetti di banani, e la ricostruzione dell'edificio di Gondar completano gli omonimi bagni dell'imperatore d'Etiopia (1632-1667), il cui titolo di «re dei re» coronava ora la testa di Vittorio Emanuele III. Si tratta di un edificio di chiara influenza portoghese, utilizzato nelle cerimonie del Timkat – la principale festività copta –, ma non senza lasciare spazio al fantastico nel naturalizzare le forme della piscina rettangolare etiopica. Un percorso curvilineo guida il visitatore attraverso le diverse tipologie costruttive indigene, abitate da 57 persone rappresentanti vari gruppi etnici, sotto il controllo di una postazione della Polizia dell'Africa Italiana. Troviamo la chiesa copta, le tende dei nomadi Ad Scek del bassopiano eritreo e degli Afar del deserto dancalo, sistemati «a fianco dei tukul amara e degli hudmò dell'altopiano, e i Cunama sedentari vi compongono le loro capanne-alveari, con fasci di erba elefantina, coperti di sterco e argilla»⁴⁵. Sullo sfondo, una varia flora di euforbie, acacie, eucalipti, podocarpi, alberi della gomma, ricino, felci arboree, baobab e ginepri.

La palma, in tutte le sue varietà mediterranee e africane, domina la Mostra con 900 esemplari importati direttamente dalla Tripolitania e 600 già acclimatate nei dintorni di Napoli. Sull'asse longitudinale si profila il lungo viale delle Palme, preannunciato dalle 14 colonne con capitelli palmizi sulla facciata del Teatro Mediterraneo. Alle sue spalle, i «tronchi scagliosi si allineano a perdita d'occhio come colonne di un duomo vegetale, verdissimo, sospeso a mezz'aria. I grandi ventagli di foglie si agitano mollemente, si stagliano contro uno sfondo aperto di cielo, compongono una nobile architettura naturale»⁴⁶. I quattro filari di *Phoe-*



5. Arbusti di lagerstroemia sul terrazzamento nella zona dei caffè, delle mescite e dei ristoranti (I Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, Torino, 1940).

6. Federico Patellani, Una delle due piste da ballo e il giardino in

costruzione, 1939-1940 (Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, PR. 196/FT. 11).

7. Roseti in forma di labirinto nella zona della ristorazione («Architettura», 1941, fasc. I-III).



nix Canariensis – sistemate in aiuole prive di cordolo, con percorsi ortogonali pavimentati con listelli di cotto e klinker, laddove Piccinato aveva pensato un corso d'acqua al centro, poi non realizzato – diventano l'icona della sottomissione delle Terre d'Oltremare e delle opere del regime. I motivi allegorici sono molti: esse vegetano nelle fasce costiere della Tripolitania e della Cirenaica, ma anche nell'interno, in particolare nel Fezzan, dal 1937 nel Territorio Militare del Sud, l'unica parte della Libia italiana gestita dall'esercito, e come soldati qui sono allineati al centro del Settore geografico.

Inoltre, le origini antiche, le prospettive di vita e il ruolo nelle oasi si addice alla retorica fascista: esse simboleggiano l'attività di implementazione agricola, con ricchi studi sulle qualità dei datteri libici, e stimolano l'immaginario collettivo. Riprendendo la descrizione iniziale del presente contributo, il ricorso a «elementi naturali»⁴⁷ che definisce l'architettura degli edifici rinvia all'orientamento *sachlich* diffuso dalla rivista tedesca *ABC*, mediante la delineazione di un duplice approccio, sintetizzato in una costruzione insieme funzionale ed elementare, che in questo caso si arricchisce di un'iterazione e di allegorie retoriche, che rinviano alla forza industriale, economica e militare.

A nord del viale delle Palme, trovano spazio i giardini del padiglione della Libia, con alcuni allestimenti rurali e la piantumazione di palme dattilifere e di specie rappresentanti la flora indigena, come *chamaerops*, *opuntie*, acacie e robinie. Altri paesaggi mediterranei sono presenti nel settore, come quello nella Mostra di Rodi e delle Isole italiane dell'Egeo, in cui una varia vegetazione verdeggia il claustro. Trova



spazio in questi progetti il versante più vernacolare dello stile coloniale. Questo, reinterpretato in chiave razionalista, esalta l'immagine del mondo rurale antico e coloniale più archetipico, con orti, staccionate di palmizi e rampicanti che rendono realistiche tutte le ambientazioni.

La conoscenza di altri giardini esotici resta ancora limitata, come ad esempio quello persiano e quello giapponese disposti in pendio ai lati del padiglione dell'Espansione italiana in Oriente, tra loro opposti e divergenti: l'uno geometrico e arricchito da un artificioso getto d'acqua, l'altro costruito intorno a un laghetto vivacizzato da una piccola cascata⁴⁸.

Settore mostre varie, teatro e attrazioni

Più ricco e articolato è il sistema dei giardini che caratterizza il Settore mostre varie, teatro, attrazioni, che circonda quello geografico. Il precedente revivalismo è messo a diretto contrasto con il naturalismo della vegetazione locale, sita, ad esempio, nel boschetto di questo settore. Qui la flora è un elemento preponderante e assume funzioni specifiche legate sia ai canoni estetici dell'abbellimento urbano, sia a quelli funzionali per il miglioramento dei servizi. Si tratta di un comparto costruito nell'ottica della permanenza e della durabilità, dove sono costruite da un lato le architetture di maggiore modernità, dall'altro i parchi tematici⁴⁹, le serre botaniche, le fitte macchie di verde, il boschetto e la fontana dell'Esedra.

La «ricchezza nei lavori di giardinaggio»⁵⁰ è una delle opere lodate da Giuseppe Pagano, che segnala elementi di modernità nel Teatro all'aperto di Giulio De Luca, come le zone sistemate a siepi di alloro (*Laurus Nobilis*), che inquadrano il prospetto da nord, le aiuole fiorite sulla scalea d'ingresso e le terrazze-giardino ai lati dell'edificio.

A mezzogiorno, dopo il viale di pini, si apriva l'agrumeto, caratteristico del litorale dell'Africa settentrionale e dell'Egeo,



8-9. Interni delle serre botaniche di Carlo Cocchia («Architettura», 1941, fasc. I-II).

10. I giardini del settore mostre varie, teatro e attrazioni («Architettura», 1941, fasc. I-II).

fra i cui alberi erano state attrezzate due pedane circolari per il ballo e, al centro, una rettangolare per il pattinaggio⁵¹, dove oggi sono i campi da tennis. Molto interessante è il disegno dei tre roseti in forma di labirinto con l'inserimento di lagerstroemia sul piccolo terrazzamento nella zona dei caffè, delle mescite e dei ristoranti all'aperto, costruiti con lineari aiuole rialzate nel cuore di altrettanti comparti di terreno vegetale regolarmente piantumati. Chiude questo versante una successione di filari alternati di *Pinus Nigra* e *Pawlonia Imperialis* che circonda il Teatro Mediterraneo, a cui ampie aiuole ricche di magnolie riquadrano il lotto.

Come è d'abitudine nelle fiere, nella Mostra d'Oltremare trovano spazio le serre botaniche. In questo caso, l'esotismo floreale è ospitato in una delle più note opere di Cocchia, demolite nel 1980. Qui si sottolineava l'apporto scientifico scaturito dalle conquiste coloniche. La fabbrica si componeva di varie sale (grande serra umida, grande serra arida, serra delle piante acquatiche, serra delle felci, serra delle orchidee, serra delle piante eduli e foraggiere, serra delle piante da bevanda), mentre al centro era un grande vivaio all'aperto, nel quale erano coltivate «quelle specie di piante tropicali che non soffrono della variazione di temperatura nel nostro clima: e si vedono banani [...], alberi di tuja e di canfora, papiri e dracene, cactus e piante di caffè»⁵².

A questi episodi di architettura del giardino si affianca l'alberatura delle strade. I due assi principali che affiancano il Teatro di massa dominano il piano. Da un lato, l'odierna via cardinale Guglielmo Massaia, il maestoso viale con quattro filari di eucalipti e filari laterali di melagrani (*Punica granatum*): una

pianta introdotta dall'Australia alla fine dell'Ottocento e che costituiva un elemento distintivo del paesaggio etiope. Dall'altro, la monumentale fontana dell'Esedra, «formata da un grande canale con salti d'acqua e con vasche laterali a zampilli, disposti fra prati inclinati e aiuole, e da una grande esedra di settanta metri di raggio, sui cui fianchi sono collocate cento grandissime vasche quadrate dalle quali s'alzano altissimi zampilli d'acqua colorata che s'accordano con musiche appositamente composte e che si raccolgono in un grande bacino centrale dal quale poi discendono a cascate lente per tutta la lunghezza del canale. In alto sul bordo estremo dell'Esedra s'elevano alti pini che fanno corona allo straordinario spettacolo dei giochi d'acqua che, mutando continuamente di colore e di suono, rappresentano una delle più belle attrazioni»⁵³. Se il primo va associato all'omologo viale delle Palme, il secondo rappresenta la modernità dell'arte di regime e della più 'allineata' reinterpretazione del classicismo.

Il disegno della fontana deriva dallo studio delle architetture italiane del passato, con particolare attenzione a quelle meridionali. Il modello di riferimento è il bacino a terrazze della fontana della reggia di Caserta, ma il tradizionale meccanismo idraulico a cascata generato dall'acquedotto vanvitelliano è sostituito da un innovativo impianto elettromeccanico elaborato dagli ingegneri Cesare Tedeschi e Adolfo Taiani, che alimenta un complesso sistema di getti d'acqua e di illuminazione che trasforma l'insieme «in morbide e smaglianti fantasie luminose che creano scenari fantastici ed impensati»⁵⁴. L'esedra, uno spettacolare *jardin d'eau et de lumière*, è disegnata come una grande cavea di un teatro all'antica, con le vasche quadrangolari disposte a scalare, dove i settori radiali seguono una disposizione a raggiera policentrica. La variabilità volumetrica, la dinamicità geometrica dell'impianto e la molteplicità dei colori sono le caratteristiche che più rievocano nel progetto le sperimentazioni cubiste di Parigi, anche se queste si erano oramai spente da qualche anno. Il prospetto originario sarà poi integrato nel 1952 dalle ceramiche di Giuseppe Macedonio⁵⁵.

Un'alberatura secondaria si dispone lungo i «viali che richiamano l'architettura floreale classica, perché disposti a righe alterne di lauri e cipressi»⁵⁶: quella stessa vegetazione che, con arbusti della macchia mediterranea, arreda anche l'area archeologica, evocando un paesaggio letterario antico, distante da quello agricolo illustrato nella fortuna iconografica del genere.

Settore storico e della produzione

Nel Settore della produzione l'architettura del verde è incentrata sul viale lungo il quale si allineano le mostre dell'Agricoltura, dell'Industria, del Commercio e del Credito, delle Comunicazioni, della Coltura, delle Forze Armate e del



Turismo, su cui sono disposti due filari di circa 700 conifere della specie *Pinus Pinea*, la classica pianta mediterranea molto affine al paesaggio campano, su cui si innesta trasversalmente a mezzogiorno un viale di cedri. Prevale una flora bassa e significativamente varia che colora le aiuole: esse sono solo marginali, ridotte a mero arredo riempitivo degli spazi vuoti, con un carattere più esornativo che strutturale⁵⁷.

Alcuni giardini restano privi di descrizione e ne abbiamo al momento memoria solo in pianta, come i due nei cortili aperti sulla facciata retrostante il lungo padiglione che ospita le mostre di Sanità, Giornale e libro, Coltura e propaganda, Razza, nel Settore della Produzione e del Lavoro, affacciato lungo la fontana dell'Esedra; si tratta di spazi apparentemente di forma irregolare, ma simmetrici tra loro e con un duplice sistema assiale che li lega al fabbricato di Ferdinando Chiaromonte. E ancora il giardino nel cortile porticato del padiglione delle Conquiste coloniali di Marcello Canino, nel Settore storico, in cui verosimilmente uno scarno paesaggio lacustre doveva evocare l'epoca dei pionieri e degli esploratori italiani e delle prime conquiste in Africa, dal titolo delle due mostre allestite tutt'intorno.

Infine, è la piazza dell'Impero. Inizialmente pensata pavimentata, fu poi arricchita da un artificioso impianto prospettico di stampo barocco. Il «disegno dei tappeti erbosi in "lilium perenne", scanditi dalla successione di fontane circolari con getti "a ciuffo", fu studiata da Piccinato e Cocchia in modo da "falsare" la prospettiva reale: il viale centrale venne tracciato con una sezione che si andava restringendo "a cono" e, allo stesso modo, fu concepita una ripartizione in senso trasversale che andava man mano infittendosi verso il Palazzo dell'Arte»⁵⁸.

Conclusioni

L'architettura del verde, pure intimamente legata alle architetture e ai luoghi, rivela così avere una sua autonomia compositiva e di immagine all'interno del complesso: non presenza ancillare, ma architettura tra architetture, oggetto di approfondite riflessioni compositive, come dimostrano i numerosi disegni conservati presso l'Archivio Luigi Piccinato di Roma.

Per i giardini storici, più che per il costruito, sembra sempre più evidente che quanto appare ineluttabilmente scomparso sia, invece, ancora riscontrabile sul territorio, anche solo per frammenti, segni o testimonianze di varia natura. Una lettura con uno sguardo di tipo archeologico agli elementi sopravvissuti consentirebbe di ricostruire alcune di queste architetture del verde, a partire da un'indagine meticolosa sugli elementi sia botanici che architettonici ancora in gran parte presenti *in loco*. Si tratta, infatti, di elementi decontestualizzati, distratti, confusi, muti, tronchi all'interno dell'attuale condizione di conserva-

zione, come i sei esemplari di alberi riconosciuti come monumentali all'interno del complesso⁵⁹. Si fa riferimento, in particolare, a parte del muro perimetrale del giardino dell'A.O.I., riconoscibile per il rivestimento di muretti in opera rustica – ricorrente nella Mostra –, ma anche a cordoli, bordi, muri di contenimento e ogni altro indizio utile, secondo un approccio culturalmente adeguato alla salvaguardia di un patrimonio storico-architettonico. In tal senso, per restituire un'immagine intelligibile della memoria e dell'identità del complesso della Mostra d'Oltremare, come di altre realizzazioni per certi versi analoghe, sarebbe auspicabile una corretta narrazione della sua storia. Ciò sarebbe possibile con l'aiuto della documentazione, di una messa a sistema delle fonti e di una nuova contestualizzazione, in prospettiva di un uso strumentale degli attuali metodi di rappresentazione e di divulgazione della conoscenza attraverso le innovative applicazioni nel campo della *digital art history*.

Note

¹ L. Piccinato, C. Cocchia, *Architettura del verde*, in «Architettura», 1941, p. 84.

² Cfr. M.-H. Bénétière, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, sous la direction de M. Chatenet, M. Mosser, Paris, Editions du patrimoine, 2000, *ad vocem*.

³ C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, 3 voll., Napoli, Società per il Risanamento di Napoli, III, 1961, p. 72.

⁴ Cfr. L. Pagano, «Architettura del verde», scheda in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 92-93; *Mostra d'Oltremare*, in *Parchi e giardini di Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 125-136; M.L. Margiotta, P. Belfiore, *Giardini storici napoletani*, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 73-74; A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015, pp. 193-200; B. Bertoli, *Suggerimenti mediterranee. Il patrimonio botanico della Mostra d'Oltremare*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura Arti Fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Piza, Napoli, artstudiopaparo, 2017, pp. 215-224.

⁵ Per una sintesi degli studi italiani, cfr. F. Panzini, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1993; G. Cerami, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, con V. Cappiello, A. Giannetti, Roma-Bari, Laterza, 1996; F. Bagliani, *Passeggi pubblici e verde urbano nel XIX secolo. Trattati*

di arte dei giardini e teorie urbanistiche, in «Storia dell'Urbanistica/Piemonte», V, 2004; E. Belfiore, *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Roma, Gangemi, 2005.

⁶ Cfr. A. Di Gennaro, *Mostra d'Oltremare, il parco d'autore "Alberi e vita dove c'era l'abbandono"*, in «La Repubblica-Napoli», 27 aprile 2018, consultabile online: <https://horatiopost.com/2018/04/27/mostra-doltremare-il-parco-dautore-alberi-e-vita-dove-cera-abbandono/> (accesso aprile 2020).

⁷ Cfr. M. Visone, «Vile e giardini italiani». *Il giardino storico italiano attraverso la storiografia contemporanea*, in «Nuova Informazione Bibliografica», n. 4, 2005, pp. 735-748.

⁸ Cfr. *Zoos Humains et Exhibitions Coloniales. 150 ans d'invention de l'Autre*, sous la direction de P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtisch, S. Lemaire, Paris, La Decouverte, 2011.

⁹ Cfr. J.C. Daufresne, *Fêtes à Paris au XX^e siècle. Architectures éphémères de 1919 à 1989*, Sprimont, Mardaga, 2001; J. Kane, *The Architecture of Pleasure. British Amusement Parks 1900-1939*, London-New York, Ashgate, 2013; R. Aldrich, *Old colonial sites and new uses in contemporary Paris*, in *Neocolonialism and Built Heritage. Echoes of Empire in Africa, Asia, and Europe*, edited by D.E. Coslett, Abingdon-New York, Routledge, 2020, in particolare il paragrafo *The Jardin colonial*.

¹⁰ *Modern Landscape Architecture. A Critical Review*, edited by M. Treib, London, MIT press, 1992. Una raccolta dei progetti dei giardini dell'esposizione è in J. Marrast, *L'Art des Jardins à l'Exposition des Arts Décoratifs*, Paris, Editions d'Art Charles Moreau, 1925.

¹¹ Cfr. C. Royer, *I giardini art déco in Francia*, in M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, 1990, pp. 456-458; M. Jakob, *Visual Representations*, in *A Cultural History of Gardens. In the Modern Age*, edited by J. Dixon Hunt, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 164-168; *Du Jardin au paysage. Le végétal dans l'architecture du XX^e siècle* (catalogo della mostra, Parigi 2011), catalogo virtuale consultabile online: <https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/vegetal/01-ouverture.html> (accesso aprile 2020).

¹² Cfr. G. Dodds, *Freedom from the Garden. Gabriel Guévérkian and New Territory of Experience*, in *Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History*, edited by J. Dixon Hunt, M. Conan, Pennsylvania, University of Pennsylvania press, 2002, pp. 184-202.

¹³ Cfr. J. Gallotti, *Le jardin et la maison arabes au Maroc*, Paris, Albert Levy, 1926, II ed. Rabat, Actes Dus, 2008; M. Culot, A. Lambrichs, *Albert Laprade. Architecte, jardinier, urbaniste, dessinateur, serviteur du patrimoine*, Paris, Norma, 2007.

¹⁴ Cfr. D. Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Editorial Reverté, 2007, ed. cons. 2018.

¹⁵ Cfr. A. Chevalier, *L'Agriculture et l'Horticulture à l'Exposition coloniale de Vincennes*, in «Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquées», n. 125, 1932, pp. 20-32.

¹⁶ Cfr. D. Sudjic, *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful Shape the World*, London, Penguin books, 2005, trad. it. *Architettura e*

- potere. *Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 15-85.
- ¹⁷ Cfr. *Il giardino europeo del Novecento, 1900-1940* (atti del III colloquio internazionale, Pietrasanta 1991), a cura di A. Tagliolini, Firenze, Edifir, 1993.
- ¹⁸ Cfr. C. Lazzaro, *Il giardino italiano: due differenti punti di vista*, in V. Cazzato, *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, pp. 17-26.
- ¹⁹ Cfr. F.A. Waugh, *The Natural Style in Landscape Gardening*, Boston-Toronto, Badger, 1917, pp. 10-20, cit. in V. Cazzato, *La "decontestualizzazione" americana del giardino italiano*, in «Arte dei giardini», I, 1991, p. 79.
- ²⁰ Cfr. M. Pozzana, *Il giardino e il suo doppio: la ricerca del giardino all'italiana*, in *Il giardino storico all'italiana*, a cura di F. Nuvolari, Milano, Electa, 1992, pp. 86-90.
- ²¹ Cfr. L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, Bessetti & Tumminelli, 1924.
- ²² L. Piccinato, «Giardino», voce in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, Rizzoli, 1933, XVII, p. 69.
- ²³ Cfr. *Mostra del giardino romano al Valentino nella Esposizione di Torino 1928*, a cura del Governatorato di Roma, Milano, Azienda Giardini Pubblici, 1928.
- ²⁴ Cfr. V. Cazzato, *I giardini del desiderio*, in *Il giardino romantico*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Alinea, 1986, pp. 80-91. Un elenco delle recensioni coeve è in Id., *La partecipazione americana alla Mostra fiorentina del 1931*, in Id., *Ville e giardini italiani*, cit., n. 6, pp. 102-103.
- ²⁵ *Il concorso del giardino italiano a Firenze*, in «Architettura e Arti decorative», a. X, fascicolo XI, luglio 1931, p. 539. Piace segnalare l'interesse mostrato dalla commissione al progetto di Stefania Filo, allora allieva della Scuola Superiore di Napoli.
- ²⁶ Ivi, pp. 533-537.
- ²⁷ Cfr. F. Repishti, *Giulio Minoletti e l'«agnosticismo» della scuola milanese*, in *Giulio Minoletti. Lo spettacolo dell'architettura*, a cura di M.C. Loi, C. Sumi, A. Viati Navone, Mendrisio, Mendrisio Academy Press/Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2017, p. 108 e nn. 26-27, pp. 112-113.
- ²⁸ Cfr. G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del xx secolo*, Napoli, Fioranna, 2011; E. Sessa, *L'architettura dei padiglioni dell'alimentazione e della ristorazione nelle Esposizioni dell'Oltremare del secondo imperialismo*, in «Storia dell'urbanistica», n. 6, 2014, pp. 411-434; G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il poligrafo, 2017, con un regesto delle fiere dal 1884 al 1940.
- ²⁹ Cfr. M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana: i padiglioni italiani all'Expositioin coloniale internazionale, Parigi 1931*, in *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, a cura di A.C.T. Geppert, M. Baioni, in «Memoria e ricerca», n. 17, 2004, p. 225.
- ³⁰ Cfr. *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a cura di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, 1993; *The Presence of Italian Architect in Mediterranean Countries. Proceedings of the Firs International Conference*, (Alessandria, 2007), Firenze, M&M, 2008; A.B. Menghini, F. Pashako, M. Stigliano, *Architettura moderna italiana per le città d'Albania. Modelli e interpretazioni*, Bari, Politecnico di Bari, Facoltà di Architettura, 2012; *Architettura e urbanistica nelle Terre d'Oltremare. Dodecaneso, Etiopia, Albania (1924-1943)* (catalogo della mostra, Forlì 2017), a cura di U. Tramonti, Bologna, Bononia University Press, 2017.
- ³¹ Cfr. M. Visone, *Tra natura e artificio. L'affermazione del giardino paesaggistico a Napoli durante il Decennio francese*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», LXXIII, 2004-2005 (2006), pp. 307-322.
- ³² G. Arena, *Visioni d'oltremare*, cit., p. 89.
- ³³ L. Piccinato, C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., pp. 84-87.
- ³⁴ *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938, fig. 2 a p. 57x, ma si veda anche il paragrafo *La flora africana alla Triennale d'Oltremare* (pp. 590-591); C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, cit., fig. 27, p. 63.
- ³⁵ P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», a. XX, gennaio-febbraio 1941, fascicoli 1-2, p. 5.
- ³⁶ *Architettura del verde, dell'arch. Luigi Piccinato e arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura», 1941, pp. 84-87.
- ³⁷ L. Piccinato, *Urbanistica. Compendio di tecnica urbanistica e di urbanistica generale. Lezioni tenute alla Facoltà di Architettura della R. Università di Napoli*, Roma, V. Ferri, 1943, pp. 119-120.
- ³⁸ Cfr. A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 187-205.
- ³⁹ Cfr. M. de Vico Fallani, *Parchi e Giardini dell'EUR. Genesi e sviluppo delle aree verdi dell'E42*, Roma, NES, 1988.
- ⁴⁰ Cfr. A. Mazza, «Piccinato Luigi», scheda in *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, I, 2009, pp. 798-799.
- ⁴¹ A. Dal Pozzo Gaggiotti, *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, in «Emporium», n. 66, fasc. 8, agosto 1940, p. 57.
- ⁴² S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», XVIII, marzo 1939, fasc. III, p. 183.
- ⁴³ Ivi, pp. 183-189.
- ⁴⁴ *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli - 9 maggio)*. Guida, Napoli, Stab. Tipografico F. Raimondi, 1940, p. 87.
- ⁴⁵ Ivi, p. 98. Ma anche «L'Illustrazione Italiana», a. LXVII, 19 maggio e 2 giugno 1940.
- ⁴⁶ *I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli - Campi Flegrei (9 maggio - 15 ottobre 1940 - XVIII)*. Documentario, Torino 1940, p. 26.
- ⁴⁷ L. Piccinato, C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., p. 84.
- ⁴⁸ *Espansione Italiana in Oriente, dell'arch. Giorgio Calza-Bini*, in «Architettura», 1941, pp. 55-57.
- ⁴⁹ Cfr. I. Auricoste, *I parchi ricreativi in Europa: il divertimento e l'altrove*, in M. Mosser e G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, cit., pp. 479-490.
- ⁵⁰ G. Pagano, *Il Teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», n. 155, novembre 1940, p. 26.
- ⁵¹ *I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 55.
- ⁵² Ivi, p. 35.
- ⁵³ Ivi, p. 46.
- ⁵⁴ *Le fontane dell'Esedra*, in «Architettura», 1941, cit., p. 32. Si vedano anche L. Pagano, «Fontana dell'Esedra», scheda in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, cit., pp. 93-95; V. Russo, E. Vassallo, *Fontane in Mostra. Architettura, decorazione, impianti nel restauro di un'opera del Moderno*, in *Le fontane storiche: eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, a cura di M. Pretelli, A. Ugolini, Firenze, Alinea, 2011 pp. 56-63.
- ⁵⁵ Cfr. *La Fontana dell'Esedra*, in *Giuseppe Macedonio. Disegni e bozzetti*, a cura di D. Lucignano, Napoli, Fioranna, 2012, pp. 81-100.
- ⁵⁶ *I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 38.
- ⁵⁷ Cfr. F. Migliorini, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 198-210.
- ⁵⁸ Cfr. L. Pagano, «La piazza dell'Impero, piazza Roma, l'Ingresso alla Mostra», scheda in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, cit., pp. 103.
- ⁵⁹ Si veda l'elenco degli alberi monumentali riconosciuti dalla Regione Campania in <https://www.mostradoltremare.it/elenco-alberi-monumentali-presenti-in-mostra-doltremare/> (accesso aprile 2020).