

STORIA
DELL'URBANISTICA

6/2014

IL SEGNO DELLE ESPOSIZIONI
NAZIONALI E INTERNAZIONALI
NELLA MEMORIA STORICA DELLE CITTÀ
PADIGLIONI ALIMENTARI E SEGNI URBANI PERMANENTI

a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa



EDIZIONI KAPPA

STORIA DELL'URBANISTICA
ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO
Fondato da Enrico Guidoni
Anno XXXIII - Serie Terza - 6/2014
ISSN 2035-8733

DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE,
PROGETTO E POLITICHE DEL TERRITORIO DEL POLITECNICO DI TORINO

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI FIRENZE

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI "ROMA TRE"

DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA,
SAPIENZA-UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ "FEDERICO II" DI NAPOLI

DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, AMBIENTALE E ARCHITETTURA,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato scientifico

Nur Akin, Sofia Avgerinou Kolonias, Clementina Barucci, Carla Benocci, Claudia Bonardi,
Marco Cadinu, Jean Cancellieri, Carmel Cassar, Teresa Colletta, Antonella Greco,
Paolo Micalizzi, Amerigo Restucci, Costanza Roggero, Carla Giuseppina Romby,
Tommaso Scalesse, Eva Semotanova, Ugo Soragni, Donato Tamblè

Redazione

Federica Angelucci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Gabriele Corsani,
Antonella Greco, Stefania Ricci, Laura Zanini

Segreteria di Redazione

Irina Baldescu, Giada Lepri (coordinatrice), Raimondo Pinna, Luigina Romaniello, Maurizio Vesco

Corrispondenti

Eva Chodejovska, Vilma Fasoli, Luciana Finelli, Maria Teresa Marsala, Francesca Martorano,
Adam Nadolny, Josè Miguel Remolina

Direttore responsabile: Ugo Soragni

I contributi proposti saranno valutati dal Comitato scientifico che sottoporrà i testi ai *referees*,
secondo il criterio del *blind peer review*

Segreteria: c/o Stefania Ricci, Associazione Storia della Città, Via I. Aleandri 9, 00040 Ariccia (Roma)
e-mail: s.ricci@storiadellacitta.it

Copyright © 2014 Edizioni Kappa, piazza Borghese, 6 - 00186 Roma - tel. 0039 066790356

Amministrazione e distribuzione: via Silvio Benco, 2 - 00177 Roma - tel. 0039 06273903

Impaginazione e Stampa: Tipografia Mariti s.n.c. - 00152 Roma - Tel. 06.68801736 - Tel./Fax 06.
538653 - info@tipografiamariti.it - www.tipografiamariti.it

Ringraziamenti: Storia della Città ringrazia il CeSArch (Centro Studi degli Architetti dell'Ordine di Roma) per aver proposto il tema di ricerca oggetto di questo numero della rivista «Storia dell'urbanistica» e per averne interamente finanziato la stampa e la realizzazione della mostra "Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti" inaugurata il 12 ottobre 2015 presso la facoltà di Architettura della Università degli Studi di Roma Tre, Sala Studio "Giorgio Labò". Si ringrazia inoltre Deep Sandhu per il suo lavoro di traduzione.

In copertina: veduta prospettica verso sud-est dell'Avenues des Colonies Françaises all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, acquarello del 1931 di J. Bouchaud (da «L'Illustration», maggio 1931).

STORIA
DELL'URBANISTICA

6/2014

IL SEGNO DELLE ESPOSIZIONI
NAZIONALI E INTERNAZIONALI
NELLA MEMORIA STORICA DELLE CITTÀ
PADIGLIONI ALIMENTARI E SEGNI URBANI PERMANENTI

TRACES OF NATIONAL AND INTERNATIONAL EXPOSITIONS
IN THE HISTORICAL MEMORY OF CITIES
FOOD PAVILIONS AND PERMANENT URBAN TRACES

a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa

Questo volume ha ricevuto il patrocinio di



EDIZIONI KAPPA

INDICE

- 11 **Ugo Soragni**
Editoriale
- 21 **Alessandra Zarfati**
Prefazione
- 25 **Stefania Aldini, Carla Benocci, Stefania Ricci, Ettore Sessa**
Introduzione
- 31 TAVOLE 1-16

ITALIA MILANO

- 47 **Giusi Lo Tennero**
La produttività al servizio della città:
i padiglioni alimentari all'Esposizione Internazionale
del Sempione di Milano del 1906
*Productivity at the service of the city:
the food pavilions at the International Expo of Sempione, Milan 1906*

TORINO

- 61 **Cristina Cuneo**
Gli spazi per la ristorazione, il *loisir* borghese e lo svago
nelle Esposizioni torinesi (1805-1911)
*Exhibitions in Turin (1805-1911):
dedicated spaces for food, entertainment and bourgeois leisure*
- 77 **Giada Lepri**
Raffaele de Vico e il *Giardino Romano*
dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1928
*Raffaele de Vico and the Giardino Romano at the
Universal Exposition in Turin in 1928*

ROMA

89 **Clementina Barucci**

L'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico nella certosa di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (1870)
The Roman Exhibition of Catholic Art in the Charterhouse of St. Mary of the Angels and Martyrs (1870)

103 **Federica Angelucci**

Il Concorso nazionale di architettura per l'Expo del 1911: sistemazioni urbane e testimonianze edilizie nella zona d'espansione oltre il Tevere e nei Prati di Castello
The National Architecture Competition for the 1911 Expo: urban solutions and buildings in the area of expansion beyond the Tiber and Prati di Castello

119 **Carla Benocci**

Da Villa Giulia a Villa Lubin a Villa Tre Madonne: un luogo romano e internazionale dedicato all'agricoltura
From Villa Giulia to Villa Lubin and Villa Tre Madonne: a Roman and international site dedicated to agriculture

139 **Elisabetta Cristallini**

Dietro le quinte dell'E 42. Il concorso per il mosaico del Palazzo dei Congressi
Behind the scenes of the E 42. The contest for the mosaic of Palazzo dei Congressi

157 **Antonella Greco**

EUR 1953. La mostra dell'agricoltura
Eur 1953. The exhibition of agriculture

173 **Alessandro Camiz**

Modelli archeologici per il progetto nel paesaggio agricolo periurbano. Dagli orti holeari agli orti sociali nel Quinto Municipio, Roma
Archaeological models for the peri-urban agricultural landscape design. From the orti holeari to the allotment gardens in the Fifth Municipality, Rome

MACERATA

189 **Monica Prencipe**

Territorio e innovazione all'Esposizione regionale di Macerata 1905
Territory and innovation at the regional Exposition in Macerata in 1905

NAPOLI

- 205 **Fabio Mangone**
 La Mostra d'Oltremare
The Overseas Exhibition

PALERMO

- 221 **Laura Vella**
 L'incidenza urbana del "Piano di ampliamento della contrada Radali-Boscongrande" (1889) nel progetto di Ernesto Basile per l'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-92) e modularità compositiva progettuale
The urban impact of the Expansion Plan for the Radali-Boscongrande Area (1889) in the design by Ernesto Basile for the National Exhibition in Palermo (1891-1892) and design composition modularity.
- 239 **Maria Teresa Marsala**
 Grandi Alberghi ed Esposizioni: gli eventi di Palermo (1891-1903)
Grand Hotels and Exhibitions: events in Palermo (1891-1903)
- 261 **Eliana Mauro**
 La Prima Mostra Nazionale Agrumaria italiana del 1933 e Salvatore Caronia Roberti
The First National Citrus Agriculture Exhibition in 1933 in Italy and Salvatore Caronia Roberti's work

EUROPA

BARCELLONA

- 275 **Miguel Remolina**
 Barcellona e le esposizioni internazionali del 1888 e 1929.
 L'impronta sulla forma urbana
Barcelona and the international exhibitions in 1888 and 1929. Their impact on urban form

PARIGI

- 293 **Laura Zanini**
 L'evoluzione storico-urbanistica dell'area delle Esposizioni Universali nella cartografia ed iconografia ottocentesca di Parigi
The historical and urban evolution of the Universal Expositions area in the nineteenth-century cartography and iconography of Paris

305 Dalila Nobile

Fra Tradizione e *Nouvelle Architecture*: i padiglioni per la ristorazione e l'alimentazione alla *Exposition Universelle de Paris 1900*
Between Tradition and Nouvelle Architecture: pavilions for catering and nutrition at the Exposition Universelle de Paris 1900

323 Gemma Belli

Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne
Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne

NIZZA

341 Teresa Colletta

L'Esposizione Internazionale di Nizza del 1883-1884 e la perdita della sua memoria storica nella città contemporanea
The Nice International Expo in 1883-1884 and its lost legacy in the contemporary city

LIONE

363 Stefania Aldini

La *Cité moderne*, l'igiene sociale e un sodalizio memorabile - l'Esposizione Internazionale Urbana del 1914 a Lione
The Cité moderne, social hygiene and a memorable partnership: the International Urban Exposition in 1914 in Lyon

BERLINO

379 Andrea Maglio

L'esposizione dell'Interbau 57 e il quartiere Hansaviertel a Berlino
The Interbau 57 Exhibition and the Hansaviertel District in Berlin

VIENNA

397 Diana Barillari

Max Fabiani e la Mostra dello Spirito a Vienna nel 1904
Max Fabiani and the 1904 'Spiritus' Exhibition in Vienna

411 **Ettore Sessa**

L'architettura dei padiglioni dell'alimentazione e della ristorazione
nelle esposizioni dell'Oltremare del Secondo Imperialismo

*The architecture of food pavillions in the overseas exhibitions
during the Second Imperialism*

PAESI EXTRAEUROPEI

TRIPOLI

435 **Stefania Ricci**

Alessandro Limongelli alla Fiera di Tripoli.

Il Padiglione del Governatorato di Roma 1929

Limongelli at the Tripoli Trade Fair.

The Pavilion of the "Governatorato di Roma 1929"

NEW YORK

453 **Elena Manzo**

"Building The World of Tomorrow". La New York World's Fair del 1939 e
la trasformazione della Corona Dumps

*"Building The World of Tomorrow". The New York Universal Exposition in 1939
and the Transformation of Corona Dumps*

SAN FRANCISCO

475 **Francesca Domenici**

Il *Palace of Fine Arts* e la PPIE di San Francisco.

Panama-Pacific International Exposition del 1915: cosa resta di un'Expo

The Palace of Fine Arts and San Francisco's PPIE

The 1915 Panama-Pacific International Exposition: the legacy of an Expo

493 **Rosa Sessa**

Marcello Piacentini e il mito della città italiana in America.

La Cittadella Italiana all'Esposizione Internazionale di San Francisco del 1915

Marcello Piacentini and the Legend of the Italian City in America.

*The Italian Village at the Panama-Pacific International Exposition
in San Francisco in 1915*

L'ARCHITETTURA DEI PADIGLIONI DELL'ALIMENTAZIONE E DELLA RISTORAZIONE NELLE ESPOSIZIONI DELL'OLTREMARE DEL SECONDO IMPERIALISMO

Ettore Sessa

Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Palermo

Abstract:

Il periodo compreso fra le rivoluzioni liberali del 1848 e lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 (che dà il via al tramonto della cosiddetta “età aurea” del sistema capitalista e della supremazia del “vecchio continente” sul resto del mondo), pur in maniera difforme, è caratterizzato da un nuovo scenario economico e tecnologico della civiltà occidentale che riconosce nelle grandi esposizioni internazionali e nazionali, ma anche in quelle regionali e coloniali, le sedi più idonee per azioni di propaganda commerciale e politica.

L'origine del genere delle esposizioni coloniali, che prende il via in sordina e con sensibile ritardo, è puramente mercantilistica e si manifesta inizialmente solo nelle aree economicamente più forti dei domini d'oltremare, a cominciare dalla Esposizione Coloniale di Melbourne del 1866. Del tutto estranee alle culture locali dei popoli dominati esse puntavano sulle produzioni agricole, zootecniche e tutt'al più estrattive dei possedimenti d'oltremare; erano, di fatto, fiere campionarie di colonie intese come grandiosi empori.

Tuttavia, proprio perché esenti dai vincoli di ufficialità delle nazioni dominanti, i padiglioni alimentari e per la ristorazione delle esposizioni coloniali, in quanto settore sussidiario, si dimostrarono ottimali laboratori progettuali sia per esotiche realizzazioni iperboliche sia per innovative sperimentazioni di nuove forme architettoniche.

The architecture of food pavillions in the overseas exhibitions during the Second Imperialism

The period between the liberal revolutions of 1848 and the outbreak of World War II in 1939 (that began the decline of the so-called "golden age" of the capitalist system and of the supremacy of the "old continent" over the rest of the world), even though in different ways, it was characterized by a new economic and technological environment of western civilization that recognized the most suitable locations for commercial and political propaganda initiatives in major international and national exhibitions, as well as regional and colonial ones.

The origin of colonial exhibitions, which started quietly and not without considerable delay, is purely connected to trade. It manifested itself initially only in the economically strongest area overseas, beginning with the Colonial Exhibition in Melbourne in 1866. Totally foreign to the local cultures of the dominated populations, they focused on agricultural production, zootechnics and the mining of overseas resources. They were, in fact, colonial trade fairs intended as great emporiums.

However, free from the constraints of formality of the dominant nations, the food and catering halls at colonial expositions, as a subsidiary sector, proved to be optimal project workshops, both for exotic, hyperbolic creations and for innovative experimentation with new architectural forms.

L'allestimento della mostra dei prodotti alimentari e degli oggetti d'uso e delle opere d'arte del Congo nel complesso dell'Esposizione Coloniale di Tervuren del 1897 segna il primo punto in favore del Modernismo nel panorama delle grandi esposizioni internazionali. Un settore, questo, fino ad allora caratterizzato da orientamenti architettonici alquanto dicotomici, ripartiti fra avveniristiche e spesso intransigenti aspirazioni tecnicistiche e, di contro, disinvolute fascinazioni stilistiche e tipologiche quasi esclusivamente retrospettive e tendenzialmente facili all'iperbolico (suscettibili, tra l'altro, di ridondanze compromissorie ed eccessi fantastici proprio in quanto espressioni peculiari della categoria dell'effimero nell'ambito dell'arte di costruire). Ma in fine dei conti tanto l'uno quanto l'altro orientamento, sia pure per motivazioni diametralmente opposte, si erano dimostrati poco permeabili allo sperimentalismo architettonico finalizzato al conseguimento di innovativi ordinamenti oggettivi, sia pure in quella logica innegabilmente superlativa che si direbbe condizione irrinunciabile (non foss'altro per le implicazioni comunicative e promozionali) di qualsiasi cimento progettuale in ambito di architettura espositiva.

Paul Hankar e Georges Hobé, insieme a Gustave Serrurier-Bovy e a Henry Van de Velde, per l'ordinamento espositivo di Tervuren arredano gli ambienti del *Palais des Colonies* realizzando allestimenti esemplari di un nuovo corso della cultura del progetto in materia di sedi temporanee per esibizioni di prodotti. Tuttavia la relativa ricaduta, paradossalmente, non si sarebbe più manifestata in seno alla specifica categoria coloniale delle grandi esposizioni almeno fino a quella di Parigi del 1931. È in particolare il *Salon des Grandes Cultures*, la sezione dedicata alla produzione del tabacco, del caffè e del cacao, ad assumere un ruolo emblematico nel contesto dell'Esposizione Coloniale del 1897; una manifestazione di grande prestigio, organizzata con determinata politica dell'immagine modernamente autoreferenziale dal Regno del Belgio dodici anni dopo il suo ingresso (tardivo ma clamoroso) nel “club” delle nazioni protagoniste del cosiddetto *New Imperialism*.

L'origine del genere delle esposizioni coloniali, che prende il via in sordina e con sensibile ritardo rispetto ai grandiosi eventi espositivi europei della "civiltà della macchina" (a partire dalla *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* di Londra del 1851) è puramente mercantilistica, oltre a manifestarsi inizialmente in aree a forte sviluppo produttivistico dei più omologati (al sistema capitalistico) domini d'oltremare, a cominciare dalla *Intercolonial Exhibition of Australasia* di Melbourne del 1866. Del tutto estranee alle culture locali dei popoli dominati esse puntavano sulle produzioni agricole, zootecniche e tutt'al più estrattive dei possedimenti d'oltremare; erano, di fatto, fiere campionarie di colonie intese come grandiosi empori. Sarà solo diversi anni dopo il successo riscosso dagli «spettacoli antropologici» organizzati a partire dal 1874 in Germania, nell'ambito delle attività circensi promosse dall'intraprendente impresario Karl Hagenbeck, e dal 1877 in Francia, in occasione del programma di rilancio delle risorse finanziarie del Giardino Zoologico di Parigi attuato dal naturalista Albert Geoffroy de Saint-Hilaire (direttore del *Jardin d'Acclimatation del Bois de Boulogne*), che si assisterà alla proliferazione dei cosiddetti «villages nègres» o delle ambientazioni ritenute di taglio antropologico in seno alle esposizioni.

Il periodo compreso fra le rivoluzioni liberali del 1848 e lo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939 (che dà il via al tramonto della cosiddetta "età aurea" del sistema capitalista e della supremazia del "vecchio continente" sul resto del mondo), pur in maniera difforme, è caratterizzato da un nuovo scenario economico e tecnologico della civiltà occidentale che riconosce nelle grandi esposizioni internazionali e nazionali, ma anche in quelle regionali e coloniali, le sedi più idonee per azioni di propaganda commerciale e politica, oltre che per sperimentazioni di nuove tecniche produttive (manifatturiere e alimentari), di nuovi modelli comportamentali e, infine, di nuove tecnologie e forme architettoniche.

Sostanzialmente assenti alle eclatanti esposizioni di Londra del 1851, di Monaco del 1854 e di Parigi del 1855 (se non con modesti e anonimi *stands* espositivi di prodotti agricoli coloniali d'importazione o con convenzionali chioschi di propaganda di produzioni alimentari europee d'élite relative all'industria di trasformazione di produzioni agricole, fra cui quelle del cacao e del caffè, ma non vanno dimenticati i tabacchi) i domini d'oltremare, in realtà, avevano avuto un insignificante esordio ufficiale metropolitano in occasione dell'*Exposition Universelle de Paris* del 1867 al Champ-de-Mars. Ma si trattava di gracili composizioni imitative, sovrabbondanti di stereotipi stilistici ai limiti del caricaturale; più che altro piacevoli baracconi di curiosità antropologiche (ne prende le distanze il *Pavillon du Chocolat Suchard* per il quale, senza complessi nei confronti dei luoghi di provenienza della materia prima trattata, l'industria svizzera propone la consolidata tipologia dell'*offfelleria* in un'ariosa versione fieristica) in stridente contrasto con la grandiosità del concentrico ordinamento regolistico del *Palais Omnibus*, con il quale Jean-Baptiste

Krantz e Léopold Hardy celebravano, e senza scenografie enfatiche, la sedicente superiorità pianificatoria della Francia ormai stabilizzatasi con la maturità del Secondo Impero, proprio nel più intenso periodo di successo della riforma urbana varata dal prefetto Haussmann. Ma nelle più importanti esposizioni parigine successive d'età positivista, fin dalla *Exposition Universelle* del 1878, la comparsa di padiglioni dedicati a terre lontane e a forme di civiltà "altre", unitamente alle installazioni di vere e proprie ambientazioni abitative di popolazioni eufemisticamente definite «puramente naturali», aveva generato una spirale di interesse o di pura curiosità, non di rado morbosa, da parte del pubblico europeo per l'oltremare.

È principalmente con l'esposizione di Parigi del 1889, organizzata nel quadro della commemorazione per il centenario della rivoluzione, che compaiono per la prima volta complesse riproposizioni esotiche. Ma queste, in realtà, sono solo realizzazioni episodiche; la più eclatante di esse è la Rue du Cairo, animata con più di duecento "figuranti" egiziani e dotata, oltre che della imitazione della moschea di Kaid-Bey, di ben venticinque edifici. Da allora la presenza dell'oltremare avrà sempre un peso maggiore nelle esposizioni europee, fino a monopolizzare quasi per intero il *Parc du Trocadéro* organizzato in forma di discontinua e multiforme città-giardino nel comparto d'oltre Senna dell'*Exposition Universelle de Paris* del 1900 (quindi con un'estensione pari a poco meno di un quarto della somma dei vari settori urbani assegnati alla manifestazione); contemporaneamente si andava sempre più affermando il modello dell'esposizione coloniale autonoma, senza però emancipare i modi progettuali da un generalizzato gusto architettonico per la citazione esotica o per la riproposizione di tenore fiabesco, quasi sempre affetti da un retrogusto discriminatorio, anche quando velato di settoriali pretese celebrative.

È dunque l'allestimento di Paul Hankar (Frameries 1859 – Bruxelles 1901) e di Georges Hobé (Bruxelles 1854 – Ixelles 1936), soprattutto con il *Salon des Grandes Cultures*, a tentare, sia pure in modo imperfetto, una diversa maniera di relazionarsi con le culture "altre" di quei popoli il cui indotto (per non dire obbligato) apporto produttivo stava segnando l'inizio di una nuova era della civiltà occidentale in materia di consumi, soprattutto alimentari (anche grazie a quell'abbattimento di costi, per pura rapina, che poteva garantire un più ampio bacino di utenza). Ancora nel 1924 a Wembley la grandiosa mostra coloniale dell'Impero del Regno Unito di Gran Bretagna ed Irlanda, nonostante la vocazione meccanica del profilo industriale metropolitano inglese e gallese, riconosceva prevalente rilevanza economica (oltre che ai commerci fra le varie terre dell'oltremare a monopolistica gestione armatoriale britannica) proprio all'industria di trasformazione dei prodotti della natura, fra cui primeggiavano le potenti e aggressive società che controllavano il traffico del tè, del cacao e del caffè, ma anche del tabacco o che si erano aggiudicate l'esclusiva nella raccolta e raffinazione della canna da zucchero e, soprattutto, degli oli vegetali ad uso industriale.

Ma l'aerea invenzione strutturale del *Salon des Grandes Cultures* della Sezione Et-nografica dell'Esposizione di Tervuren, verosimilmente aveva anche come obiettivo quello di guadagnare presentabilità ad uno dei più sconcertanti fenomeni della recente *escalation* colonialista, innescatasi poco più di un paio di lustri prima di quell'ufficializzazione della cosiddetta *Scramble for Africa* sancita dalle risoluzioni formulate in seno alla Conferenza Berlino del 1884.

È infatti nel periodo compreso fra la fine del conflitto franco-prussiano e lo scoppio della prima guerra mondiale, detto appunto *New Imperialism*, che la corsa all'ac-caparramento di domini in Africa monopolizza la politica estera delle nazioni invi-tate a Berlino dal Cancelliere Otto Bismarck. Eccezionalmente d'intesa con il governo della *Troisième République Française*, l'Impero di Germania con la cosid-detta *Kongoconferenz* del 1884, nelle more dell'arbitrato relativo agli interessi del Regno del Belgio, della Repubblica di Francia e del Regno del Portogallo in merito alla questione dello sfruttamento della vasta regione del bacino del fiume Congo e dei suoi affluenti, inaugura il suo *exploit* colonialista mentre il Regno Unito di Gran Bretagna e di Irlanda, senza troppo apparire, consolida e mette in pratica l'inarre-stabile processo di ampliamento dei propri domini nel continente africano. Di contro il giovane Regno d'Italia, che partecipa fra le nazioni invitate solo formalmente, non viene ancora promosso fra i pretendenti ad "un posto al sole"¹

Era stata una risoluzione della Conferenza di Berlino l'istituzione, nel 1885, del-l'*État Independant du Congo*; una monarchia assoluta su un'immensa area del-l'Africa Equatoriale, nominalmente stato sovrano di ben 2.344.000 km² governato personalmente, con modalità coloniali efferate (fra cui forme di riduzione in schia- vitù, imposizione di lavoro coatto ad intere tribù, pene corporali quali mutilazioni di arti e fustigazioni, deportazioni in massa ed eccidi che causarono un calo demo-

¹ Fra gli stati invitati solo alcuni erano considerati, per 'diritto' (o in quanto già impegnati con stabi- limenti coloniali o perché autoreferenziatasi quali neo potenze mondiali), principali protagonisti dei fatti d'Africa come la Gran Bretagna, la Francia, la Germania, il Portogallo, i Paesi Bassi, il Belgio, la Spagna e gli Stati Uniti; furono inoltre invitate, ma solo per allargare diplomaticamente il consenso relativo alle decisioni da prendere, l'Austria-Ungheria, la Svezia, la Danimarca, la Russia, l'Impero Ottomano e l'Italia. Dunque una sorta di discriminazione fra candidati predatori, ancora più singolare (stando alle logiche imperialiste dell'epoca) se si considera il fatto che l'Impero Ottomano, per quanto in crisi, era ancora una potenza militare dal considerevole dominio esteso su ben tre continenti (e pe- raltro ancora titolare, sia pure nominalmente, di possedimenti in nord Africa) e che il giovane Regno d'Italia, che peraltro faceva parte della Triplice Alleanza ed a tutti gli effetti ormai era annoverato fra le dieci compagnie nazionali più cospicue dell'occidente (per numero di abitanti e per potenzialità produttiva, più che per effettiva consistenza della sua economia), non solamente da due anni era per- venuto in possesso del primo dominio territoriale in Eritrea (sia pure limitato, ancora per poco, alla baia di Assab e a gran parte della Dancalia meridionale) ma aspettava ancora un qualche compenso per l'increscioso affare di Tunisi del 1881, cioè per l'occupazione (che oggi si direbbe preventiva) francese a danno degli interessi dell'Italia, che con trattati commerciali e accordi giuridici con il bey di Tunisi vi aveva avviato un'apprezzabile penetrazione economica e che da tempo contava su una fiorente comunità di residenti soprattutto a Tunisi, a Biserta, a La Goulette, a Sousse e a Sfax.

grafico di circa tre milioni di nativi cioè di poco più di un quarto degli abitanti), da Léopold Louis Philippe Marie Victor de Saxe Cobourg-Gotha (Bruxelles 1835-1909), già salito al trono del Belgio nel 1865 come Leopold II (cugino del *kaiser* Friedrich Wilhelm Victor Albrecht von Hohenzollern, noto come Wilhelm II, e persino da questi considerato una personalità tenebrosa e nociva).

Il percorso senza ritorno di questa drammatica amministrazione votata allo sfruttamento estremo delle potenzialità umane e naturali del Congo inizia appena un biennio prima che l'esemplare *clarté* del padiglione di Tervuren attestasse, anche se settorialmente, la pretesa modernità del processo di avvaloramento produttivo del Congo, e non solamente con l'esportazione di legname pregiato (per non parlare dell'avorio) e con l'arcaicizzante e disumana raccolta intensiva del caucciù e della gomma (per mezzo del taglio e dell'essiccazione dei rampicanti della *Cryptostegia Grandiflora*) ma con il potenziamento delle colture, fra cui quella del cacao e soprattutto quella del caffè; del 1898 è, infatti, la commercializzazione su scala mondiale della varietà congolese, detta Robusta Naturale d'Africa, che assicurerà al Congo la stabile presenza nella fluttuante classifica mondiale dei dieci principali esportatori di caffè. Bisogna attendere il 1908 perché, anche su pressioni diplomatiche degli stessi altri stati colonialisti e sull'onda dello sdegno provocato dalle inquietanti testimonianze di missionari ed intellettuali europei (fra cui quella di Joseph Conrad che con il suo romanzo *Heart of darkness* già nel 1899 fuggava qualsiasi illusione sulla vera natura del *New Imperialism*, soprattutto in questa parte dell'Africa Equatoriale), il parlamento belga sottragga al dominio personale di re Leopoldo II il Congo, elevandolo a possedimento coloniale di stato (e quindi non più soggetto ad arbitrarie e criminali vessazioni, ma semplicemente ad un classico sfruttamento di *routine*).

Dunque ad onta dell'autoreferenziale motto «*Travail et Progrès*» dell'*État Indépendant du Congo*, al quale sembrano ispirarsi Hankar e Hobé per il dinamico anche se pleonastico assetto struttivo (grandioso e spartano al tempo stesso) dell'allestimento di Tervuren, e in particolare per la mostra della produzione congolese del cacao e del caffè (quest'ultimo detto anche *Café Kwilu* dal nome di un affluente del Congo, ma più correttamente denominato *Coffee Canephora Congolensis*), la conduzione di questo dominio personale di Leopoldo II (i cui interessi nell'area datavano al 1877 e si erano avvalsi dei preziosi, quanto disinvolti, servigi di Henry Morton Stanley) era stata, di fatto, in aperta contraddizione con il civile ordinamento socio-politico del Regno del Belgio (nel quale, ricordiamo, fra il 1845 e il 1848 Karl Marx vi si era potuto trasferire, sviluppando senza problemi la sua rete di rapporti internazionali che porteranno alla redazione insieme a Friedrich Engels del *Manifest der Kommunistischen Partei*, pubblicato a Londra il 21 febbraio 1848). Appena otto anni dopo la creazione del personale dominio d'oltremare del re del Belgio il parlamento di Bruxelles, su proposta di legge del partito laburista (che

nello stesso 1885 aveva avviato le riforme più radicali nel processo già da tempo avviato di democratizzazione costituzionalista del regno), istituiva il suffragio universale maschile, ratificando quell'avvenuto progresso sociale del paese che poche altre nazioni europee potevano vantare. Dopo un biennio, cioè nel 1895 (per il decennale della fondazione del *Parti Ouvrier Belge* e ad un anno dalla stesura a Quaregnon della sua costituzione programmatica), il Consiglio di Amministrazione della Società Cooperativa Operaia di Bruxelles incarica Victor Horta (in quel momento il più prestigioso architetto sulla piazza, oltre che ricercato interprete degli innovativi desiderata della più colta committenza progressista nell'ambito dell'alta società capitalista belga) per la realizzazione della *Maison du Peuple* in place Emile Vandervelde a Bruxelles; progresso sociale e progressismo culturale per la prima volta, in barba al più dinamico e propositivo contesto parigino, si identificavano in un'opera manifesto istituzionale davvero emblematica degli albori di un'epoca sentita, allora, come nuova età della civiltà occidentale. Ma questa formidabile sortita pubblica (sia pure per una formazione politica di estrazione socialista) dell'Art Nouveau e la personalissima ed acclamata linea progettuale del primo Victor Horta (Gand 1861 – Bruxelles 1947) in realtà non avrebbero avuto un apprezzabile seguito in ambito istituzionale, nemmeno nel più disinvolto fra i settori della produzione edilizia, cioè in quello dei complessi espositivi. Infatti, nonostante la sua irresistibile ascesa professionale, il progetto del 1898 di Horta per il padiglione dell'*État Indépendant du Congo* all'Esposizione di Parigi del 1900 non sarebbe stato realizzato; e questo nonostante l'eco suscitata proprio nel settore delle esposizioni coloniali da quel padiglione del caffè realizzato a Tervuren solamente l'anno precedente questo incarico per la grande manifestazione di Parigi.

La formula sperimentata per il *Salon des Grandes Cultures* aveva, invero, un irresistibile valore aggiunto sia rispetto ai fantasiosi simulacri di altre lontane culture del costruire sia relativamente alle sperimentazioni solitamente improponibili per padiglioni ufficiali ma, tutto sommato, accettabili (come vere e proprie *folies*) per settori espositivi dedicati a contesti estranei alle compagini nazionali metropolitane. Il suo impalcato progettuale è volto alla stilizzazione combinatoria di un abaco di membrature lineari, rette e ad arco, esente dalle emotive manipolazioni dinamico-materiche perseguite, nell'obiettivo di conseguire un nuovo codice di forme architettoniche, dalla linea progettuale Art Nouveau discendente, sia pure indirettamente, dalle suggestioni di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc per i “segni forza” (come invece nel caso dei belgi Victor Horta, Gustave Strauven, Ernest Blérot, Paul Saintenoy, Armand Van Waesberghe e, in diverso modo, dei francesi Hector Guimard, Charles Plumet e del primo Henri Sauvage). Pertanto Hankar e Hobè pur sottraendosi al richiamo dell'astrazione compositiva (di certo perseguibile visto il tema progettuale e la sua natura effimera), possono derogare con agile virtuosismo al consueto gusto imitativo dell'esotismo da esposizione, fino ad allora connotazione d'obbligo

per i padiglioni o i comparti destinati ai possedimenti europei dell'oltremare o dei quali erano titolari gli ultimi stati sovrani asiatici (cioè quasi esclusivamente gli eredi di quelle grandi civiltà come la Sublime Porta, l'Impero Celeste e l'Impero del Sol Levante che, a diverso titolo e con dissimili fortune, ora proponevano la loro candidatura nel Gotha dei nuovi imperialisti).

Per il *Salon des Grandes Cultures* viene adottato un ordinamento nel quale la metabolizzazione regolistica di peculiari modi tradizionali di costruire del popolo nativo dell'area di provenienza della produzione esibita e la declinazione iperbolica e, al tempo stesso, stilizzata di consolidati assetti compositivi e registri parietali propri di luoghi deputati ai rituali civili della collettività nell'immaginario *Belle Époque* (dal *café chantant* al grande magazzino commerciale, dalla galleria per esposizioni alla sala d'aspetto di stazioni o di alberghi e piroscafi di lusso) configurano una positiva metafora dell'incontro di due culture; un incontro parafrasato proprio dall'oggettiva simbiosi mutualistica dei sistemi strutturali lignei in uso nei villaggi spontanei della regione fluviale del Congo con il nuovo modo di concepire l'organismo architettonico secondo l'estetica tecnicistica dell'Art Nouveau.

A differenza di Hobé e degli altri professionisti belgi, protagonisti o affiliati del nuovo "sentire" estetico, il principale regista dell'Esposizione Coloniale di Tervuren del 1897 Hankar² avrebbe avuto davvero poco tempo per continuare la sua linea di ricerca; sarebbe deceduto prematuramente nel 1901 lasciando interrotto quel suo progetto per una *Cité des Artistes*³ che ne avrebbe allineato l'azione progettuale a quella tendenza in atto, presso i vertici creativi del modernismo e i più colti fra i loro facoltosi committenti, proiettata alla formulazione di modelli eccellenti di modernità per complessi residenziali dedicati a comunità di "eletti" secondo la più avanzata concezione dell'epoca, cioè di nuclei di residenti animati dagli stessi interessi culturali e artistici volti al conseguimento di un profilo da collettività ideale (come nel caso della colonia Hohe Warte di Josef Hoffmann fra Vienna e Grinzing e, soprattutto, come nel caso della Matildenhohe di Joseph Maria Olbrich a Darmstadt).

Nella breve parabola della sua produzione modernista l'allestimento per l'Esposizione Coloniale di Tervuren ha un ruolo nevralgico; la sua linea progettuale si libera dalle seduzioni fitomorfiche e vitalistiche della stessa prima età dell'Art Nouveau, conseguendo una essenziale asciuttezza in virtù del ricercato primitivismo figurale. Un orientamento che andava prendendo sempre più piede presso i più avanzati ambienti artistici e culturali delle poche principali centrali di cenacoli intellettuali interdisciplinari d'Europa (Parigi in testa); esso, già negli anni immediatamente successivi (con un'impennata in occasione dell'*Esposizione d'Arte Decorativa Moderna* di Torino del 1902), avrebbe dato vita alle ricerche di nuove espressività di

² Sulla vita e le opere di Paul Hankar si veda François LOYER, *Paul Hankar (1859-1901). La naissance de l'Art Nouveau*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986.

³ Si veda «Art et Décoration», gennaio 1901.

forme, di nuove commistioni di codici figurali e di nuove gamme cromatiche presso quella particolare fazione di esponenti del modernismo interessati allo studio delle tradizioni popolari (dei rispettivi paesi di appartenenza) e delle forme artistiche di gruppi etnici considerati primitivi (e di popoli aborigeni) oppure di apprezzate civiltà distanti e distinte da quella occidentale (fra i protagonisti di questa tendenza internazionale attivi nei primi tre lustri del XX secolo ricordiamo M.H. Baille Scott, E. Basile, D. Cambellotti, J.B. Hillen, J. Hoffmann, D. Jurkovic, Ch.R. Mackintosh, J.M. Olbrich, J. Plečnik, J. Puig i Cadafalch, Ch. Rohlf, E. Saarinen, G. Stiehly, B.J. Wimmer, E. Wigond, A. Zinoviev).

Negli anni successivi al primo conflitto mondiale questo orientamento sarebbe diventato un fenomeno di gusto, incentivato dalla proliferazione di pubblicazioni ed esposizioni che mostravano usi e costumi dei popoli d'oltremare dominati da europei, statunitensi e giapponesi. Un fenomeno che avrebbe alimentato un particolare filone di "consumo" del Déco e, di contro, avrebbe suscitato una particolare filiera di sperimentazioni delle più oltranziste avanguardie artistiche (non ultime quelle astrattiste). È forse questo uno scenario non previsto da Hankar e da Hobè all'atto della loro collaborazione per il meliorista sistema espositivo di Tervuren.

Per il *Salon des Grandes Cultures*, poi, limitando alla percezione subliminale le implicazioni ideologiche e omologando alla *facies* modernista le officinali concessioni etno-antropologiche viene messo in opera un significativo *camouflage* di un anonimo ambiente voluminoso tramite una intelaiatura centrica (su base quadrangolare ennapartita) di membrature lignee ad incastro, con orditure angolari in aggetto e incastellatura centrale in falso. Nelle risultanti campate perimetrali un sistema di arredi fissi con specchiature speculari (ad ampiezze modulate euristicamente) delimitate da cornici, ad andamento ondulato, raccordate con le *boiseries* e con le travature forma un *continuum* segmentato (punteggiato da composizioni di agili arredi mobili) che, nonostante un certo gigantismo da fuori scala, riconduce l'allestimento da un ordinamento superlativo ad un'aura di quotidianità, opportuna per richiamare la vocazione intima, o quantomeno riservata (anche quando frequentati collettivamente), dei luoghi deputati ai rituali della consumazione del caffè.

Alla data dell'Esposizione Coloniale di Tervueren, in realtà, il Modernismo, persino nel suo filone più vitalistico, cioè l'Art Nouveau di ispirazione belga, non solo non aveva ancora dato prove significative in ambito di realizzazioni effimere per esposizioni ma, in realtà, poteva contare ben poche architetture già realizzate; e questo prevalentemente a Bruxelles che già vantava un significativo ciclo di architetture e, ma solo con esempi isolati, a Glasgow, a Parigi, a Nancy, a Monaco di Baviera e a Vienna. Bisogna aspettare il 1900 (cioè a sette anni dall'hôtel Tassel di Horta, opera prima del nuovo gusto estetico) perché all'*Exposition Universelle de Paris* facciano la pallida comparsa i primi cospicui padiglioni Art Nouveau, anche se affetti da un formalismo innegabilmente compromissorio. Si trattava dell'eccentrico *Pavillon*

Bleu (progettato secondo criteri regolistici della tradizione accademica francese da Rène Dulong e iperbolicamente risemantizzato secondo il nuovo sentire belga da Gustave Serrurier-Bovy) prospiciente il laghetto ai piedi della Tour Eiffel (non lontano dalla singolare pagoda del comparto principale dell'esposizione al Champ-de-Mars) e del *Cabaret Belle Meunière* (rivisitazione, per assemblaggi, di vari tipi di birrerie e di padiglioni ludici a veranda, condotta con fluida esuberanza sincretica, tutta parigina, da Guillaume Tronchet)⁴ che non a caso faceva parte del fronte sulla Senna di quel *Parc du Trocadéro* destinato alla sezione coloniale dell'esposizione. Il fatto, poi, che entrambe le fabbriche fossero destinate alla ristorazione, e pertanto deputate a configurazioni comunicative ma programmaticamente scevre da implicazioni dimostrative di ordine superiore, è sintomatico della considerazione di subalternità (peraltro affatto smentita dalle specifiche architetture prodotte in tale occasione) ancora riservata dall'ufficialità al Modernismo e poi, in genere, alle espressioni del "nuovo".

Tuttavia sarà proprio questa condizione di marginalità della destinazione alimentare e, più in particolare, della ristorazione ad assicurare un imprevedibile spazio di manovra alla cultura del progetto moderno; e questo paradossalmente in seno a quella categoria coloniale delle esposizioni che nei primi tre decenni del XX secolo non aveva certo brillato per slanci innovativi, a meno di rare sortite compromissorie, per quanto rimarchevoli, come quella di Giuseppe Pagano Pogatschnig e di Ettore Pittini con la Mostra Coloniale e dell'Agricoltura all'Esposizione di Torino del 1928. La possibilità di inoculare per la prima volta in maniera incisiva ed eclatante i codici della nuova estetica razionalista, più che le autentiche tematiche del funzionalismo, si sarebbe presentata, in modo del tutto fortuito, a Guido Fiorini (Bologna 1891 – Parigi 1965) nell'ambito della più sensazionale fra queste manifestazioni, ovvero in occasione dell'*Exposition Coloniale Internationale de Paris* del 1931⁵.

Parigi, in verità, arrivava tardi nel panorama internazionale delle grandi esposizioni coloniali; questo persino rispetto al contesto francese, forse per una certa precoce ostilità, sia pure latente, nei confronti del sistema coloniale diffusasi presso la costellazione di cenacoli di artisti e di "comunità" intellettuali della capitale. Ben poca cosa, anche dal punto di vista architettonico, era stata la prima Esposizione Coloniale del 1907 al Bois de Vincennes (realizzata trasformando un giardino botanico coloniale impiantato nel 1899). Diversamente Lione (già dal 1894) e Marsiglia (fra il 1906 e il 1922) avevano organizzato importanti manifestazioni di questo tipo, ma sempre all'insegna del gusto per l'esotismo fantastico, non sempre immune da enfasi scenografiche (per i padiglioni di rango maggiore dedicati ai comparti coloniali più significativi) o da più comunicative semplificazioni caricaturali (prevalentemente per

⁴ Si veda «L'Art Décoratif», novembre 1900.

⁵ Su Guido Fiorini si veda Ezio GODOLI, *Il futurismo*, Editori Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 84-89.

i padiglioni di ristoro). Una dicotomia, questa, riscontrabile persino nella *British Empire Exhibition of Wembley* del 1924, in assoluto la più considerevole (per estensione e per rilevanza sia dell'ordinamento generale sia dei padiglioni monumentali e delle ambientazioni) fra le esposizioni coloniali realizzate prima della crisi del 1929.

Diversamente nel 1931 la grandiosa Esposizione Coloniale di Parigi, inaugurata il 7 maggio sempre al parco del Bois de Vincennes, avrebbe contemplato un più ampio ventaglio di componenti sia in relazione ai padiglioni dei possedimenti d'oltremare, formalmente caratterizzati in chiave esotica, sia per quanto riguarda la persuasiva e mirata presenza di dominanti architetture déco strategicamente raggruppate in comparti, a sottolineare la vocazione metropolitana ad una distintiva modernità edulcorata (che si voleva piacevolmente monumentale ed esente da implicazioni estetico-ideologiche)⁶, sia, ancora, non escludendo la possibilità di inserire piccoli padiglioni interpreti di una oggettiva modernità tuttavia permeabile a formalismi comunicativi. Per le architetture effimere dedicate alle colonie e ai protettorati il *Comité Technique de l'Exposition Coloniale*, presieduto da Marius Blanchet, avrebbe differenziato caso per caso il dosaggio combinatorio delle valenze etno-antropologiche con le variabili correnti del gusto per il *revival* esotico (in molti casi coniugando con grandi capacità imitative, mercè l'apporto tecnico di maestranze qualificate dei luoghi rappresentati, entrambe le componenti fino ad allora separatamente adottate)⁷.

⁶ Di questo primo comparto facevano parte opere significative della tendenza parigina all'interpretazione accademica del "gusto" della modernità, oscillanti fra déco e *néo-humanisme*, quali il grande padiglione *Sectiones Métropolitaines* di Alfred Audoul, il complesso della *Cité Internationale des Informations* di Jean Bourgon e di Fernand Chevallier, l'edificio del *Musée Permanent des Colonies* di Albert Laprade e di Léon Jaussely e, ovviamente, la *Porte d'Honneur* progettata da Léon-Emile Bazin con grandiosità evocativa di ingressi a complessi monumentali dell'antichità. Bazin, giovane ma già apprezzato progettista, che fin dal 1915 aveva lavorato come collaboratore nello studio di Henri Prost (progettista di fiducia di Lyautey negli anni del governatorato del Marocco) esegue anche una serie di accattivanti vedute ad olio dell'esposizione alcune delle quali, unitamente ai bozzetti acquarellati, ai disegni a tratto ed a vedute pittoriche di altri progettisti (quali Bailly, Blanche, Boileau, Chevallier, Gaillard, Granet, Lambert, Montenot, Olivier, Oradour, Saache, Tournon, Tur, Wulfleff) e di vari illustratori (quali Aubert, Bouchaud, d'André Maire, Dubois, Greber, Montagné, Nivelt, Sand, Virac), faranno parte dell'elegante corredo iconografico del pregevole numero monografico che «L'Illustration» pubblica nel maggio del 1931 con il titolo *L'Exposition Coloniale*.

⁷ I progettisti che realizzano i padiglioni dei domini francesi operano sotto la vigile supervisione di M. Martzloff, *Directeur des Services d'Architecture de la Ville de Paris*, e in stretta collaborazione, come d'altronde tutti gli altri progettisti (anche stranieri), con il *Comité Technique de l'Exposition Coloniale*: se al déco e al *néo-humanisme* razionale era affidato il compito di rappresentare l'evoluta Francia metropolitana, definitivamente emancipatasi tradizionalismo, diversamente alla reinterpretazione dei modi di costruire e dei codici tradizionali delle etnie dei vari possedimenti era demandata l'attestazione del sopravvenuto rispetto istituzionale per le culture dei popoli governati. Ma all'interno di questo orientamento sussistevano profondi distinguo, quali: per i vicini possedimenti del Maghreb la tendenza allo stile *arabesque*, interpretativo ma non imitativo e ormai storicizzato come compatibile apporto francese, non di rado suscettibile di suggestioni déco; per i domini in aree depositarie di raf-

Ordinata in una vasta area di circa 110 ettari, nel settore romantico del Bois de Vincennes, il complesso espositivo consisteva in un diradato sistema di aggruppamenti di padiglioni. Questi, estremamente diversificati, erano in prevalenza attestati sul perimetro dei settori a prato e ad arboreto che si sviluppavano a corona del lago artificiale (dedicato al generale napoleonico Pierre Daumesnil, l'eroe dell'assedio di Vincennes) nei cui due isolotti facevano bella mostra edifici prevalentemente déco destinati alla ristorazione e a varie attività ludiche⁸.

A differenza delle precedenti grandi esposizioni parigine, sia del Secondo Impero che della Terza Repubblica, la suggestiva *Exposition* del 1931 non si presentava come un coordinato insieme di architetture effimere (accademizzanti o innovative), dalla complessiva immagine iperbolica a scala urbana e orchestrato su un tipo di impianto a viali e a comparti dal compiuto disegno unitario; era, piuttosto, una sorta di grandioso e molteplice villaggio⁹.

Essa, nel suo singolare ordinamento, riverberava tanto l'orientamento etnoantropologico degli interessi culturali del suo Commissaire Général, il maresciallo Louis Hubert Gonzalve Lyautey¹⁰, quanto la sua celebrata azione di governatore coloniale attento alle tradizioni e rispettoso delle forme sociali dei popoli amministrati dalla Francia in alcuni dei suoi domini d'oltremare¹¹. Egli avrebbe sovvertito le modalità

finite ed esoteriche culture antiche, come l'Indocina, le *enclaves* dell'India e Suez, prevaleva il *revival*; per le colonie dell'Africa sub sahariana, dell'Africa Nera, dell'Oceania e della Guyana si proponevano ricostruzioni su criteri etnoantropologici; per i possedimenti ritenuti con modeste espressioni di arte del costruire (anche primitiva), come per alcune delle isole nei Caraibi, prevaleva l'adozione di stili coloniali; per realtà stratificate, come quelle dei mandati mediorientali, l'opzione era per un neo eclettismo storicista; infine alla dimensione fantastica si ricorreva per quelle realtà, come il Madagascar, dalla complessa civiltà ritenuta per certo versi misteriosa. Si veda *L'Exposition Coloniale. Album hors série de «L'Illustration»*, 89°, 4603, mai 1931.

⁸ Si veda Ettore SESSA, *L'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, in Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Grafill, Palermo 2009, pp. 279-308.

⁹ Per trattazioni d'insieme sulle vicende delle esposizioni parigine si vedano: Raymond ISAY, *Panorama des Expositions universelles*, Gallimard Editeur, Paris 1937; *Le livre expositions universelles 1851-1889*, Cat. Exp. Paris, Musée des Arts Décoratifs, juin-déc. 1983, UCAD, Paris 1983; Linda AIMONE, Carlo OLMO, *Les expositions universelles: 1851-1900*, Belin Editeur, Paris 1993; Isabelle CHALET-BAILHACHE (a cura di), *Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937*, Editions du Patrimoine, Paris 2008.

¹⁰ Christian GURY, *Lyautey-Charlus*, Kimé Editeur, Paris 1998.

¹¹ L'ormai anziano Lyautey, protagonista di rilievo dell'ultima stagione di avventure coloniali francesi e poi Ministro della Guerra durante il primo conflitto mondiale, era all'epoca uno dei più prestigiosi interpreti di questo nuovo corso della politica coloniale francese. Stimato e rispettato anche dalle popolazioni assoggettate, non solamente impersonificava il modello dell'ufficiale gentiluomo dell'*Armée d'Outre-Mer* ma, grazie anche alla breve e intensa amicizia con la turbolenta scrittrice-esploratrice e avventuriera Isabelle Eberhardt, aveva affinato la sua predisposizione a rispettare forme sociali, religioni, produzioni artistiche e materiali e persino credenze e tradizioni comportamentali delle civiltà amministrate. Fra il 1891 e il 1931 Lyautey aveva pubblicato diversi volumi e articoli, fra i quali: *Le*

che avevano caratterizzato l'ordinamento delle grandi esposizioni parigine; l'intero complesso era pensato come un grandioso parco esemplificativo del "mondo francese" d'oltremare. Dei 325 milioni di franchi spesi, ben 125 furono a carico dello stato, che garantì a ciascuno degli «indigenes qui y figurent», e si trattava di poco più di un migliaio di persone abbigliate e acconciate come d'uso nei rispettivi paesi d'origine, un pagamento di mille franchi al mese.

Improntata ad intenti autoreferenziali l'Esposizione Coloniale si poneva anche il malcelato obiettivo di rilanciare il ruolo della Francia come potenza mondiale, senza rinunciare a porsi come metafora del sedicente mandato pacificatore che, nell'ambito dell'esclusivo *club* delle nazioni colonialiste¹², avrebbe dovuto distinguere, dalle altre, le modalità di governo dei domini della *Troisième République*¹³.

Seconda per estensione solo all'Esposizione Universale del 1900 (estesa su 120 ettari, buona parte dei quali per la sezione coloniale, e con ben 51 milioni di visitatori) l'Esposizione Coloniale superava persino le più famose precedenti manifestazioni espositive parigine. Fra i suoi primati essa vantava pure quella del grande successo di pubblico, con poco oltre 33 milioni di presenze.

Mai nelle precedenti esposizioni coloniali erano stati perseguiti una visione d'insieme e un programma di tale portata. Oltre ad assicurarsi l'adesione di nazioni come Argentina, Brasile, Canada, Haiti, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Persia, e altre, presenti con *stands* nel padiglione *Cité Internationale des Informations*, il comitato aveva destinato gran parte dell'impianto a specifiche esposizioni coloniali di nazioni come Belgio, Danimarca, Italia, Olanda, Portogallo e Stati Uniti dotate di domini d'oltremare¹⁴. I relativi padiglioni disposti a sud e a nord della parte orientale del Lac Daumesnil completavano il grandioso "villaggio d'oltremare" dei possedimenti francesi, un'insieme di padiglioni bilanciato sull'asse dell'Avenue des

rôle social de l'officier, del 1891; *Du rôle colonial de l'armée*, deò 1900; *Dans le Sud de Madagascar, pénétration militaire, situation politique et économique*, del 1903; *Lettres du Tonkin et de Madagascar 1894-1899*, del 1920; *Paroles d'action 1900-1926*, del 1927; *Lettres de jeunesse 1883-1893*, del 1931. Postumi saranno pubblicati altri suoi scritti fra cui, nel 1937, *Vers le Maroc, lettres du Sud-Orains 1903-1907*.

¹² Georges LECOMTE, *L'esprit colonial de la France*, «VU», IV, giugno 1931, 168, p. 774.

¹³ Il "mondo francese" d'oltremare, nel terzo decennio del XX, secolo era divenuta una realtà di tredici milioni di chilometri quadrati di territorio con oltre cento milioni di abitanti. La Terza Repubblica non solamente si arrogava il ruolo di potenza globale ma rivendicava la primogenitura della nuova ed evoluta visione dell'idea stessa di impero coloniale; il nuovo corso della politica coloniale voleva guadagnare alla *Douce France* il profilo di nazione guida di uno sviluppo moderno della compagine di popolazioni governate e però rispettosa delle relative culture e peculiarità. Si veda Paul ROUE, *Guide souvenir illustré – Exposition Coloniale Internationale – Paris 1931*, Editions Montmartre, Paris 1931, pp. 47-50.

¹⁴ La presenza delle altre nazioni imperialiste era uno dei punti forti del programma di Lyautey; la Francia poteva così presentarsi come capofila di un nuovo colonialismo. Fra i pochi assenti pesava la mancata adesione del Regno Unito, che già nel 1924 aveva organizzato a Wembley l'Esposizione dell'Impero Britannico e che l'11 dicembre 1931, con lo Statuto di Westminster, sanciva l'inizio dell'era della decolonizzazione con il Commonwealth.

Colonies Françaises che, concluso dalla torre delle *Forces d'Outre-Mer*, si estendeva dalla Porte de Reuilly fino al confine meridionale¹⁵.

Apriva la serie del comparto dedicato alle altre nazioni colonialiste, a nord-est del Lac Daumesnil, lo scenografico complesso dei padiglioni dei possedimenti del Regno d'Italia: una altisonante ricostruzione della basilica di Settimio Severo di Lep-tis Magna di Armando Brasini, metafora della "riappropriazione" della *Libya* (già provincia dell'impero romano) che fronteggiava lo specchio d'acqua (solitamente solcato da improbabili piroghe), preceduta da fontane monumentali, dai padiglioni degli altri possedimenti africani (l'Eritrea e la Somalia Italiana) e delle ribattezzate Isole Italiane dell'Egeo (Rodi e il Dodecanneso) per le quali Lombardi elabora una silente strutturazione di volumetrie prismatiche con enigmatico fronte cadenzato. Completava la presenza italiana l'avveniristico fabbricato del *Ristoratore Italia* di Fiorini. Insieme al padiglione della Danimarca di B. Moller e a qualche arredo o allestimento d'interni (fra cui quelli del padiglione del Congo Belga), il *Ristorante Italia* era una delle poche testimonianze del razionalismo al Bois de Vincennes. Ribattezzato da Marinetti «Padiglione Futurista», viene progettato da Guido Fiorini un anno prima di aderire al futurismo, ma a conclusione di una decennale stagione professionale parigina; con esso, non senza una dose di sottile politica dell'imma-

¹⁵ A parte il monumentale ed enigmatico padiglione del Madagascar (Veissière), che campeggiava in solitudine, la principale concentrazione di padiglioni si sviluppava, in sequenza, lungo i lati dell'Avenue des Colonies Françaises che da ovest ad est presentava: sul lato nord-est i contenuti padiglioni della Somalia Francese (Wulfleff), delle Indie Francesi (Girves), della Guyana (Oradour) e delle due missioni protestanti (Hauquet) e cattoliche (Tournon); sul lato sud-ovest i padiglioni, anch'essi piccoli, dell'Oceania (Billecocq), della Nuova Caledonia (Sache, Bailly e Montenot), della Martinica (Wulfleff), di Reunion e della Guadalupe (Tur) e, infine la scenografica ricostruzione del tempio di Angkor Vat (G. e C. Blanche), che con il cospicuo complesso dell'Africa Occidentale Francese (Oliver e Lambert con lo scultore Auberlet), suggestiva imitazione delle architetture di terra preceduto da un *village lacustre*, dominava questo quadrante dell'esposizione, fronteggiando il comparto dell'Indocina con i piccoli padiglioni dell'Annam e della Cambogia (Groslier con Blanche per gli interni), della Cocincina (Blanche), del Laos e del Tonchino (Sabrier) e preceduto dalla Fontaine des Totems (Granet e Expert). Alle spalle della torre delle *Forces d'Outre-Mer* (Berthelot e Lécuyer) e della piccola sezione dell'Africa Equatoriale Francese si dispiegavano i considerevoli padiglioni della Tunisia (Valensi), del Marocco (Fournez e Laprade) e dell'Algeria (Montaland) che con le vicine ricostruzioni di villaggi del Togo e del Camerun (Boileau) chiudevano la sequenza dei domini francesi; anche se ancora oltre il complesso etnico del palazzo-villaggio del Congo Belga (Lacoste), che apre la successione dei padiglioni coloniali delle altre nazioni, i padiglioni della Siria e del Libano (Moussalli) e quello di Suez (Gras) erano ancora rappresentativi di aree di influenza francese. A seguire, accompagnata dal tracciato della ferrovia interna, si svolgeva la sequenza degli altri padiglioni delle nazioni colonialiste, intervallati dal padiglione *Beaux Arts*, dal *Nouveau Palais*, dal padiglione dell'Hindustan e da quello dei Tabacs. Oltre al complesso dei padiglioni dei possedimenti italiani facevano parte di questa sequenza il nucleo dei domini dei Paesi Bassi (Moojen e Zweedyk), con il suo sincretico *revival* dell'arte di costruire di Bali e di Giava, il comparto dei padiglioni degli Stati Uniti (Bryant con Greber per il giardino), con il pedissequo *revival* dell'austero neopalladianesimo del periodo di George Washington, il funzionalista padiglione del possedimento danese della Groenlandia (Moller) e, infine, la fiabesca sezione coloniale portoghese (Lino). Si veda *L'Exposition Coloniale*, cit.

gine, la sezione italiana, costretta dalla ufficialità accademica ad esibire le scenografie monumentali di Brasini, proponeva all'*intelligentsia* e all'alta società della *Ville Lumière* e ai più colti visitatori (soprattutto all'*élite* degli italiani residenti o in trasferta per l'occasione) una diversa dimensione culturale di luogo ludico, oggettivo nella sua algida eleganza basata su contrasti stereometrici e materici; un luogo la cui bianca volumetria tripartita (richiamo ai volumi puri e ai cromatismi immateriali cari al funzionalismo, ma anche ad un generico immaginario mediterraneo), cadenzata e comunicativa (anche sul piano pubblicitario), risultava incisivamente commentata dagli otto pannelli policromi di Enrico Prampolini, il cui stilizzato dinamismo e la cui resa onirica del primitivismo e dell'arte etnica (in una singolare rivisitazione tematica meccanicistica)¹⁶ scongiuravano il fin troppo inflazionato gusto esotizzante, contribuendo alla configurazione di una sede di qualità per esclusivi e colti eventi mondani (fra cui le serate con menù e coreografie futuriste)¹⁷.

Era la prima volta dall'avvento del fascismo che l'Italia si presentava ad un'esposizione internazionale, all'estero, con un padiglione di concezione moderna; riscosse un inaspettato successo di critica e di pubblico con imprevedibili adesioni dei più avveduti vertici della nomenclatura di regime, soprattutto presso gli ambienti mondani più colti che gravitavano intorno a figure già di credito internazionale come Italo Balbo e Galeazzo Ciano. Ludica concessione futurista-razionalista, possibile proprio perché di rilevanza puramente sussidiaria, il *Ristorante Italia* di Fiorini fece da autentico contraltare culturale all'imponente sezione dei possedimenti italiani affidati alla recidiva regia progettuale storicista di Armando Brasini; né avevano fatto migliore figura il padiglione italiano di quest'ultimo all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris* del 1925 (affaticato supereclettismo antiquario di piranesiana memoria che, anzi, era stato pesantemente avversato dalla critica francese) e quello di Piero Portaluppi all'*Exposició Internacional de Barcelona* del 1929, involontaria parodia di un classicismo genetico (appena ingentilita da epidermiche preziosità decorative di gusto déco). La strada era ormai aperta per la svolta dell'architettura espositiva di regime degli anni Trenta; Adalberto Libera e Mario De Renzi l'anno dopo con il totemico *camouflage* astilo dell'eclettico Palazzo delle Esposizioni di Pio Piacentini in via Nazionale a Roma in occasione dell'ordinamento della *Mostra della Rivoluzione Fascista* propongono un nuovo corso per lo "Stile Littorio".

Ne avrebbero amplificato il successo, assicurando all'Italia un prestigio internazionale senza precedenti, nel 1933 con il padiglione nazionale alla *World's Fair* di Chicago intitolata "*1833/1933 - A Century of Progress*"; per esso Libera e De

¹⁶ Si veda *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931.

¹⁷ Si veda Filippo Tommaso MARINETTI e FILLIA, *La cucina futurista*, Sonzogno, Milano s.d. [ma 1932].

Renzi (con la collaborazione di Antonio Valente, esperto scenografo di orientamento percettivista attivo a Parigi e a Berlino, e dell'architetto italo-americano Alexander Capraro, che ne dirige il cantiere) rielaborano il tipo di impalcato compositivo dell'allestimento per la mostra del decennale della marcia su Roma. Ma adottano, ora, un dosato dinamismo centrifugo (e allusioni meccanicistiche di vago sentore futurista) tra l'altro rilanciando, in un'edizione più comunicativa, il contrasto fra l'elementarismo significante delle strutturazioni stereometriche speculari e gli inserti totemici; questi ultimi risolti con la giustapposizione della pensilina evocativa di ali da aeroplano (chiaro riferimento al modello dell'idrovolante *S 55 X* della flotta con la quale Italo Balbo, nell'entusiasmo generale del pubblico americano, conduce proprio all'esposizione mondiale di Chicago la più celebre trasvolata atlantica in formazione) con l'imponente stele luminosa, metafora tecnicistica del fascio littorio. Era una sorta di ideogramma, gigantista ma ludico al tempo stesso, che ebbe un impatto davvero positivo sui frequentatori dell'esposizione americana, nonostante il malcelato tenore imperialista del padiglione (comprensivo di ostensioni colonialiste), come del resto lo aveva avuto a Parigi due anni prima, ma certo con una più distesa finalità reclamistica, la segnaletica tipografica del *Ristorante Italia*. Lo sveltante setto con la lapidaria scritta "Italia" (in caratteri capitali secondo la più accreditata grafica pubblicitaria di estrazione futurista) e in soluzione continua con la tettoia del fanale superiore e con la pensilina d'ingresso (anch'essa con denominazione a caratteri capitali), quasi a commentare con incisivo graficismo contrappuntistico la dissimulata stereometria speculare del calibrato padiglione razionalista di Fiorini (nel quale persino il fascio littorio appare con garbo), confermano la serena vocazione comunicativa della categoria delle architetture espositive destinate all'alimentazione e alla ristorazione persino in un contesto retorico come quello delle mostre dei domini d'oltremare.

Fig. 1. *Salon des Grandes Cultures* all'Esposizione Coloniale di Tervuren del 1897, P. Hankar e G. Hobé (da «L'Art Décoratif», novembre 1900).

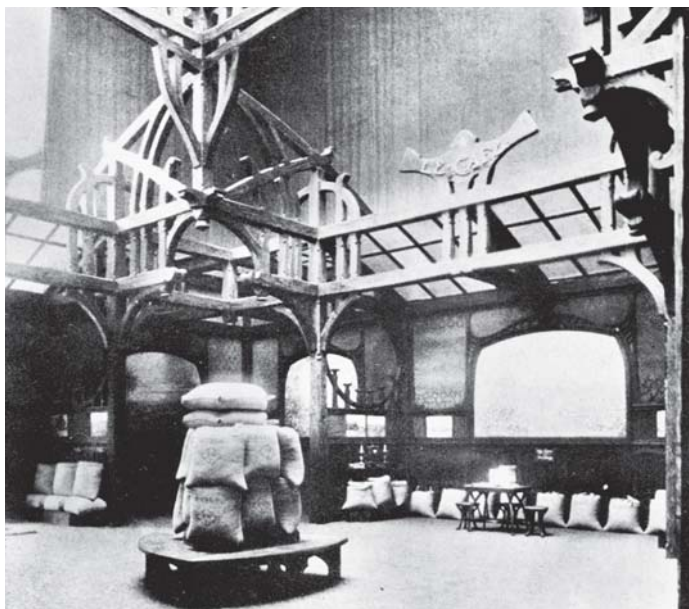


Fig. 2. Veduta prospettica dall'alto del complesso dell'Esposizione Coloniale di Marsiglia del 1922, L. Muller (da *L'Exposition Nationale Coloniale de Marseille*, Marseille 1922).

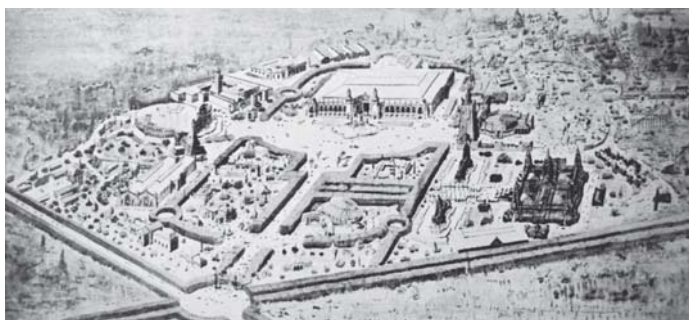


Fig. 3. Palazzo dell'Indocina all'Esposizione Coloniale di Marsiglia del 1922 (da *L'Exposition Nationale Coloniale de Marseille*, Marseille 1922).

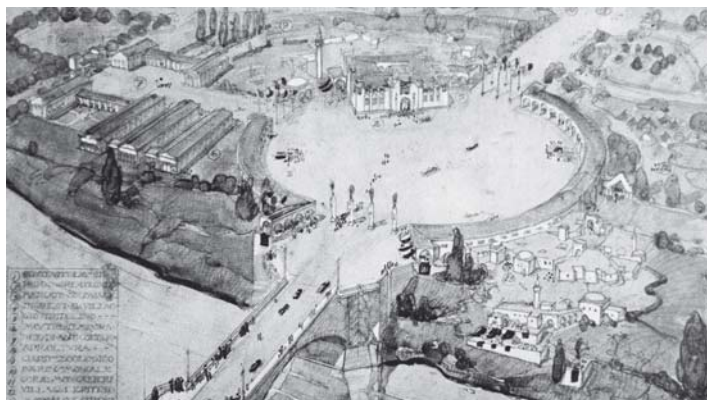


Fig. 4. Veduta prospettica dall'alto della *Mostra Coloniale e dell'Agricoltura* all'Esposizione di Torino del 1928, G. Pagano Pogatschnig e E. Pittini (da «Architettura e Arti Decorative», aprile 1928).

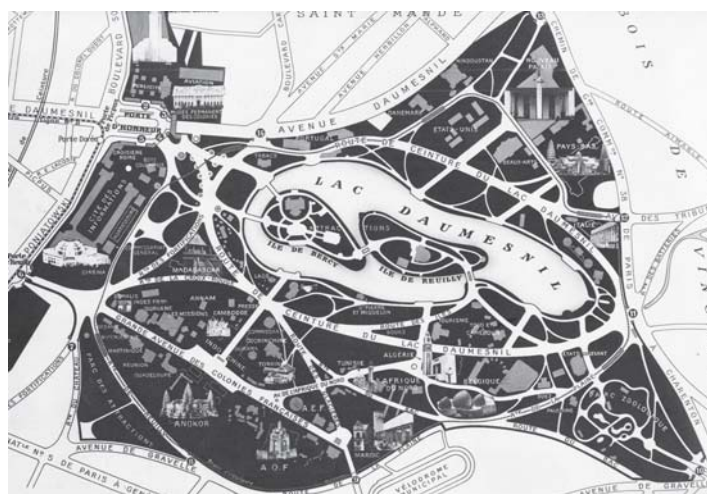


Fig. 5. Planimetria generale dell'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, disegno e fotomontaggio di C. Guerin (da «VU», giugno 1931).

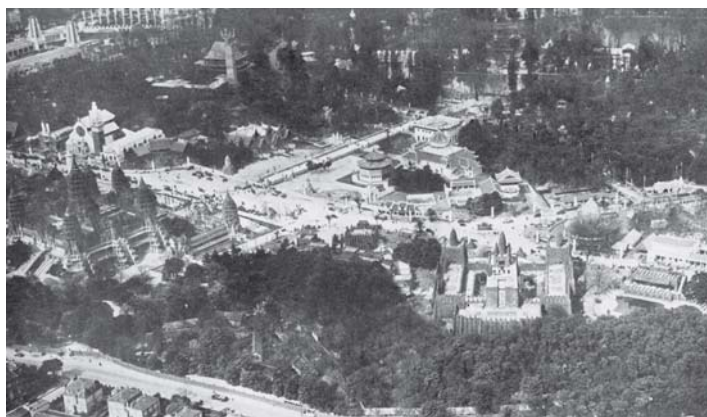


Fig. 6. Veduta aerea dell'*Avenues des Colonies* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, con in primo piano la sezione dell'Africa Occidentale Francese e sullo sfondo in alto a sinistra il comparto Métropolitain (da «L'Illustration», maggio 1931).

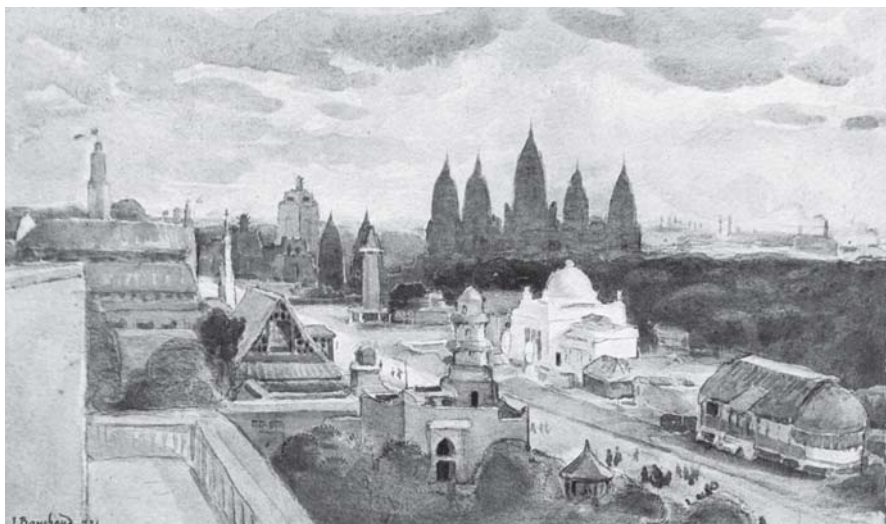


Fig. 7. Veduta prospettica verso sud-est dell'Avenues des Colonies Françaises all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, acquarello del 1931 di J Bouchaud (da «L'Illustration», maggio 1931).

Fig. 8. *Pavillon Nestlé* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da «VU», giugno 1931).





Fig. 9. Caffetteria-ristorante nel Padiglione della Tunisia all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, V. Valensi (da «L'Illustration», maggio 1931).

Fig. 10. *Café Tunisienne* all'aperto dell'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, V. Valensi (da «L'Illustration», maggio 1931).



Fig. 11. Corte di accesso al ristorante del Pavillon A.O.F. (Africa Occidentale Française) all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Olivier e J.G. Lambert (da «L'Illustration», maggio 1931).

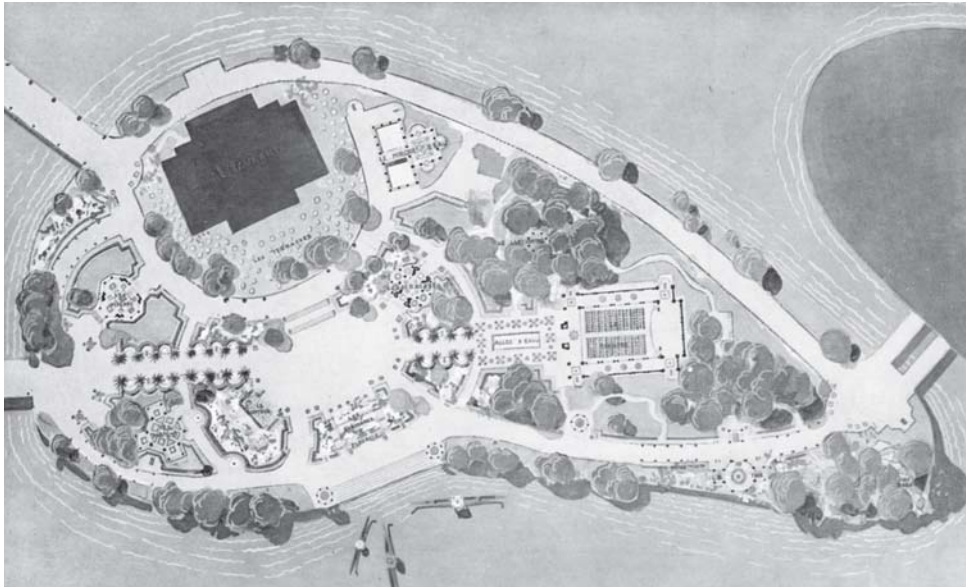


Fig. 12. Planimetria acquarellata del parco di ristorazione, attrazioni e spettacoli all'Ile de Bercy nel Lac Daumesnil all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, E. Gaillard e L. Chevallier (da «L'Illustration», maggio 1931).

Fig. 13. *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (da «VU», giugno 1931).



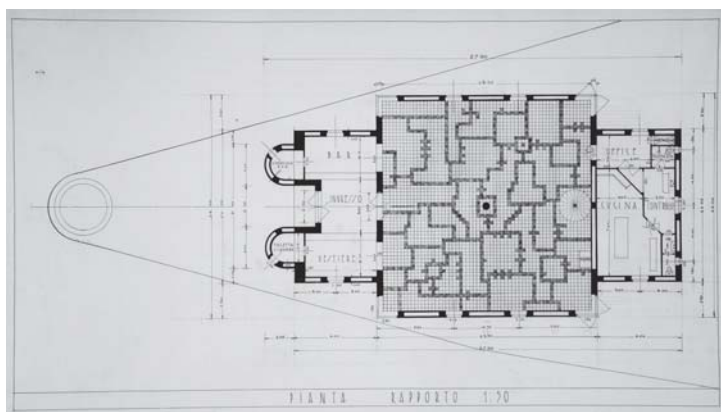


Fig. 14. Planimetria del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

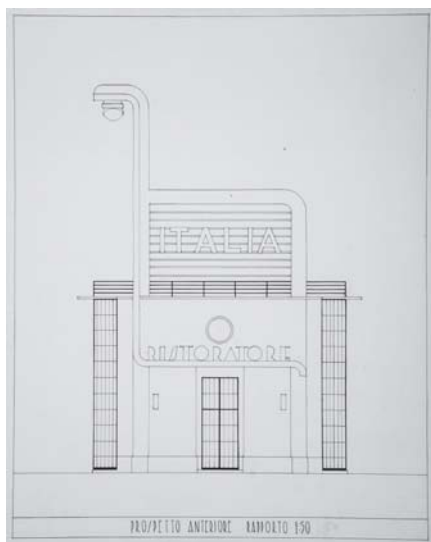


Fig. 15. Alzato del prospetto principale del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

Fig. 16. Alzato del prospetto laterale a ovest del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

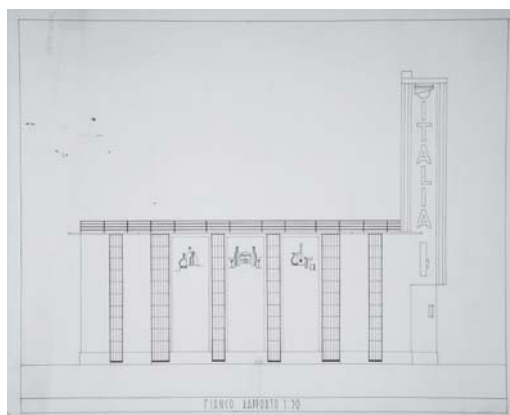




Fig. 17. *Phono-Danse*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).



Fig. 18. *Le Fétiche Mécaniste*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).



Fig. 19. *Radio-Fauves*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).



Fig. 20. *L'Ecran dans le Désert*, pannello decorativo di E. Prampolini per il salone del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 (da *Peintures murales de Prampolini a L'Exposition Internationale Coloniale Paris 1931*, A. Micouin, Paris 1931).

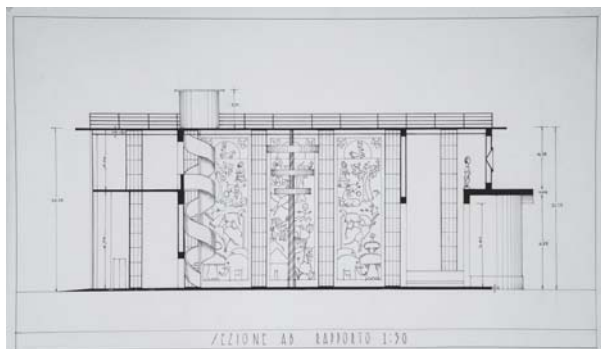


Fig. 21. Sezione longitudinale del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (Archivio di Stato di Roma).

Fig. 22. Modello presentato al Concorso per il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Chicago del 1933, M. De Renzi e A. Libera (da *Adalberto Libera – Opera Completa*, Electa, Milano 1989).

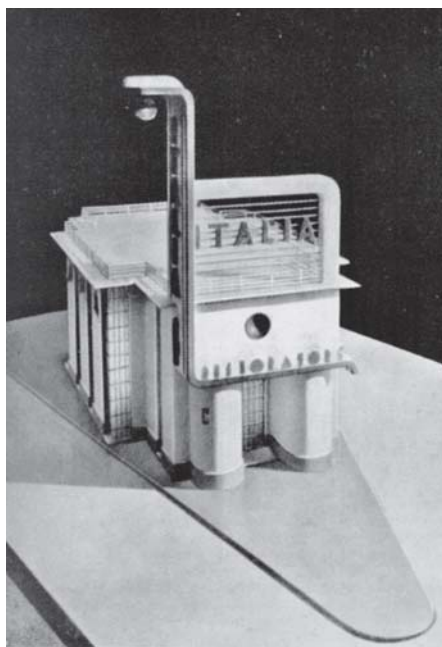
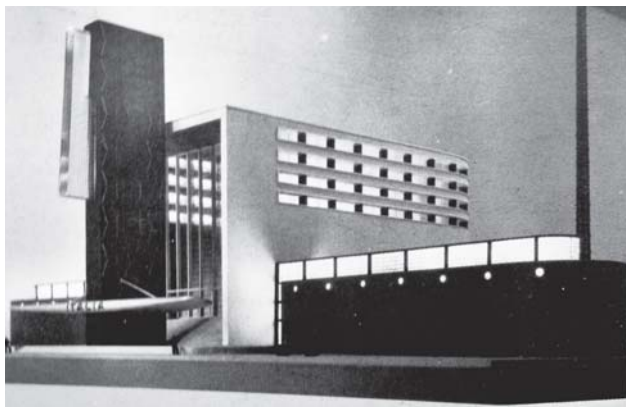


Fig. 23. Modello del padiglione del *Ristoratore Italia* all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931, G. Fiorini (da Filippo Tommaso MARINETTI e FILIA, *La cucina futurista*, Sonzogno, Milano s.d.).

STORIA DELL'URBANISTICA

ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA
DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

fondato da Enrico Guidoni
Anno XXXIII - Serie Terza - 6/2014

IL SEGNO DELLE ESPOSIZIONI
NAZIONALI E INTERNAZIONALI
NELLA MEMORIA STORICA DELLE CITTÀ
PADIGLIONI ALIMENTARI E SEGNI URBANI PERMANENTI



EDIZIONI KAPPA



9 788865 142417