



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle Arti e Conservazione
dei Beni artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'architettura di Arduino Berlam:
un'esperienza eclettica

Relatore

Ch. Prof. Luka Skansi

Laureando

Anna Motta

Matricola 825655

Anno Accademico

2014 / 2015

Indice

p. 4	Introduzione
p. 9	CAPITOLO 1 - Primi anni: la formazione e l'inizio di carriera
p. 30	CAPITOLO 2 - La svolta
p. 51	CAPITOLO 3 - Il Faro della Vittoria
p. 64	CAPITOLO 4 - Le centrali elettriche S.E.L.V.E.G
p. 87	CAPITOLO 5 - Le navi "Saturnia" e "Vulcania"
p. 97	CAPITOLO 6 - I progetti delle piscine
p. 104	CAPITOLO 7 - Il "Grattanuvole" Palazzo AEDES
p. 146	CAPITOLO 8 - La Banca d'Italia
p. 156	CAPITOLO 9 - La maturità e gli ultimi anni
p. 169	APPENDICE - Alcuni estratti dal diario personale di Berlam
p. 178	Elenco delle opere
p. 180	Bibliografia
p. 187	Ringraziamenti

Introduzione

Nello sconfinato panorama della storia dell'arte e dell'architettura esistono talvolta delle figure dimenticate o poco considerate spesso a causa della loro mancata adesione alle tendenze o ai movimenti dominanti, o per la loro appartenenza a contesti periferici: Arduino Berlam è una di queste.

L'arco storico-temporale in cui questo personaggio vive ed opera è a cavallo tra due secoli, l'Ottocento e il Novecento, nel momento cruciale in cui si verifica l'ingresso nella modernità, attraverso il progresso scientifico e tecnologico che rivoluziona sia la vita dell'uomo, sia l'industria edilizia, come mai prima.

Il contesto geografico è quello della Trieste prima asburgica, e poi, in seguito al primo conflitto mondiale, italiana: Arduino Berlam è testimone partecipe nella provinciale compagine triestina di questi rivolgimenti di secolo, delle grandi vicende storiche – l'irredentismo e l'esilio allo scoppio della guerra, il ritorno in patria e l'ascesa del fascismo – ma è anche un uomo e soprattutto un artista del suo tempo che si confronta e si relaziona con tutte le problematiche che la nuova epoca con le sue innovazioni e rivoluzioni introduce in ambito artistico ed architettonico.

Discendente di una famiglia di illustri architetti, fin da giovanissimo ha molteplici interessi derivatigli dal contatto con i più vari stimoli: la formazione accademica milanese con Camillo Boito, le ricerche archeologiche, il lavoro presso lo studio paterno dove è iniziato alla professione ed il lavoro presso l'Arsenale del Lloyd Triestino.

Fin dalle prime esperienze, che realizza in collaborazione con il padre Ruggero, Arduino Berlam dimostra una profonda conoscenza ed un intenso amore per la storia dell'architettura ed il patrimonio da essa tramandato, ed al contempo manifesta l'aspirazione, oltre che verso un'architettura di qualità, verso la ricerca di un linguaggio proprio, autentico ed originale.

É tuttavia solo grazie al contatto con la cultura architettonica americana che in lui prende vita una diversa consapevolezza del fare architettonico: la “rivelazione” dei grattacieli ed in generale delle architetture utilitaristiche e funzionali a grande dimensione, risultate dai progressi della scienza e della tecnica delle costruzioni e concepite per le nuove esigenze metropolitane, genera in lui un allontanamento dalle concezioni più tradizionali (a cui fino ad allora era ancora legato) ed un desiderio di rinnovamento metodologico, proprio a partire da queste nuove potenzialità, per portare la propria architettura sul passo dei tempi.

I progetti elaborati in seguito a questo fertile incontro risentono molto di questi nuovi stimoli, ma dimostrano anche come egli, nonostante questa sua profonda comprensione dei nuovi orizzonti sui quali si muove la cultura architettonica internazionale, in realtà non abbia voluto elevarle a protagoniste della sua architettura: infatti in tutte le sue opere successive, realizzate autonomamente

dal padre – il Faro della Vittoria, le centrali della S.EL.VE.G., i progetti per le piscine, il “grattanuvole” – egli ha voluto servirsi al meglio delle innovazioni costruttive e tecnologiche (strutture in cemento armato), ma dando vita dal punto di vista stilistico e formale ad un linguaggio in alcune occasioni inedito (almeno per l’Italia), ma sostanzialmente ancora in comunicazione con alcuni degli elementi più “classici” della tradizione architettonica otto e novecentista.

Il suo entusiasmo per le nuove tecniche costruttive e per le tipologie edilizie da esse derivate, non basta di fatto a qualificarlo come un modernista, anzi, nei suoi scritti e nelle sue opere si comprende come invece egli si trovi proprio all’opposto di queste correnti: egli è di fatto molto critico nei confronti di quell’architettura – a suo dire – priva di “anima”, un’architettura che si serve dei sistemi di produzione industriale per le sue componenti, e che tende a standardizzarsi e ad uniformarsi in uno stile univoco indipendentemente dallo scopo o dal paese in cui essa sorge.

Arduino Berlam certamente si serve delle innovazioni tecnologiche, in primis del cemento armato – materiale da lui largamente impiegato nelle ossature di molte sue opere – ma non fa discendere da esse il proprio linguaggio, né ad esse è assoggettato nella definizione del proprio stile: è sicuramente convinto della necessità di un rinnovamento linguistico al fine di una maggior rispondenza dell’architettura allo spirito del tempo e dell’obsolescenza delle tendenze revivalistiche ed eclettiche protrattesi stancamente dal secolo precedente, ma non si sottomette mai né all’esuberanza tecnologica futurista, né al linguaggio scarno e depurato dell’estetica funzionalista e razionalista, ed è proprio questa sua caratteristica a distanziarlo dalle sperimentazioni coeve più all’avanguardia.

Forte sostenitore dell’artigianato e della collaborazione dell’architettura con le sue “arti sorelle”, pittura e scultura, nella creazione dell’opera architettonica, egli rivendica la libertà per l’architetto di poter spaziare, nella definizione formale delle sue opere, all’interno del repertorio delle forme migliori che la storia dell’architettura ha lasciato in eredità al presente: in ciò tuttavia non si deve ravvisare un eclettismo di maniera, quanto un’invocazione alla produzione di una buona architettura, in cui oltre alla buona qualità a livello progettuale, costruttivo ed artistico, le prime prerogative da perseguire erano la sincerità costruttiva, la coerenza e la conformità allo scopo.

Questo atteggiamento di “mediazione” tra eredità storica e progresso tecnologico è una posizione per certi versi anacronistica, in particolare se confrontata ai più rivoluzionari esiti dell’architettura d’avanguardia.

Non si tratta tuttavia di una posizione isolata, come dimostra il più ampio dibattito sull’architettura della modernità sviluppatosi in quegli anni, in ambito nazionale ed europeo: nelle sue affermazioni egli infatti non è molto distante da alcune figure cruciali del panorama architettonico del primo Novecento, che avevano scelto di intraprendere percorsi differenti da quelli intrapresi del modernismo, ponendosi in parallelo e talora quasi in antitesi ad esso, e sperimentando soluzioni innovative ed originali che, seppur distanti dalle rivoluzioni moderniste, hanno lasciato una profonda traccia nel

linguaggio architettonico moderno – si pensi a Hans Petrus Berlage, Fritz Höger, Jože Plečnik, Peter Behrens.

Berlam si approssima per certi versi a queste tendenze, ma come si potrà capire dalla disamina delle sue singole opere, il suo percorso professionale è assolutamente autonomo ed indipendente, non soggetto ad alcuna diretta influenza stilistica, né allineato ad alcun movimento o tendenza in particolare: guidato solo da quello che egli chiamava “buon senso” e da una profonda conoscenza tanto della storia, quanto della teoria e della pratica architettonica, egli è stato in grado di elaborare un proprio linguaggio, sì eclettico, ma non inquadrabile in formule univoche e generalizzanti caratteristiche del tempo.

Questa sua prerogativa, che può essere vista come il suo punto di forza, ha rappresentato tuttavia anche una debolezza, poiché quella stessa autonomia e libertà artistica e professionale da lui propugnate, che gli avevano fatto prendere le distanze tanto da quelle che lui definiva “vecchie ricette architettoniche” quanto dalle correnti architettoniche più al passo coi tempi, sarebbero state uno dei motivi principali della sua emarginazione nell’ambito più strettamente lavorativo. In questo ha contribuito anche l’ascesa del Fascismo, a cui egli aderisce da subito a livello ideologico, ma non dal punto di vista artistico: egli non riuscirà infatti mai adattarsi alla “romanità” riesumata e rimaneggiata ad uso e consumo del programma iconografico ed architettonico di regime, ma tenterà piuttosto di dare forma a quella che secondo la sua personale concezione poteva essere l’architettura italiana dell’epoca fascista.

A dispetto dell’emarginazione, dei contrasti, delle esclusioni che da ciò sono conseguite, Arduino Berlam ha continuato a percorrere la sua strada, mantenendosi sempre fedele ai propri principi ed al proprio sentire, e così facendo ha potuto realizzare diverse opere che, per quanto non rivoluzionarie o moderne nel senso più stretto del termine, con il loro stile ed il loro linguaggio originale hanno introdotto elementi di novità nel contesto architettonico triestino.

La tesi si propone di esplorare la personalità poliedrica di questo artista ingiustamente dimenticato, ricostruendo la sua storia personale e professionale, l’evoluzione del suo pensiero e della sua produzione architettonica attraverso materiali d’archivio originali, quali i suoi progetti, i suoi disegni e non da ultimo attraverso i suoi scritti, in primis il suo diario personale - strumento fondamentale tramite il quale è stato possibile avere un punto di vista del tutto nuovo sulla sua attività, cioè quello dell’occhio dell’artista che racconta sé stesso.

Data l’esiguità di pubblicazioni dedicate ad Arduino Berlam – limitate all’importante monografia sulla famiglia Berlam curata da Marco Pozzetto accanto ad altri suoi scritti correlati, e a pochi altri saggi disseminati in più ampie antologie (tra le quali l’Archeografo Triestino) – si è cercato di risalire, anche per mezzo delle bibliografie di questi testi consultati, a quelle che potevano essere le fonti il più possibile originali e di prima mano.

Oltre agli articoli scritti da Berlam stesso e comparsi su diverse riviste nazionali specializzate (L'Architettura Italiana, Ingegneria, Architettura e Arti Decorative), ci si è rivolti a diversi archivi cittadini, nei quali è stato possibile recuperare un gran numero di informazioni sui progetti depositati (Archivio Generale) e consultare tutti i carteggi ed i documenti personali della famiglia Berlam raccolti - assieme a tutta la documentazione relativa alle vicende del Faro della Vittoria - nel lascito dell'architetto al Comune di Trieste (Archivio dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste).

Si è inoltre riusciti a scoprire degli ulteriori fondi archivistici non direttamente correlati, ma contenenti della documentazione di grande interesse e soprattutto assolutamente inedita: ci si riferisce in particolare al Fondo Celli-Tognon, rintracciato su indicazione dell'architetto Luciano Celli (il quale, come ex professore dell'Università di Trieste, ha tra l'altro anche fornito la maggior parte delle informazioni e dei disegni della centrale S.E.L.V.E.G di Opicina), fratello del depositario Carlo Celli. Quest'ultimo, dopo aver scritto una tesi su Arduino Berlam, ha donato all'Archivio di Stato tutto il materiale rinvenuto: all'interno di questo fondo si è avuto modo di reperire tutti i testi manoscritti di gran parte delle conferenze tenute da Berlam (sui grattacieli, sull'arredamento delle navi, sull'architettura e sull'artigianato), relazioni preparatorie illustrative di alcune opere e numerose bozze di articoli in seguito pubblicati - dei materiali come si è detto del tutto originali, che sono risultati assolutamente essenziali non solo nella ricostruzione della sua personale concezione architettonica, dell'evoluzione del suo pensiero e del suo gusto personale, ma anche per un miglior approfondimento delle motivazioni di molte scelte effettuate a livello strettamente professionale ed operativo.

Fondamentale è stato inoltre l'incontro con la nipote dell'architetto, Maria Luisa Roman, contattata dopo varie ricerche, la quale ha generosamente offerto la sua testimonianza personale e messo a disposizione i preziosi materiali dell'archivio di famiglia conservato presso la villa di Braidamatta: oltre alla villa stessa, i numerosi quaderni di schizzi e acquerelli, i progetti non realizzati, le fotografie, le sculture, perfino i libri di fiabe per i nipotini, hanno rivelato nuovi e praticamente sconosciuti aspetti della personalità di Arduino Berlam, non percepibili attraverso la lettura dei vari testi e saggi a lui dedicati.

È soprattutto comunque attraverso la lettura dei diari, in particolare di quello principale, che è il sunto dei più piccoli diari annuali che Berlam teneva, intitolato Ricordi della mia vita e delle mie opere e mai pubblicato, che è stato possibile far emergere non solo alcuni dettagli determinanti e poco trattati della sua storia personale (ad esempio il suo percorso formativo ed il rapporto con il padre), ma anche dei particolari rilevanti e mai messi bene in evidenza o solo superficialmente accennati, relativi alle vicende costruttive di alcune sue opere.

Senza le informazioni inedite offerte dal diario, fonte principale di questa ricerca, non sarebbe stato possibile eseguire una ricostruzione precisa ed accurata di alcuni eventi cruciali della vita di Arduino

Berlam (l'incontro con gli Americani, ad esempio, descritto nel secondo capitolo) o colmare alcune lacune su argomenti in genere poco approfonditi (le centrali elettriche della S.E.L.V.E.G., trattate nel quarto capitolo, o l'arredamento delle navi "Saturnia" e "Vulcania" nel settimo), comprendere le origini ed i presupposti di alcuni suoi atteggiamenti e di alcune sue convinzioni e definirne gli sviluppi all'interno della sua produzione architettonica.

Tutte queste lunghe ma approfondite ricerche ed indagini, il contatto con persone che hanno conosciuto personalmente Arduino Berlam, l'aver avuto accesso alle testimonianze ed ai documenti più autentici ed originali della sua produzione, hanno portato dunque a penetrare a fondo la sua figura di artista.

Si è cercato, in questo studio, di provare a restituire nel modo più fedele possibile tutte le sfaccettature della sua poliedrica personalità, la sua profonda sensibilità e la sua posizione peculiare in un contesto storico così complesso come quello in cui egli si è trovato a vivere e ad operare, allo scopo di produrre una conoscenza più ampia e completa di questo personaggio, che è stato uno dei più importanti architetti triestini del secolo, e di poter magari fungere da stimolo per ulteriori studi e pubblicazioni sulla sua vita, sul suo pensiero e sulla sua opera.

I primi anni: la formazione e l'inizio di carriera



Parlare di Arduino Berlam significa occuparsi non solo della sua singola personalità e del suo percorso professionale, ma anche del contesto geografico e storico in cui egli aveva vissuto, oltre che operato – cioè la città di Trieste negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento – e delle complesse vicende socio-politiche, economiche e culturali ad essa legate.

Non da ultimo significa occuparsi anche della sua famiglia, una famiglia molto importante perché da essa ebbero origine tre tra i più illustri e rilevanti artisti del territorio giuliano, i quali per quasi un secolo con la loro opera avrebbero dominato e condizionato le scelte stilistiche artistiche ed architettoniche della città di Trieste, lasciando profonde tracce del proprio operato nel suo tessuto

urbano e contribuendo anzi a costruirne il volto che mantiene ancora oggi.

L'iniziatore di questa dinastia di architetti, Giovanni Andrea, svolse un ruolo molto rilevante nella Trieste ottocentesca: egli fu promotore di iniziative, istituzioni ed associazioni mirate allo sviluppo della cultura e dell'industria artistica, e, quale fervente irredentista, iniziò una battaglia per un' "italianizzazione" dell'arte e dell'architettura nella Trieste ancora austriaca, introducendo nel panorama cittadino i linguaggi del Rinascimento italiano, di ispirazione veneta e lombarda.

Il figlio Ruggero, un "architetto-artista" poiché la sua più profonda aspirazione era la pittura, seguì a dispetto di ciò, le orme professionali del padre cercando inizialmente di proseguire il percorso formale e stilistico avviato dal padre, andando poi a concretizzare uno stile più affine al suo gusto: le sue opere realizzate nella maturità furono maggiormente influenzate dalle forme Rinascimento toscano e dell'Italia centrale, e impregnate tuttavia da un medievalismo romantico, dando vita ad uno stile che Pietro Sticotti aveva definito "architettura fiorentina"¹.

Arduino Berlam, che nacque a Trieste il 20 luglio 1880, fu l'ultimo di questa illustre dinastia e, come

¹ P. Sticotti, "Commemorazione dell'architetto Ruggero Berlam tenuta al Circolo Artistico di Trieste la sera del 22 dicembre del 1920" in *Archeografo Triestino*, serie 3, 1921, volume IX.

il nonno ed il padre², ebbe una formazione professionale essenzialmente italiana: dopo la maturità classica conseguita a Trieste, infatti, fu iscritto al Politecnico di Milano ed all'Accademia di Brera.

Degli anni milanesi egli non possedeva un bel ricordo, come riferisce nelle sue memorie, sia per l'ambiente cittadino a lui per nulla confacente, sia per il gravoso sforzo degli impegni di studio (a cui, a suo dire, non erano corrisposte eguali soddisfazioni), sia – ma di ciò se ne sarebbe reso conto in seguito, nell'avvio alla professione – per i metodi formativi, adottati presumibilmente al Politecnico, che lo avevano reso “abbastanza ben preparato in linea artistica, ma terribilmente sprovvisto di nozioni pratiche”³.

Malgrado ciò vi fu un personaggio di importanza cruciale in questo suo percorso formativo, ovvero l'architetto Camillo Boito, del quale Arduino offre nel suo diario un affettuoso quanto pittoresco ritratto⁴: già professore del padre Ruggero, Boito dichiarò fin da subito di voler essere per lui, oltre che un insegnante, anche un “amico”.

Fu il Boito ad infondere in Berlam l'amore per l'arte classica e per l'eredità storico-artistico tramandata dalla tradizione e la profonda consapevolezza del peso della storia nella progettazione di nuove architetture, come pure la cura dei particolari e dei dettagli nel lavoro progettuale: il suo metodo d'insegnamento di fatto fu fondamentale non tanto per lo sviluppo della metodologia progettuale, quanto per la formazione della concezione architettonica stessa del Berlam.

Egli non faceva lezioni, seguendo invece un metodo d'insegnamento essenzialmente pratico. Quando s'iniziava lo studio d'un nuovo stile ci consegnava alcuni volumi d'opere scelte e di valore dicendoci: “Si facciamo delle memorie”. E per un paio di mesi noi si continuava a schizzare complessi, particolari, piante, ed egli, esaminando il nostro lavoro, ci dava degli insegnamenti tanto su la tecnica del disegno, quanto sul valore e la significazione delle varie forme e ci andava accennando le caratteristiche dello stile. Contemporaneamente ci raccomandava di fare degli schizzi pittorici e dei rilievi dal vero sui migliori monumenti cittadini. [...] Può darsi che questo metodo, ottimo per formare una cultura storico artistica e per arricchire la mente d'un vasto tesoro di forme, distogliesse alquanto dallo studio delle strutture e che tarpasse un po' le ali all'originalità creativa. Ma v'è considerato altresì che tale sistema impressionistico era una reazione contro il dogmatico insegnamento accademico del periodo precedente che aveva ridotta l'architettura ad una specie di abaco a base di proporzioni aritmetiche.⁵

Sulla base di queste parole si comprende quanto questo tipo d'insegnamento fosse ricco sia di stimoli pratici che di spunti eruditi, ma come anche mantenesse una debita distanza dalle ortodossie e dai dogmatismi accademici: in esso si rifletteva pienamente la romantica concezione boitiana, che, come contraltare di una indiscriminata riproposizione di stilemi del passato, aveva caldeggiato la

2 Giovanni Andrea si diplomò all'Accademia di Venezia, laureandosi poi presso il Politecnico di Vienna, Ruggero acquisì i diplomi con tanto di medaglia d'oro prima all'Accademia di Venezia e poi alla scuola di architettura a Brera.

3 A. Berlam, *Ricordi della mia vita e delle mie opere*, diario manoscritto inedito, redatto tra il 1928 e il 1942, p. 95.

4 “Il professore più importante per me e quello che m'era più caro era Camillo Boito, il titolare della cattedra d'architettura, ch'era stato pure il maestro di mio padre.[...] Era una mobilissima figura di vecchio doge, con la barba candida e l'occhio azzurro vivacissimo, era nello stesso tempo maestoso ed arguto. [...] Parlava il toscano come un umanista del Quattrocento con rara eleganza di parole e di pronuncia, però si comprendeva che era veneto. Quando poi parlava il dialetto veneto era addirittura goldoniano, un vero purista del dialetto.” A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 74 -75.

5 *Ibidem*, pp. 76 - 79.

libera ricerca nel patrimonio artistico del passato di quelle componenti primarie e fondamentali dell'architettura, da cui partire per produrre un rinnovamento del linguaggio della cultura architettonica italiana, cercando di sviluppare una ragionata rigenerazione proprio a partire dal passato.

Questo approccio formativo avrebbe avuto sul giovane Berlam un impatto molto forte e condizionante tutto il suo futuro percorso professionale: molti capisaldi della lezione boitiana rimasero invero sempre vivi nel suo pensiero e nel suo operato come, ad esempio, il forte legame con la tradizione, i concetti di semplicità e sincerità e non da ultimo la vocazione per la buona qualità della costruzione e la predilezione per i materiali pregiati.

Come si avrà modo di vedere nelle pagine a venire, tutti questi fattori, in un modo o nell'altro, saranno operanti o quantomeno eserciteranno una significativa influenza in tutti i suoi interventi, persino nelle opere di concezione e di ispirazione più "moderna".

Parallelamente alla formazione scolastica, il giovane Berlam aveva avuto modo di acquisire ulteriori importanti esperienze formative collaterali: in primo luogo vi era l'esperienza diretta dello studio paterno e l'assidua frequentazione dei cantieri dell'impresa di costruzioni familiare, e secondariamente il contatto con l'ambiente lavorativo più industriale e tecnico, vissuto in prima persona in giovanissima età.

Due dei miei zii divennero macchinisti navali del Lloyd e – come era consuetudine allora – iniziarono la loro carriera come meccanici dell'Arsenale. Con loro visitai le officine e le navi, appassionandomi tanto per le potenti macchine e per gli eleganti scafi, che pregai mio padre che mi lasciasse andare nelle vacanze scolastiche, quale operaio volontario all'Arsenale e precisamente nell'officina dei magli a vapore, dove allora si fucinarono con grande perizia quei pezzi che oggi si fanno in acciaio fuso, come gli alberi a gomito a colli d'oca, le aste di poppa e di prua, i grandi assi di elica e così via.⁶

Quest'esperienza lavorativa presso i cantieri navali dell'Arsenale di Trieste durante le pause scolastiche estive lo avrebbe portato a generare in lui non solamente un profondo interesse ed una precoce familiarità per gli aspetti più tecnici del costruire, ma anche, come si vedrà più approfonditamente nel prossimo capitolo, una sentita passione per alcuni aspetti dei progressi meccanici e tecnologici dell'epoca moderna.

Oltre a ciò, Berlam ebbe modo di poter fare delle esperienze in campo archeologico, molto significative dal punto di vista formativo, partecipando agli scavi del castelliere di Nesazio e a Pola, nell'estate del 1903, ed ai rilievi dei templi romani e dei monumenti paleocristiani a Parenzo con i professori Puschi e Sticotti, nell'estate dell'anno successivo: come egli stesso afferma, queste ricerche ed i relativi studi avevano acceso in lui "un grande amore per la romanità"⁷, il quale andò a influire non poco nella configurazione del suo linguaggio architettonico, tanto da fargli tentare di riprodurre, in diverse

⁶ Ibidem, pp. 19 – 20.

⁷ Ibidem p. 101.

opere di questa prima fase della sua carriera, quel “senso di semplicità e grandezza”⁸ che lui tanto aveva apprezzato nei modelli antichi.

Proprio Pietro Sticotti, suo insegnante presso il liceo classico “Dante Alighieri” di Trieste e buon amico, fornisce in uno scritto postumo commemorativo una preziosa testimonianza, non solo della partecipazione di Arduino Berlam a queste ricerche di stampo archeologico, ma anche di suoi ulteriori e più vari interessi culturali giovanili:

Fu in quegli anni [1903 - 1904] che nella gioia della più cordiale amicizia invitai il giovane architetto a studiare l'arte antica facendolo assistere alle nostre ricerche archeologiche a Nesazio, a Pola, a Trieste. Io avevo allora in animo di pubblicare le bellissime terrecotte tarentine del Museo di Trieste ed egli in breve tempo me ne disegnò parecchie a penna [...]. Da allora fu frequentatore costante del Museo di Storia ed Arte e vi disegnò un'antica fiaschetta da polvere, una balestra ed il picchiotto del palazzo Tacco di Capodistria, che pubblicò nell' “*Archeografo Triestino*”. Fu pure attivo nella Società di Minerva, dove tenne alcune conferenze di tema storico-artistico. Nel 1906 mi fu compagno e apprezzato collaboratore nell'esplorazione delle rocce iscritte di Monte Croce Carnico, per le quali eseguì disegni e misurazioni. Venne poi la volta delle assidue indagini ch'egli fece nella biblioteca del Museo e altrove sull'arte antica della Siria centrale, che gli servirono mirabilmente per la stilizzazione del nuovo Tempio Israelitico [...]. Nel 1911 dedica all'amico conte Francesco Sordina, innamorato come lui dell'epoca napoleonica e raccogliitore di cimeli dell'epoca, un suo schizzo storico su Gioacchino Murat, corredandolo della riproduzione di due busti originali in gesso di Gioacchino e Carolina Bonaparte Murat, opere del Canova [...]. Poco dopo pubblicò a Bologna un'opera maggiore sul neoclassicismo in Italia, dove ricorda Murat, con una ricca serie di disegni che egli stesso nel suo diario dichiara essere giudicati i suoi migliori.⁹

In base a quanto affermato poco sopra ed a quanto riportato in questo brano, il ritratto che emerge di Arduino Berlam è quello di un giovane curioso ed erudito, dai molteplici interessi non circoscritti al solo ambito architettonico, ma che spaziavano anche nella storia e nell'archeologia, senza trascurare il disegno, per il quale era istintivamente portato.

In proposito, come egli attesta nelle sue memorie, grande importanza hanno rivestito i suoi viaggi, in particolare uno, effettuato tra aprile e maggio del 1906 in compagnia della madre Giovanna - da Trieste, verso Venezia, Ferrara, Ravenna ed altre città del centro Italia, poi Roma, Napoli, fino alla Sicilia - nel quale portò con sé un grosso album al fine registrare le sue “impressioni di viaggio”; tramite il disegno egli poté esaminare ciò che vedeva “con quell'attenzione sistematica e minuziosa che è impossibile esplicitare non disegnando”¹⁰ : un'altra delle lezioni impartite dal maestro Boito che Berlam portò con sé anche dopo la fine degli studi.

L'architettura e l'arte antica, lo stile Impero dell'epoca napoleonica, il medievalismo boitiano e paterno, l'arte mediorientale, l'arte veneta e dell'Italia centro-meridionale, ed in seguito anche l'arte popolare dalmatica e friulana: queste erano le numerose e diversificate fonti sulle quali Berlam aveva coltivato i propri interessi, atteggiamento tipico per la sua generazione. Anche nel caso di Berlam, questa formazione confluirà nello sviluppo di un linguaggio architettonico inizialmente eclettico:

8 Ibidem, p. 102.

9 P. Sticotti, “L'architetto Arduino Berlam” in *La porta orientale*, 11-12, Tipografia Giuliana, Trieste, 1952, pp. 3 - 4.

10 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit., p. 85.

tuttavia, in seguito, l'architetto triestino avrà modo di sviluppare un atteggiamento espressivo del tutto peculiare, pur sempre contraddistinto da una grande erudizione di base, ma decisamente alternativo dalle forme dell'accademismo coevo.

Dopo la laurea, conseguita il 4 luglio 1904, Arduino entrò a lavorare nell'"attivissimo" studio di famiglia, dove cominciò collaborando all'elaborazione dei dettagli di progetti già avviati (Palazzo Vianello in piazza Oberdan ed il grande complesso residenziale Aidinyan), insieme al pittore Pietro Lucano, assistente del padre.

Molto interessante è proprio il rapporto di Arduino con il padre Ruggero, un architetto-artista come si è detto, la cui indole differiva alquanto da quella del figlio, tanto caratterialmente quanto professionalmente:

Mio padre aveva una tecnica di disegno bellissima specialmente per esprimere le forme architettoniche in reale piccola, trovando una stilizzazione o cifra appropriata per esprimere tutte le parti ornamentali con pochi segni bene espressi. Inoltre, era un purista incontentabile in materia di sagomature, nessuno può immaginare quanto i profili delle sue opere fossero studiati e ristiudati e quanto si ammattisse noi tutti per accontentarlo. Inoltre egli non era mai soddisfatto del primo schizzo, della prima idea: ne ideava molti di primo acchito e poi meditava a lungo su la scelta, e cambiava, cambiava e correggeva sempre. Si poteva essere giunti ai dettagli in reale grande, si poteva averli già disegnati in penna, che egli faceva cambiare tutto, gettando via il lavoro di settimane, con una indifferenza da gran signore. [...] A me questo sistema non piaceva: questa continua ricerca, questa irresolutezza mi estenuavano; avrei preferito concentrarmi, studiare, riflettere e poi trovare una soluzione unica e a quella attenermi, cercando di migliorarla sempre più in corso di sviluppo. Così feci in seguito, quando divenni indipendente e da ciò provenne la mia rapidità nell'ideare e nell'eseguire i miei disegni.¹¹

Se Ruggero era un eterogeneo perfezionista, nella sua sperimentazione delle diverse possibilità progettuali, Arduino sembrava invece possedere un temperamento più deciso e razionale: come sottolinea Alberto Boralevi¹² egli non possedeva la raffinatezza e la sensibilità pittorica del padre, ma dalla sua parte aveva una maggior preparazione propriamente tecnica, un maggior controllo formale¹³ e una più ampia visione d'insieme.

Oltre al differente approccio progettuale, tra i due architetti vi era una notevole diversità dal punto di vista prettamente artistico: tanto l'architettura di Ruggero era pittorica, dal tratto raffinato ed elegante, quanto quella di Arduino era massiva, "opulenta", monumentale. Entrambi allievi di Boito a Brera seppur in due periodi diversi, padre e figlio avevano ricevuto, come fa notare Pozzetto¹⁴, un'istruzione simile (sebbene in due fasi diverse) e ciò nonostante avevano sviluppato due modi d'esprimersi affatto differenti, dovuti ovviamente ad una diversa sensibilità individuale ed al loro gusto strettamente personale.

11 Ibidem, pp. 97 - 98.

12 A. Boralevi, *L'architetto e il monumento: appunti su Arduino Berlam, architetto a Trieste (1880-1946)*, estratto da "Notizie da Palazzo Albani" a. 12, n. 1-2, 1983, Argalia, Urbino, 1983, p. 292.

13 M. Pozzetto, "La Saga dei Berlam: Arduino" in *Archeografo Triestino*, serie 4., vol. LIV, 1994, p. 107.

14 M. Pozzetto, "Sui Contributi di Ruggero e Arduino nei lavori firmati da entrambi", in *Archeografo Triestino*, serie 4., vol. LVI, 1996, p. 176.

In particolare, per quanto riguarda l'architettura di Arduino Berlam, già lo stesso Boito ai tempi di Brera aveva notato la presenza di alcuni tratti ricorrenti nel linguaggio del suo allievo, come racconta Arduino stesso, e aveva suggerito al giovane architetto un modo ironico per "correggerli":

Passando [...] ad un mio lavoro in stile barocco, osservò: "Ecco il Berlam, il quale nelle sue opere rivela il suo fisico tarchiato e robusto. Lei avrebbe bisogno di maggior slancio caro Berlam: i suoi lavori riuscirebbero bene se li disegnasse su carta elastica e poi dopo aver finito, li stirasse nel senso dell'altezza finchè divenissero smilzi."¹⁵

Osservando la sua intera produzione, si comprende come egli o non abbia voluto mettere in pratica questi suggerimenti del suo maestro o non sia proprio stato in grado di abbandonare questi aspetti così profondamente caratterizzanti il suo tratto, probabilmente perché intimamente legati al suo sentire artistico oltre che architettonico: a testimonianza ed ulteriore conferma di questa sua intrinseca predisposizione e di questo suo "gusto", si possono osservare i suoi numerosi disegni e schizzi da lui prodotti (ed ora conservati nell'archivio di famiglia), nei quali era predominante la raffigurazione di soggetti dalle forme possenti e vigorose, non in solo di ambito architettonico, ma anche provenienti dal mondo animale e naturale (cavalli da tiro, buoi, tori, cinghiali..).

Nel percorso di maturazione di Arduino risultano molto importanti due progetti, a lui affidatigli dal padre: la casa del pittore e amico Marin a Trieste ed il Palazzo Municipale di Parenzo. In entrambi gli edifici, di stampo eclettico con un'evidente ispirazione di gusto medievalista, si percepisce maggiormente l'influenza stilistica del maestro Boito e del padre Ruggero.

Per la casa Marin, dalla conformazione stretta ed alta (cinque piani), Berlam scelse "un tipo di architettura romanica da torre, sormontata da una loggia per la quale le colonne" furono raggruppate in polifore "con una certa indipendenza degli assi delle finestre sottostanti"¹⁶. Nel palazzo in questione traspare il romanticismo storicista d'ispirazione medievale di cui erano impregnate molte opere del padre, ma la soluzione di Arduino presentava una maggior essenzialità compositiva, in cui le componenti di facciata – le finestrate ad arco incassato, i marcapiani, il loggiato terminale – erano abbinate con semplicità ai rarefatti ma raffinati dettagli decorativi: da ciò scaturiva un tipo di medievalismo riletto in chiave quasi "borghese".

Nel Municipio di Parenzo invece, in omaggio dell'architettura storica preesistente nella cittadina istriana – in gran parte costruzioni quattrocentesche d'impronta veneta – Berlam affermò di aver scelto di adottare uno stile medievale veneto, ma non "quello fastoso e fantastico della Dominante" (cioè Venezia), bensì quello "più sobrio ma pittorico e costruttivo che fu usato nelle città minori"¹⁷, tra cui quelle dell'entroterra veneto come Portogruaro e quelle istriane e dalmate come Spalato, uno

15 A. Berlam, *Ricordi*, p. 75.

16 *Ibidem*, p. 99.

17 A. Berlam, "Palazzetto Municipale di Parenzo", in *L'Architettura Italiana*, IX, 1924, Crudo & Lattuada, Torino, p. 130.



Il Palazzo Municipale di Porenzane



Casa Marin, viale XX Settembre

stile essenziale e misurato, in cui solo “una punta di orientalismo” lo rendeva più “suggestivo”¹⁸. Il palazzo fu costruito interamente in mattoni faccia a vista di fabbricazione romagnola ed in pietra d’Orsera, “sempre prediletta dagli architetti veneti”¹⁹.

L’edificio, d’impianto tradizionale, era costituito da un parallelepipedo regolare, dal quale in corrispondenza dell’ingresso sporgeva un avancorpo centrale in cui era stato ricavato un portico ad arcate con scala e balastrate interne, con una pentafora sovrastante; di esso Berlam aveva fatto una pittoresca descrizione su *l’Architettura Italiana*, nell’articolo dedicato al palazzo municipale parentino:

Di speciale interesse è l’atrio aperto con travatura di larice alla sansovina poggiate su pilastri ottagonali ed ornato di una balaustra d’onde si gode il panorama del mare e della gioconda Isola degli Olivi posta dirimpetto. Un grave ed ornato fanale in ferro battuto rischiarava la notte con bell’effetto le pareti di quest’atrio, in cui si vollero raccogliere e incastonare quelle antiche iscrizioni che meglio inneggiano la storia della città [...].²⁰

Arduino si occupò inoltre di progettare anche gli interni, la Galleria della sala del Consiglio e le sale di rappresentanza, ed il relativo mobilio.

Di grande interesse, in questo articolo, è il concetto di responsabilità estetica che Berlam aveva riconosciuto alla progettazione di una nuova costruzione in un tessuto urbano antico dalla configurazione architettonica ben definita e storicamente determinata; egli sottolineava infatti come sarebbe stato un “errore” ed altresì una “colpa” l’alterazione di questo contesto in sé così armonico, con l’inserimento di elementi modernisti, ed esprimeva una neanche troppo velata critica a “coloro che vogliono spezzare i legami col passato ed imprimere a ciò che è nuovo il suggello della modernità”²¹: ciò dava dimostrazione di quanto la lezione boitiana fosse ancora ben presente in lui e di quanto la sua concezione architettonica fosse stata da essa plasmata. Berlam rimase molto affezionato a questo suo “figlio primogenito”²², tanto da far restaurare a sue spese – in occasione del suo secondo matrimonio con Nilla Privileggi – la balaustra d’ingresso danneggiata in tempo di guerra.

Accanto a queste due prime opere concepite dal solo Arduino, negli anni tra il 1905 e il 1920 (anno della morte del padre) molte furono le architetture progettate e realizzate congiuntamente da padre e figlio non solo nella città di Trieste, ma altresì in varie zone del Friuli, come Udine e Tricesimo, e diversi furono anche anche gli interventi di restauro da loro eseguiti (castelli di Villalta e Fontanabona e Villa Moretti di Tarcento): in questo studio non ci si soffermerà su tutte le collaborazioni tra Arduino e Ruggero, poiché troppo numerose e spesso poco documentate, ma verranno brevemente approfondite soltanto le opere che hanno lasciato un segno profondo e duraturo nel tessuto architettonico della

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 100.

loro città natale, ovvero la Scala dei Giganti, il palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà ed il Tempio Israelitico²³.

Queste tre opere rivestono un'importanza cruciale non solo per il loro indiscutibile pregio artistico e la loro elevata qualità architettonica - che tanta celebrità e considerazione conferì all'attività dei Berlam - ma anche perché, come afferma Pozzetto, esse "hanno qualificato l'architettura del periodo della dissoluzione dell'Impero Asburgico"²⁴ ed ancora oggi connotano incisivamente il volto architettonico di Trieste, quali sue parti intrinseche e fondamentali.

La prima ad essere realizzata tra queste opere fu la Scala dei Giganti (del 1906 è l'approvazione del progetto), una grandiosa e imponente scalinata progettata allo scopo di incorniciare scenograficamente l'ingresso della galleria che si stava scavando sotto il colle della Fornace (oggi San Giusto) per il nuovo collegamento dell'elettrovia da piazza Goldoni fino alla zona di San Sabba:

[...] si trattava di ideare un imbocco monumentale congiunto ad una gradinata, che nel poco spazio disponibile potesse superare il notevole dislivello esistente, senza perciò venire meno a quella dignità che si desiderava dare all'imboccatura. Il problema fu risolto con estro pittorico e se l'opera non fosse stata menomata dall'effetto che dovevano darle un gruppo scultorio nel mezzo e delle cascatelle d'acqua opportunamente disposte fra le rocce sottostanti agli archi rampanti sarebbe riuscita cosa di grande dignità; però anche così com'è dà un bello sfondo.²⁵

Nell'opera in questione, la scala dei Giganti, opera monumentale privata del previsto gruppo scultoreo e dei giochi d'acqua per mancanza di fondi, è un'opera di per sé imponente per il gioco di masse tra le sue grandi rampe di pietra squadrata, i vigorosi contrafforti posti ai lati sopra l'imboccatura della galleria ed il grande nicchione con esedra sulla parete di fondo: essa presenta un'opulenza nelle forme ed un'accentuata monumentalità anche nella gran parte dei profili e delle modanature della balaustrata della parte inferiore della scala ed in ciò non si può non ravvisare, come del resto sostiene anche Pozzetto²⁶, il gusto e la mano di Arduino. Egli stesso nel suo diario aveva dichiarato di essersi

23 Non sarà possibile affrontare in questa sede tutti i diversi passaggi e le varianti intercorse all'interno del processo progettuale delle architetture realizzate da padre e figlio di cui ci occuperà in queste pagine, né tentare di stabilire la paternità delle diverse soluzioni adottate e di molti dettagli strutturali e decorativi, argomenti che del resto sono già stati accuratamente trattati da numerosi studi dedicati. Per quanto riguarda il Tempio Israelitico si veda A. Boralevi, "Il tempio israelitico di Trieste: storia di un concorso", in *Comunità religiose di Trieste: contributi di conoscenza, 1978-1979* (a cura dei Civici musei di storia e arte di Trieste e Udine), Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine, 1979; P. Piva "Il tempio israelitico di Trieste. Note sugli elementi costruttivi", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LIV, 1994; A. Guagnini, *La Sinagoga di Trieste: architettura, cantiere, protagonisti*, Rotary Club, Trieste, 2011 e l'articolo *1910: un coraggioso approccio al cemento armato. Il caso della sinagoga di Trieste*, <https://intarch.files.wordpress.com/2011/01/concrete-synagogue.pdf>.

Per la RAS: F. Madotto, *Una bella storia nella Trieste del '900: il Palazzo della RAS*, Il Piccolo Museo, Trieste 2008; G. Ceiner, "I disegni esecutivi di Ruggero e Arduino Berlam per l'apparato decorativo della sede della RAS di Trieste", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LV, 1995 e, sempre dello stesso autore, "La sede della «RAS» di Trieste tra disegno e innovazione", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LIV, 1994; A. Restucci, "Il palazzo della RAS a Trieste", estratto da *Quaderni Giuliani di Storia*, a. 1981, n. 2. Per la scala dei Giganti: L. Krasovec, "Ruggero e Arduino Berlam. I disegni esecutivi per la Scala dei Giganti", in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LVI, 1996; M. Walcher, "Architettura d'Europa" in *Quassù Trieste* (a cura di Libero Mazzi), Cappelli, Bologna 1968; M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam: un secolo di architettura*, op. cit..

24 M. Pozzetto "Sui contributi di Ruggero e Arduino", op.cit., p. 175.

25 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 101.

26 M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam: un secolo di architettura*, op. cit. p. 120.

La Scala dei Giganti



ispirato, nella definizione di alcune forme di questa scalinata, alla maestosa semplicità e dall'imponente grandiosità delle architetture romane, oggetto in tempi recenti dei suoi studi archeologici:

Influii quindi nel dare al dettaglio quel senso di semplicità e di grandezza che mi piaceva tanto nei modelli antichi. Mio padre aveva sempre prediletti gli stili medioevali italiani ed il leggiadro Rinascimento del Quattrocento: non si era mai compiaciuto delle austere bellezze del Classicismo, ma le comprendeva e le apprezzava, sicché mi lasciò fare ed anzi si compiaceva di questo contributo personale che portavo all'opera.²⁷

Se nella Scala dei Giganti Arduino aveva potuto lasciare un segno riconoscibile del suo operato, lo stesso non si può affermare per il Palazzo della RAS, dove il contributo e la personalità del padre sono sicuramente più visibilmente predominanti tanto per il pittoricismo e l'esuberanza formale che contraddistinguono quest'architettura, quanto per l'accurata ricercatezza compositiva nei prospetti e la creazione di un rigoglioso e complesso apparato ornamentale.

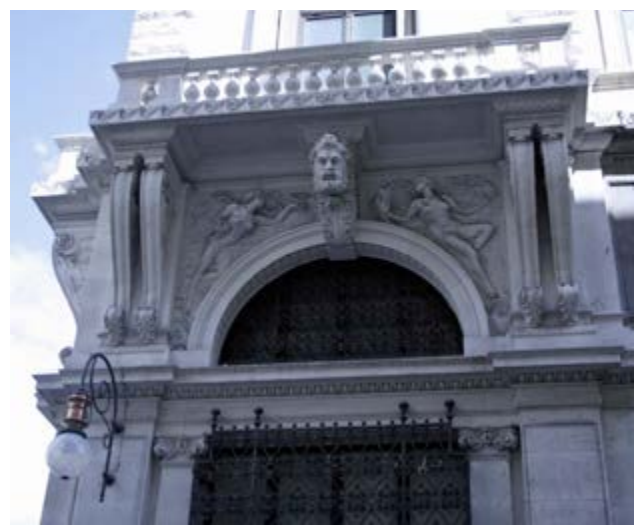
Per la costruzione di questo palazzo fu indetto dalla direzione della società un concorso ad inviti, in cui tra nove partecipanti locali ed internazionali ed i rispettivi progetti, fu selezionato quello presentato da Ruggero ed Arduino Berlam.

Essendo un edificio di rappresentanza di un'importante Società di Assicurazione, erano state delineate nel bando di concorso delle linee-guida, dei parametri formali e "contenutistici", a cui i vari progetti avrebbero dovuto conformarsi, tra cui appunto l'espressione di determinate valenze simboliche e rappresentative – la sontuosità, l'autocelebrazione, la ricchezza e la stabilità da essa derivata: la soluzione proposta dai Berlam, un ampolloso e ridondante esempio di tardo eclettismo d'ispirazione rinascimentale, risultava essere la più conforme alle richieste della committenza.

Costruito tra il 1910 e il 1914, questo edificio presentava sui prospetti la classica tripartizione dei palazzi rinascimentali, con delle opportune varianti dettate da esigenze estetiche e rappresentative: la parte inferiore dell'edificio non era stata trattata a bugnato, ma anzi vi erano state ricavate in essa grandi finestre protette da inferriate preziosamente lavorate, da cui si poteva osservare le attività interne del palazzo (l'importante valore della trasparenza); inoltre il prospetto principale era stato trattato in modo da catalizzare l'attenzione degli osservatori con degli espedienti di carattere scenografico e monumentale, in particolare la profusione di una pregiata decorazione statuaria (opera degli scultori Marin e Mayer) e di elaborati ferri battuti (realizzati dall'artigiano udinese Calligaris), e la creazione di una scenografica galleria in corrispondenza dell'ingresso principale, con colonnato in marmi rosati (che si protrae nella parte interna), cancellata in ferro battuto lavorato, e soffitto a botte riccamente ornato a piccoli rosoni. Sopra alla fascia del mezzanino - ripartita tra le lunette centrale e laterali e le piccole aperture quadrate intercalate da lesene – si dispiegava una lunga balaustrata a guisa di marcapiano (continua sul prospetto principale, discontinua su quelli laterali), da cui s'innalzavano i restanti piani, ognuno dei quali differenziato dalle finestre (architravate,

²⁷ A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 102.

Il Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà



timpanate e quadrate nella parte alta) ed infine la sommità era coronata da un imponente cornicione sorretto da mensole inframmezzate da una copiosa decorazione floreale: ad eccezione del prospetto principale di piazza Repubblica, vi era comunque, come sostiene Giovanni Ceiner²⁸, una sostanziale uniformità nella strutturazione formale delle facciate.

Le magniloquenti esuberanze degli esterni trovavano corrispondenza negli interni – l'atrio, lo scalone, le sale di rappresentanza, la biblioteca – nei quali un diffuso decorativismo, raffinatissimo e di ottima fattura, andava ad interessare ogni singolo elemento dai pavimenti, ai rivestimenti, alle vetrate, all'arredo: facevano eccezione il maestoso e solenne scalone marmoreo ed il mobiliario dichiaratamente progettato da Arduino²⁹, ambedue contraddistinti da linee di un'eleganza più sobria e misurata.

Andando oltre ai giudizi di valore, quest'opera architettonica rappresenta uno dei più validi e significativi esempi di revival eclettico-storicista nella città di Trieste ed è ancora oggi considerato come uno dei suoi palazzi più pregevoli ed apprezzati (nonostante versi in uno stato di triste degrado): la sapiente orchestrazione degli elementi costruttivi con l'armonico inserimento dei prodotti artigianali, le raffinatezze formali e decorative conseguite grazie alla maestria professionale degli architetti e dei costruttori, hanno fatto in modo che ne risultasse una soluzione originale e di altissimo pregio, riuscendo nel contempo ad assecondare pienamente le istanze rappresentative della facoltosa committenza.

L'opera più interessante, più singolare e sicuramente più rinomata realizzata da Ruggero e Arduino Berlam resta comunque il Tempio Israelitico (1906 -1912), un'architettura avvolta da un fascino mistico di sapore antico, pensabile quasi, come afferma Caterina Lettis, come “un pezzo di Medio Oriente catapultato in una città europea ottocentesca”³⁰.

Come per la RAS, anche per la costruzione di questo edificio fu indetto dalla Comunità Ebraica un concorso, che fu il maggior concorso internazionale di Trieste³¹, in cui furono presentati 42 progetti: i Berlam furono tra i primi premiati, ma per tutta una serie di vicende progettuali e burocratiche – sui quali dettagli si rimanda agli studi precedenti³² – si decise di rivolgersi a loro.

Si tratta di un'architettura particolarmente interessante, non tanto dal punto di vista formale e stilistico, quanto da quello costruttivo poichè in questo progetto gli architetti si sono avvalsi di tecnologie e materiali all'avanguardia per l'epoca, come ad esempio il cemento armato: le fondazioni

28 G. Ceiner, “La sede della «RAS» di Trieste tra disegno e innovazione”, in *Archeografo Triestino*, serie 4., vol. LIV, 1994.

29 M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, op. cit. p. 135.

30 C. Lettis, “Arduino Berlam (1880-1946). Architetture”, in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LVI, 1996, p. 207.

31 Per un migliore approfondimento sulla questione del concorso si rimanda a A. Boralevi, “Il Tempio Israelitico di Trieste: storia di un concorso” in *Comunità religiose di Trieste: contributi di conoscenza, 1978-1979*, (a cura dei Civici musei di storia e arte di Trieste e Udine), Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine, 1979.

32 Si veda oltre alla già citata opera di Boralevi, anche P. Piva, “Il tempio israelitico di Trieste. Note sugli elementi costruttivi” in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LIV, 1994, e M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, op. cit. pp. 127 – 128.

vennero realizzate in calcestruzzo di “terra di Santorino”³³, le murature in arenaria come gran parte degli edifici triestini interpolate da piastre ripartitrici in cemento armato nei punti di maggior sollecitazione, e fu eseguita un’ossatura in cemento armato per le cupole e i cupolini, per il tetto e le strutture portanti interne (le gallerie, il matroneo, le scale principali, il fusto dell’altare)³⁴.

La precisa scelta architettonica di impiegare largamente il calcestruzzo armato nella costruzione Tempio Israelitico era stata alquanto innovativa, ma non tanto per la tecnica in sè (che non era affatto nuova o sconosciuta all’epoca), quanto per la sua applicazione in un’architettura di così particolare destinazione come quella religiosa³⁵ (un caso più unico che raro nella Trieste dell’epoca) ed anche perché, come sottolinea Pietro Piva, questo inconsueto utilizzo aveva portato alla “formazione di manufatti in calcestruzzo dalla morfologia particolare”³⁶, che poi avevano finito per condizionare inevitabilmente le soluzioni distributive interne³⁷.

È importante notare comunque come il cemento armato in quest’opera fosse stato impiegato meramente a scopi funzionali, con una chiara distanza dai risultati espressivi e linguistici ottenuti dalla sua applicazione in altre architetture coeve: a dimostrazione di ciò, la costante presenza del rivestimento - lapideo, marmoreo, in stucco - che nascondeva e mascherava la struttura cementizia, sia nelle superfici interne che nelle parti esterne.

Gli interni, rivestiti in pietra naturale nelle parti decorate, in pietra artificiale nelle parti lisce, presentano una maestosa solennità, con una ricercatezza nei dettagli e negli arredi, ma senza eccessivo decorativismo: la parte in cui si concentrano le più ricche decorazioni è quella dell’abside centrale nella zona dell’arca sacra. Riferisce tuttavia Arduino che il progetto iniziale avrebbe previsto l’impiego di materiali e di tecniche particolarmente costosi, ma la committenza preferì rinunciarvi per questioni economiche, optando per soluzioni più modeste: a queste “riduzioni” furono sottoposti in modo particolare le cupole e gli arconi, che avrebbero dovuto essere decorati con mosaici vitrei a

33 Si trattava di un materiale di origine vulcanica dal particolare potere legante, che era stato scelto per realizzare le fondazioni come precauzione, poiché il terreno su cui avrebbe dovuto sorgere l’edificio era di origine alluvionale e vi erano falde d’acqua superficiali nelle vicinanze. Si veda P. Piva, op. cit. e A. Guagnini, *1910: un coraggioso approccio al cemento armato. Il caso della sinagoga di Trieste*.

34 Non ci si può soffermare ulteriormente in questa sede sull’interessante quanto complessa tecnica costruttiva e sui vari passaggi esecutivi, ma per un più dettagliato studio si rimanda alle più ampie analisi effettuate nelle già citate opere di P. Piva e A. Guagnini.

35 Sono di quegli anni i primi edifici religiosi realizzati in cemento armato: il primo è la Chiesa di Saint Jean Evangeliste de Montmartre, costruita da Anatole de Baudot tra il 1894 ed il 1904, di poco successiva è la Chiesa del Santo Spirito di ottakring a Vienna, progettata da Joze Plecnik nel 1911 anche qui sfruttando le capacità strutturali del cemento armato.

36 P. Piva, op. cit. p. 157.

37 Ibidem. Tuttavia, in una curiosa dichiarazione dell’epoca, i progettisti dichiararono di aver voluto combinare “quanto ci offre di meglio la nuova tecnica dei cementi armati alle vetuste e nobili tradizioni delle costruzioni a volta romane e bizantine”(A. e R. Berlam “Il nuovo tempio israelitico di Trieste. Notizie tecniche ed artistiche sul nuovo tempio”, *Il corriere israelitico* anno LI, n. 2, 1912, citato in P. Piva op. cit. p. 149): internamente di fatto l’edificio era stato strutturato con pianta centrale a croce greca e da ampie volte a botte sorrette da quattro grandi pilastri, che dividevano il vano centrale in tre navate, a cui ne era stata aggiunta un’altra più stretta in corrispondenza del vestibolo principale in cui era stata collocata la galleria dell’organo.

fondo d'oro (ed invece le previste decorazioni musive furono eseguite a graffito), la parete absidale rivestita in stucco a caldo al posto del marmo nero, e gli esterni. Per le medesime questioni di carattere economico, infatti, il rivestimento esterno dell'edificio fu realizzato sulla gran parte delle superfici, invece che in pietra, in intonaco di pietra artificiale battuta³⁸, "trattato a rettangoli" ossia a foggia di grandi pietre squadrate, come in effetti potrebbe sembrare rivestito ad una prima occhiata; la pietra naturale invece venne impiegata nella realizzazione dei portali, degli archi dei portici, e nei coronamenti del rosone e delle diverse aperture.

Dall'esterno il Tempio appare come un organismo imponente e maestoso, grazie al movimento delle levigate masse monumentali prodotto dalla studiata articolazione dei volumi e delle componenti strutturali (i volumi laterali proiezione delle absidi interne terminanti in un dinamico gioco di cupole, la rastremazione del massiccio cubo centrale sormontato da una cupola centrale e con un piccolo torrione angolare, il basso avancorpo porticato della Scuola) ed anche alla ricercata decorazione scolpita carica di simbologie religiose.

Per quanto concerne più strettamente la configurazione stilistica, fu deciso di adottare per questo edificio uno stile che lo caratterizzasse profondamente e che ne permettesse un immediato riconoscimento, che fosse nel contempo rappresentativo delle sue funzioni e del suo ruolo, quanto affine alle radici storiche ed alla spiritualità della religione ebraica: come scrive lo stesso Arduino, lo stile in questione era ispirato alle architetture mediorientali del IV e V secolo, nello specifico della Siria centrale, rielaborato dai due Berlam. Vi è un interessante passo del diario di Arduino che illustra approfonditamente i motivi di tale scelta stilistica:

Nel progetto del Tempio Israelitico le mie tendenze si accentuarono vieppiù: dissi già in addietro del fascino che esercitavano su me le architetture dell'antichissimo Oriente. A Milano avevo studiato con amore le opere del Visconte di Vogüe su le costruzioni siriane del 4° e 5° secolo che si trovano nel Hauran (Siria Centrale). Il loro stile, a pensarci bene, è il più adatto per una sinagoga perché prodottosi, se non in Palestina, almeno in un paese limitrofo, analogo per clima, per materiali, per razza degli abitanti, alla Terra Santa. Inoltre è austero e ieratico e quindi più all'unisono con la religione ebraica che non lo sieno altri stili orientali che sono in aperto conflitto morale con la religione di Jehova. Alludo specialmente all'Egizio ed al Moresco, che da alcuni architetti furono prescelti nella costruzione di templi, dando risultati teatrali e direi quasi eretici dal punto di vista religioso. Lo stile della Siria centrale rappresenta quasi un fenomeno di rinascita dei virgulti dell'antichissima arte locale, assiro-babilonese, attraverso i dogmi e le norme dell'arte romana, importata con la conquista, ed infrantasi con lo sfacelo dell'impero romano. È un'arte affine al Romanico o Romanzo della Provenza e vuoi che i Crociati abbiano riportato in Occidente molte di queste forme apprese in Oriente. [...] Creata una semplice e chiara ossatura per l'esterno e per l'interno del Tempio, fu un vero piacere lo studio dei particolari architettonici, del simbolismo e dell'arredamento. In ciò mi giovò molto la Bibbia, con le minuziose descrizioni delle opere monumentali salomoniche.³⁹

In base a quanto afferma Arduino in questo passo, si può pensare che il suo contributo in quest'opera non sia stato affatto trascurabile, anzi: Pozzetto sostiene che il suo "inserimento in un reticolo

38 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit., p. 105.

39 *Ibidem.*, pp. 102 – 104.

Il Tempio Israelitico

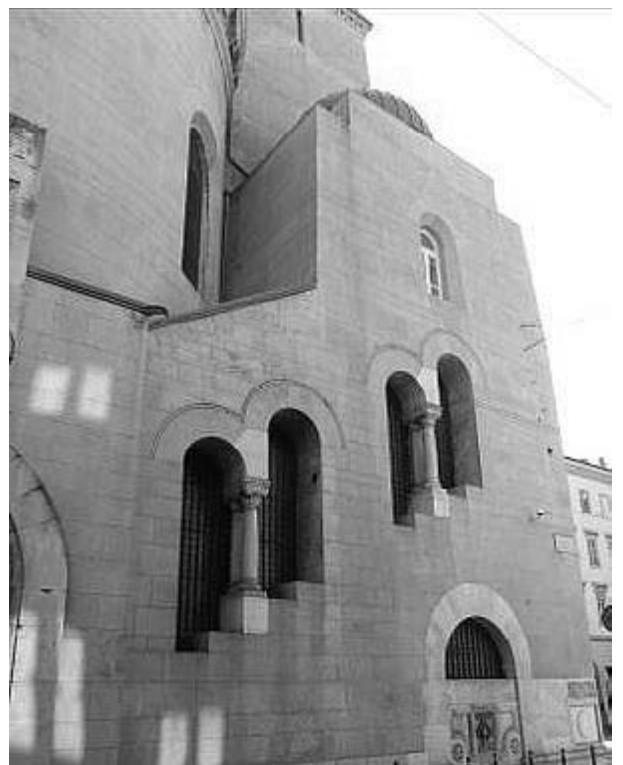


La galleria dell'organo



L'abside con l'altare





prismatico-cubico”⁴⁰ fosse stata una scelta di Arduino (così come la forma e la struttura portante delle gallerie e la Scuola), così è anche presumibile che la monumentale articolazione dei volumi fosse stata una sua iniziativa progettuale. Per quanto riguarda l’ornamentazione, sempre Pozzetto attribuisce ad Arduino “le decorazioni geometrizzanti rappresentanti gli antichi simboli ebraici, le decorazioni del portico, le tabelle con iscrizioni della Torah”⁴¹, mentre a Ruggero i particolari di gusto medievaleggiante e rinascimentale (le piattabande e le bifore ed il portale principale⁴²).

Come si è detto, probabilmente questa è stata l’opera più importante dell’opera congiunta di Ruggero e Arduino Berlam non solo perché sono riusciti a realizzare “la più originale sinagoga del periodo⁴³” e ad esprimere compiutamente la valenza atemporale, mistica e ieratica propria dei luoghi di culto, ma anche per il tentativo, riuscito, di dare vita ad un’inedita conformazione per un tempio ebraico, più appropriata dal punto di vista formale e linguistico rispetto agli indiscriminati pastiche eclettici realizzati fino ad allora, in quanto frutto di maggior attenzione e fedeltà alle radici storiche e religiose del popolo per cui era stata realizzata.

Parallelamente a queste tre grandi opere, Ruggero e Arduino furono impegnati anche in altri progetti minori e poco noti - la costruzione di palazzi e ville ed i progetti di restauro di alcuni castelli⁴⁴ - prevalentemente circoscritti alla zona del Friuli centrale, nello specifico alla provincia udinese: qui i due architetti avevano trovato un’oasi di “italianità”, dove sovente rifugiarsi dai problemi di ordine nazionalistico che infiammavano Trieste poco prima dell’inizio della Grande Guerra da cui essi stessi quali ferventi irredentisti erano interessati. Fu proprio per sottrarsi alle persecuzioni della polizia austriaca, che teneva d’occhio da tempo i Berlam a causa delle loro posizioni ed i loro atti dichiaratamente a favore del congiungimento di Trieste all’Italia, ovviamente sgradite al governo austriaco, che essi con lo scoppio della guerra decisero di riparare nel territorio friulano, precisamente a Tricesimo, dove padre e figlio edificarono la villa estiva di famiglia.

Villa Berlam, edificata tra il 1913 ed il 1915 nel piccolo borgo di Braidamatta, fu uno degli ultimi edifici che Ruggero e Arduino costruirono assieme ed è ancora oggi esistente ed abitata nel periodo estivo dalla nipote di Arduino, Marisa Roman; essa si presenta come un nobile edificio, dalla configurazione eclettica di chiara ispirazione medievale, ma ha un’ossatura in cemento armato e l’involucro esterno

40 M. Pozzetto, op. cit., p. 128.

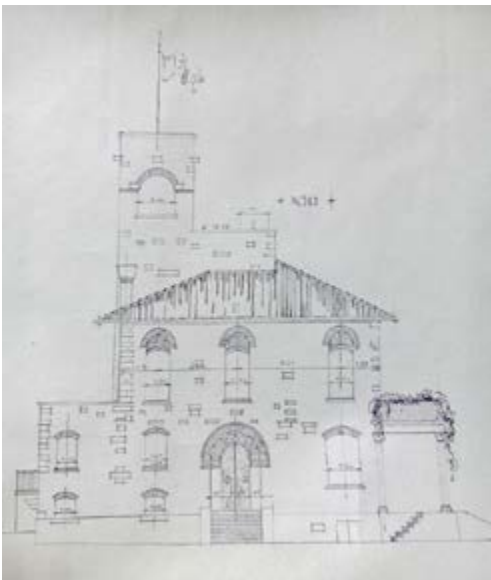
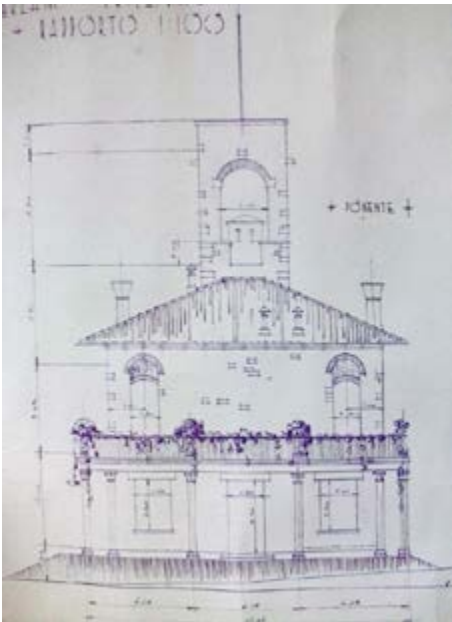
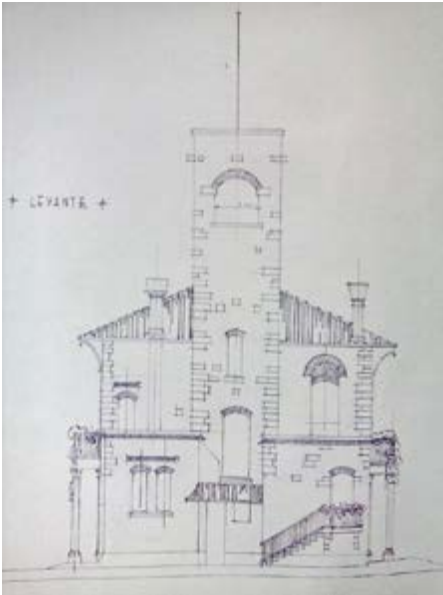
41 Ibidem, p. 134.

42 Ibidem, p. 129.

43 È il giudizio di Carol Meeks, riportato da M. Pozzetto, op. cit., p. 123.

44 Tra questi progetti si possono ricordare: Villa Miccoli-Toscana e Villa Nadigh, (realizzate a Udine tra 1908 e 1909, entrambe ora demolite) il progetto di palazzina per il conte Enrico Del Torso (1910, Tizzano, Udine), il progetto di ristrutturazione del palazzo Mantica Caratti, (Udine), Villa Peccol (Piovega di Gemona), Palazzo Schiavi (Udine) tutti del 1912, Casa colonica (Braidamatta, Tricesimo 1913), Progetto di restauro e adattamento del castello di Villalta (1915), Rilievo e progetto di restauro del castello di Fontanabona (1917), Restauro di villa Moretti, Tarcento (iniziato nel 1917, ma completato nel 1920).

Villa Berlam – Braidamatta, Tricesimo (Udine)



in mattoni – che le conferisce una vivace colorazione rosso acceso – è teso a “simulare”, come sostiene Diana Barillari, “una struttura in muratura⁴⁵”. Anche le finestrate, ad arco ribassato sormontato da un arco a tutto sesto, così come la torre con loggiato e le coperture fortemente aggettanti avevano uno scopo prettamente decorativo, funzionale all’aspetto medievaleggiante dell’insieme: è importante tuttavia notare come in essa siano presenti degli elementi strutturali che si discostano dall’ispirazione medievalista che informa l’edificio, ravvisabili sul prospetto orientale dove l’accentuata articolazione volumetrica rispecchia la conformazione interna della casa (ad esempio il basso volume cilindrico della cucina con annesso “fogolar”) e l’ampio portico a occidente che funge anche da terrazza per le camere superiori puntellato da bianche colonne con capitelli corinzi.

In questa villa vissero dunque i Berlam durante i primi tempi di esilio da Trieste (per poi spostarsi, come si vedrà, a Bologna, quando la situazione sul fronte si aggravò) e, oltre ad essere l’alloggio estivo di famiglia, sarà per Arduino residenza fissa una volta abbandonata la professione e la città natale.

Sulla base quanto affrontato in questo capitolo, si può intendere come questi primi anni di attività professionale a fianco del padre siano stati molto intensi e formativi per Arduino Berlam, decisivi nel determinare un preciso indirizzo alla sua forma mentis di architetto e creare delle solide basi da cui, come si vedrà, Arduino poi muoverà nella definizione del suo personale percorso artistico e professionale.

In questo primo periodo egli ebbe modo di mettere a frutto quanto trasmessogli dall’educazione scolastica, da Camillo Boito in primis, e da suo padre, saggiando le proprie abilità nel vasto ambito dell’ecllettismo architettonico ed escogitando sovente delle soluzioni particolarmente originali, nelle quali si iniziava a intravedere l’affioramento di un gusto del tutto personale.

Tuttavia, solamente a guerra finita, a causa anche della malattia del padre (che morirà, come si è detto, nel 1920), egli riuscirà ad intraprendere la sua propria strada, portando con sé il bagaglio delle sue prime esperienze e di quelle che, come si vedrà, acquisirà durante il periodo bellico, e ad ottenere così un proprio peso nello scenario architettonico cittadino.

45 D. Barillari, “Architetti triestini in Friuli, Ruggero e Arduino Berlam a Tricesimo.” estratto da *Tresesin ad Tricesimum: 88 Congres ai 2 di otubar* dal 2011, Società Filologica Friulana, Udine, 2011, p. 446.

La svolta

La particolare circostanza che segnò una svolta fondamentale nel pensiero e nella produzione di Arduino Berlam ebbe luogo in concomitanza con uno dei periodi più difficili per lui e la sua famiglia, ovvero la fuga e l'esilio da Trieste negli anni della Grande Guerra.

Accesi irredentisti fin dalla prima ora, i Berlam, già sorvegliati dalla polizia austriaca per "azioni tendenti al distacco del Litorale dal nesso dell'impero"⁴⁶, come già anticipato nel capitolo precedente, con lo scoppio della guerra dovettero per ragioni di sicurezza lasciare Trieste e trasferirsi nella loro villa di Braidamatta, presso Tricesimo. Durante questa profuganza, fu emessa la loro condanna in contumacia per attività irredentiste e, poco tempo dopo, con la disfatta di Caporetto e l'imminente occupazione austriaca dei territori friulani, decisero di lasciare la villa e di trasferirsi a Bologna presso alcuni parenti.

A Bologna Arduino portò avanti la sua battaglia ideologica e politica, diventando segretario del Comitato dei fuoriusciti e della Società Politica degli irredenti ed arruolandosi come volontario nella Croce Rossa Internazionale: questo fu per lui un evento cruciale, poiché lo mise in contatto con alcuni americani, intervenuti in aiuto dell'Italia⁴⁷.

Berlam racconta nelle sue memorie che tra essi vi erano diversi intellettuali, letterati ed anche architetti, con cui egli instaurò dei fecondi rapporti di amicizia:

[...] Più tardi conobbi un giovane di nome Robin Rollin (?) Winslow di Anna Harbor (Michigan). [...] Anch'egli conobbe la mia famiglia e ci siamo scambiati dei libri: egli mi fece arrivare dall'America l'opera del Birkmire su la costruzione dei grattacieli [*Planning and Construction of High Office Buildings*] che mi fece una profonda impressione e influi parecchio sul mio gusto artistico, tanto che volli disegnare io pure un grattacielo. Più tardi conobbi anche un mio collega architetto, Charles Mott, col quale parlavo a lungo e volentieri delle costruzioni fantastiche del suo paese per le quali andavo sempre più interessandomi.⁴⁸

Come si può dedurre da questo resoconto, la conoscenza di queste persone permise ad Arduino Berlam non solamente di scoprire un mondo per lui nuovo, tanto distante e differente dal suo per comportamenti e consuetudini, ma anche le modernissime concezioni artistiche e soprattutto architettoniche che da esso provenivano.

Questo incontro e questa scoperta lo influenzarono in modo significativo, dando in un certo senso una

46 P. Sticotti, "L'architetto Arduino Berlam" in *La porta orientale*, 11-12, Tipografia Giuliana, Trieste, 1952, p. 4.

47 Pochissimi sono i testi che fanno riferimento a questo episodio importante della vita di Berlam (P. Sticotti, "L'architetto Arduino Berlam" in *La porta orientale*, 11-12, Tipografia Giuliana, Trieste, 1952; C. Celli, R. Calzi, *Arduino Berlam Architetto*. Tesi IUAV 1964; L. Pavan, *Arduino Berlam architetto: un contributo per lo studio della sua opera*, 1970;) e praticamente nessuno ne parla diffusamente; il testo a cui perciò si è fatto maggiormente ricorso in questo studio per la ricostruzione della vicenda è il diario personale di Arduino, generosamente messo a disposizione dalla nipote Maria Luisa Roman, il quale è fonte assolutamente inedita oltre che preziosa miniera di informazioni.

48 A. Berlam, *Ricordi della mia vita e delle mie opere*, op. cit. p. 145.

scossa a quelli che erano stati fino ad allora i fondamenti del suo pensiero artistico e architettonico:

Durante il periodo di guerra mi venne a noia l'arte tradizionale, il vecchiume accademico che mi pareva un anacronismo e quasi un'eresia in mezzo al pullulare d'una vita tanto intensa com'era quella di quegli anni febbrili. Ormai leggevo soltanto riviste e libri riferentisi alle industrie ed alle grandi organizzazioni e mi andavo convincendo che la sola creazione architettonica contemporanea che fosse in accordo coi tempi e che in avvenire potrà caratterizzare la nostra era nella storia dell'arte, erano i colossi edilizi americani, di cui seguivo l'evoluzione estetica. Ricordavo i primi articoli delle riviste illustrate che verso il 1893-94 ci avevano mostrati gli edifici altissimi americani, ancora impastoiati da reminiscenze stilistiche tradizionali, di origine prevalentemente francese, che erano come una livrea imposta per forza ad un organismo moderno che la portava con goffaggine, come un nostro chauffeur porterebbe l'armatura di Achille o la parrucca inanellata e le vesti ricamate di Luigi XVI. Il libro che finì per americanizzarmi completamente fu il Manuale del Costruttore e dell'architetto del Kidder [*Kidder-Parker architects' and builders' handbook: data for architects structural engineers, contractors and draughtsman*] da cui appresi tutta una nuova tecnica architettonica da giganti, in cui tutti i problemi nani delle nostre costruzioni edili erano intensificati a cento doppi.⁴⁹

Come si può capire da queste parole, prima ancora dell'incontro con gli americani, Berlam era già informato sulle nuove costruzioni sorte in America dalla fine dell'Ottocento: presumibilmente durante la sua formazione milanese aveva letto degli articoli e conosciuto opere attraverso pubblicazioni.

Proprio a Milano, agli inizi del nuovo secolo, si era iniziato a discutere delle nuove tipologie edilizie e della necessità di aggiornare gli stili architettonici. Nel capoluogo lombardo infatti erano stati sviluppati, fin dai primi del Novecento, dei progetti sperimentali – tra cui in primis quello di Achille Manfredini, il cui “grattanuvole” avrebbe dovuto essere il primo grattacielo italiano – che avevano generato non poche polemiche poiché, nonostante si distanziassero notevolmente dai coevi colossi americani, le loro caratteristiche erano assolutamente inedite nel panorama architettonico italiano dell'epoca. Milano in quegli anni era una città all'avanguardia dal punto di vista architettonico rispetto al resto d'Italia, eppure né l'opinione pubblica, né parte degli intellettuali e degli architetti erano preparati all'accoglienza di queste innovazioni: vi era chi, come Luigi Broggi, difendeva le nuove costruzioni in quanto “edifici caratteristici della nostra epoca”, ma anche chi, come Luca Beltrami e Amerigo Raddi, era preoccupato che queste, fomentando la speculazione edilizia per la loro capienza abitativa, potessero diventare un pericolo per l'igiene ma anche “uno sconcio intollerabile in contrasto col carattere generale della città”⁵⁰.

Si può dunque pensare che Berlam ben conoscesse queste prime polemiche milanesi e le critiche suscitate dal progetto di Manfredini (di cui infatti egli faceva cenno in uno dei suoi discorsi⁵¹), anche alla luce del fatto che il dibattito era stato largamente diffuso attraverso la stampa quotidiana, periodica e specializzata.

49 Ibidem, p. 146.

50 Per ulteriori approfondimenti in merito si veda A. Caspani, A. Rossari, “Il «grattanuvole» di Achille Manfredini e il dibattito sui grattacieli a Milano all'inizio del Novecento” in *Per l'Esposizione, mi raccomando...! Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*. (a cura di G. Ricci e P. Cordera), Comune di Milano Biblioteca d'Arte –CASVA, Milano, 2011, pp. 235 – 244.

51 A. Berlam, “I grattacielo americani”, testo della conferenza tenuta al Circolo Artistico di Trieste il 6 aprile 1921.

Fu tuttavia anche grazie a queste iniziali polemiche che il tema del grattacielo era riuscito ad ottenere in Italia una buona risonanza sia nell'opinione pubblica che nell'ambiente culturale architettonico dell'epoca; infatti fino agli anni Venti inoltrati le innovazioni edilizie e formali apportate da questa tipologia avevano rappresentato una questione di scottante attualità - come testimoniano diversi articoli ad esse dedicati, apparsi sulle più importanti riviste specialistiche dell'epoca (*Ingegneria, Casa, L'Architettura Italiana Architettura e Arti Decorative*).

Inoltre, sul versante progettuale, bisogna sottolineare che il grattanuvole di Manfredini non fu l'unico tentativo di introdurre, per la prima volta sul suolo italiano, una costruzione che si avvicinasse sufficientemente all'idea di grattacielo: sulle sue orme, un altro architetto, Giulio Ulisse Arata, ci aveva riprovato dieci anni dopo con un progetto per una casa d'abitazione di 15 piani nei pressi del Parco Sempione (palazzo Körner); anche questa proposta venne però rigettata dalla Società degli architetti non tanto per ragioni di estetica (il palazzo infatti rassomigliava più ad un palazzo ingigantito più che ad un vero e proprio grattacielo) quanto per ragioni paesaggistiche ed igieniche⁵².

Questa era un'ulteriore dimostrazione di come, finanche nei primi anni Venti, nella cultura architettonica italiana non fosse ancora sentita una vera urgenza di sperimentare in direzione di nuove costruzioni, o quantomeno di includere le stesse nel tessuto urbano preesistente: forse per eccessiva prudenza o per timore di alterare il territorio con tipologie ancora sconosciute, sta di fatto che vi era una generale impreparazione e diffidenza nell'affrontare questi temi⁵³. Malgrado tutto ciò, il dibattito che era andato sviluppandosi intorno a tali argomenti era comunque vivace ed attivo e si sa con certezza che Berlam aveva seguito questa faccenda da vicino, in quanto vi aveva accennato in uno dei suoi articoli⁵⁴.

Tra i vari articoli da lui menzionati, ve ne era uno in particolare, dedicato dalla rivista torinese *L'Architettura Italiana* nel maggio del 1923 al concorso per il grattacielo del "Chicago Tribune"⁵⁵

52 P. Mezzanotte, "Nuove tendenze nell'edilizia milanese. Palazzo Körner", in *Architettura e Arti Decorative*, II, 1923, p. 305.

53 Lo stesso Marcello Piacentini, sottolineando con forza le differenze tra il contesto urbano americano (dal quale si era sviluppato il grattacielo) e quello italiano, affermava: "[...] imitare oggi in Italia, dopo più di 60 anni, e certamente con mezzi inferiori, ciò che si è creato e fatto in America, non è né bello né opportuno. Per le ragioni estetiche, queste nuove costruzioni [...] a carattere prepotentemente verticale - e quindi nordico - non potranno non alterare la fisionomia antica delle nostre Città, sia nella chiusezza degli ambienti sereni e armonici, sia nelle vedute panoramiche. Vedere accanto ai nostri palazzi cinquecenteschi e seicenteschi, larghi e riposati nelle loro dolci linee orizzontali, non potrà davvero far bene [...]. Niente grattacieli, dunque, in Italia: né le ragioni economiche li suggeriscono, né quelle estetiche li permettono." (M. Piacentini, "In tema di grattacieli", in *Architettura e Arti Decorative*, II, 1923, 2, p. 317). Vi era tuttavia chi sosteneva, come Paolo Mezzanotte, che bisognasse lasciare la libertà all'architettura moderna di esprimersi nelle zone più periferiche della città e nei quartieri nuovi, non partendo dal pregiudizio che queste nuove costruzioni dovessero per forza essere brutte, né frenandone lo sviluppo ascendente per uniformarle alle costruzioni preesistenti. (P. Mezzanotte, "Nuove tendenze nell'edilizia milanese. Palazzo Körner", in *Architettura e Arti Decorative*, II, 1923, pp. 305 - 311).

54 L'articolo in questione, apparso lo stesso anno sulla rivista *Ingegneria*, era intitolato "Ancora due parole in tema di grattanuvole" e al suo interno Berlam esprimeva il suo punto di vista sulle nuove costruzioni.

55 Quello per il Chicago Tribune è stato il primo concorso internazionale a far incontrare la cultura americana e quella europea: la vicenda stata raccontata approfonditamente da Manfredo Tafuri ne "Il concorso per il «Chicago Tribune»", contenuto in *La città americana dalla guerra al «New Deal»*, Laterza, Roma, 1973.

(bandito nel luglio del 1922), a cui avevano partecipato anche alcuni architetti italiani: la portata internazionale di questo concorso aveva provocato grande risonanza anche in Italia – soprattutto grazie alla diffusione degli organi di stampa⁵⁶ - andando ad aggiungere carne al fuoco del suddetto dibattito.

Nell'articolo in esame venivano presentati alcuni dei progetti di vari architetti italiani (Marcello Piacentini e Ghino Venturi, i milanesi Mezzanotte e Griffini ed il barese Saverio Dioguardi) per la sede del celebre giornale americano, i quali non erano stati presi in considerazione poiché presentati in ritardo rispetto ai termini prestabiliti: questo ritardo dei progettisti italiani veniva giustificato con il fatto che “la maturazione di un'opera così fuori del comune” aveva lasciato “agli architetti del vecchio continente un margine di tempo ben limitato”⁵⁷ (in realtà vi fu anche chi, tra gli italiani, fece pervenire i progetti in tempo, come il romano Giuseppe Boni, il quale ricevette tra l'altro una menzione d'onore).

Traspariva in effetti, da questa “lentezza” progettuale ma anche dalle stesse elaborazioni grafiche, la generica impreparazione ed inesperienza italiana nell'affrontare questo tipo di costruzione e l'incapacità di dare efficace risoluzione alle problematiche di un contesto totalmente differente come quello americano: infatti i progetti proposti, impregnati da un rigido accademismo ed in alcuni casi anche da una monumentalità esasperata, oscillavano tra un eclettismo di maniera ed un enfatico classicismo più confacenti agli ottocenteschi palazzi borghesi italiani che alle moli colossali degli *skyscrapers*.

A confronto con le altre proposte europee ed americane, più innovative e prossime al pragmatismo ed alla razionalità americana, di fatto la presenza italiana in questo concorso risultò assolutamente marginale.

Tutte le polemiche ed i tentativi come quelli appena descritti dimostrano come, per la cultura architettonica italiana, ci volesse ancora parecchio tempo e parecchi sforzi affinché la riflessione sull'architettura moderna e sulle sue nuove tipologie costruttive giungesse ad un effettivo stadio di maturazione, producendo risultati realmente fruttuosi e coerenti con le esigenze dell'epoca.

Sulla base di quanto detto, è lecito pensare che per Berlam - che come si è visto era informato sui dibattiti e sugli esiti dell'architettura nazionale - fu più decisivo e determinante l'incontro coi colleghi d'oltreoceano e lo studio delle pubblicazioni, delle fotografie e delle riviste da essi donategli, che non le controversie nazionali, per la formazione di un concreto ed appassionato interesse verso le innovative forme dell'architettura moderna e dell'aspirazione di realizzare costruzioni moderne a sua volta.

56 Anche altre riviste si erano occupate di questo argomento, tra cui *Architettura e Arti Decorative* diretta da Piacentini e Giovannoni (“Concorso della «Chicago Tribune»”, II, 1922; M. Piacentini, “In tema di grattacieli II, 1922-1923, 2, pp. 311-317).

57 “Ritardatari del concorso per la «Chicago Tribune»” in *L'Architettura Italiana*, maggio 1923, p. 50.

Sicuramente il dibattito a livello italiano aveva suscitato l'interesse e la curiosità del giovane Berlam, ma si era fermato ad un livello teorico ed ipotetico poiché ancora troppo legato a concezioni tradizionali per poter dar vita ad esiti fecondi o a concrete risposte efficaci: fu invece più verosimilmente il contatto diretto con le informazioni, i materiali, le esperienze di prima mano che gli offesero gli architetti americani a dare una decisiva svolta al suo pensiero.

Le riflessioni sul nuovo linguaggio

Da questo entusiasmo per l'architettura d'oltreoceano prese avvio una sua prolungata meditazione su quello che avrebbe dovuto essere il linguaggio dei tempi nuovi: un'architettura aderente alle nuove esigenze, al passo con le nuove scoperte ingegneristiche e tecnologiche.

Una volta tornato in patria Berlam scrisse in proposito diversi saggi ed articoli e tenne conferenze cercando di divulgare la conoscenza di queste nuove tipologie architettoniche, di suscitare curiosità e interesse, ma anche delle riflessioni, negli intellettuali e negli artisti (locali ed italiani) su queste tematiche allora abbastanza inesplorate, soprattutto in quel di Trieste.

Un ruolo fondamentale in questa "missione" divulgativa di Berlam è rivestito dalla conferenza tenuta al Circolo Artistico nell'aprile del 1921 intitolata *I Grattacielo Americani*, in cui egli esponeva in modo dettagliato ai suoi uditori le peculiarità tecniche, costruttive, formali ed utilitarie degli *skyscrapers*, allo scopo non solo di poterne trarre vantaggio nelle costruzioni locali, ma anche per far germogliare a Trieste (e in Italia) un diverso modo di concepire l'architettura, più coerente con la nuova epoca:

Impregiudicata la maggiore o minore opportunità di costruire in Europa questi edifici torri-formi, il mio gusto personale, che non tenterò di imporre ad alcuno, me li fa apparire l'espressione più sincera e completa dell'architettura contemporanea: saranno essi che daranno ai posteri la vera idea della nostra potenzialità tecnica e dico francamente che a me sembrano molto belli, della stessa bellezza che può avere un piroscifo transatlantico od una corazzata dreadnought. Noi, architetti, non possiamo appagarci di ripetere sempre le forme e le proporzioni che ci furono tramandate dai grandi artisti dei secoli scorsi, né possiamo sentirci molto lusingati che ci siano proposte a modello per le ville da erigersi ora, le costruzioni tradizionali dei montanari delle Alpi o dei contadini dell'Italia Meridionale.⁵⁸

Ed ecco che nelle sue parole si manifestava il desiderio di liberarsi dai vecchi stilemi legati alla tradizione, i quali potevano essere stati appropriati e coerenti con l'edilizia dei secoli passati, ma che ormai con le strutture e le tecniche dell'edilizia moderna non lo erano più, e risultavano così essere delle vuote e sterili ripetizioni che dequalificavano l'arte stessa della progettazione e costruzione.

Berlam all'opposto auspicava un'arte al passo con i progressi tecnici ed ingegneristici, un'arte che fosse in grado di rinnovarsi prontamente e di conformarsi sempre di più e sempre meglio alle nuove scoperte:

Mentre tutti gli altri rami della tecnica progrediscono con ritmo febbrile, in modo che le navi invecchiano già sullo scalo prima di essere varate; mentre non è più possibile scrivere dei libri completi di nessuna specialità

58 A. Berlam, "I grattacielo americani", p. 3.

d'ingegneria perché l'opera editoriale è più lenta che la marcia trionfale della tecnica, a noi non può piacere di rimanere fermi all'ancora. Non desidero generalizzare certe mie sensazioni personali, ma debbo riconoscere che mi sembra di respirare una boccata d'aria fresca quando vedo la mia arte slanciarsi nell'arena degli ardimenti costruttivi ed approfittare di tutto ciò che gl'ingegneri metallurgici, meccanici e navali hanno saputo creare. Per fare dell'architettura dei nostri tempi non si tratta di cercare una nuova ornamentazione e di appiccicare su una facciata d'organismo vecchio dei fregi elucubratissimi da una fantasia malata. Ciò non è serio e io lo definisco una vera mascherata. Si tratta invece di trovare nuovi organismi basati sulle nuove possibilità costruttive ed ispirati ai bisogni di una vita d'affari tanto differente da quella dei nostri antenati.⁵⁹

In queste sue affermazioni si sente un'eco neanche troppo vaga di alcune riflessioni espresse da Antonio Sant'Elia nel suo *Manifesto dell'Architettura Futurista*:

Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla in pietra, né di determinarne differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi [...] determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. [...] La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla.⁶⁰

La critica all'accademismo percepito come anacronistico, al “balordo miscuglio dei più vari elementi di stile” che mascheravano “lo scheletro della casa moderna”, alla profanazione con “carnevolesche incrostazioni decorative” della “bellezza nuova del cemento e del ferro”⁶¹, ed ancora, la percezione che un rivolgimento importante si era verificato nelle condizioni di vita dell'uomo grazie al perfezionamento dei mezzi meccanici e all'uso razionale e scientifico dei materiali – un mutamento che avrebbe richiesto un linguaggio diverso, più rispondente alle nuove strutture generate dalle nuove esigenze: questa urgenza di rinnovamento, ma anche di semplificazione che traspariva dal Manifesto di Sant'Elia, emergeva chiaramente anche dalle parole di Berlam. Si può pressoché certamente affermare, data la consonanza d'intenti tra i due architetti, che Berlam avesse assorbito parte della “lezione” futurista dagli scritti santeliani, ma che fosse venuto a contatto con il Movimento Futurista anche in occasione delle visite di Marinetti a Trieste, prima ancora della nascita del Movimento stesso, nelle quali erano state organizzate due serate a tema futurista con gran successo di pubblico⁶².

59 Ibidem, pp. 4 – 5.

60 A. Sant'Elia, “L'Architettura Futurista. Manifesto” in *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie.*, a cura di M. De Benedetti, A. Pracchi Zanichelli, Bologna, 1988, pp. 237 – 238.

61 Ibidem.

62 E' noto che Marinetti venne a Trieste nel marzo del 1908 per una serata di letture tenutasi alla Filarmonica e nel febbraio 1910, in occasione di una serata futurista al Politeama Rossetti, organizzata da lui, Palazzeschi ed Aldo Mazza.

Ad ogni modo, bisogna sempre tenere presente che, nonostante queste affinità tra il pensiero di Berlam e quello di Sant'Elia, vi erano delle sostanziali differenze negli esiti progettuali dei due architetti, in primis a livello di linguaggio: Sant'Elia infatti era decisamente più libero e più disinvolto rispetto a Berlam, ma è anche vero che i suoi progetti – le stazioni, le centrali, i grattacieli - avevano tutti un carattere utopico ed immaginifico senza una commissione diretta, diversamente da quelli di Berlam che invece dovevano rispondere a ben precise committenze.

L'estetica della nuova architettura

Dagli ultimi anni dell'Ottocento e fino agli anni Trenta del Novecento, la questione della nascita di un linguaggio e di uno stile moderni era diventata un argomento cruciale ed aveva monopolizzato l'interesse e le ricerche della stragrande maggioranza degli architetti europei, ognuno dei quali aveva cercato di trovare delle risposte efficaci e risolutive per questa problematica.

Nonostante visse in una realtà provinciale come Trieste, anche Berlam da un certo momento in poi della sua vita – come si è visto - aveva cominciato ad interessarsi con fervore all'importante questione della modernità in architettura, grazie alla sua curiosità ed agli stimoli che aveva da più parti ricevuto: in questi primi due decenni del Novecento l'impatto che la nuova estetica ed i nuovi linguaggi costruttivi ebbero su di lui, che fino ad allora aveva seguito le orme familiari nell'ambito eclettico-storicista, fu fortissimo.

Le nuove conoscenze assimilate e questo fermento di novità che permeava la cultura architettonica del periodo, avevano in realtà risvegliato in lui un'inclinazione che, come si è visto nel primo capitolo, era già presente nel suo intimo fin da adolescente e che appunto all'epoca egli aveva assecondato attraverso la frequentazione dei cantieri ed il lavoro estivo all'Arsenale di Trieste.

Vi sono a questo proposito alcune pagine del suo diario che testimoniano in modo approfondito di questa sua primigenia passione per la tecnica e per le macchine in genere, che lasciò dentro di lui una traccia indelebile fino all'età adulta:

Sembrava strano che contemporaneamente al profumo d'Oriente amassi tanto l'acre e fumoso odore delle officine e che le solenni architetture sacre non mi impedissero di andare in visibilio per le navi da guerra...ma questi contrasti costituivano sempre la base del mio carattere e si rispecchiavano in tutta la mia attività. Da adolescente ero abbonato alla "Rivista Nautica", ero in corrispondenza con fotografi di Tolone, della Spezia e di Pola per avere fotografie di navi corazzate di cui mi procuravo i dati tecnici. Sapevo esattamente il calibro delle varie artiglierie di bordo, il peso dei proiettili, la velocità iniziale degli stessi al partire dalla bocca di fuoco, e tante altre diavolerie a cui ben pochi pensano a quell'età. Tutto ciò mi piaceva non già perché avessi un carattere combattivo, che anzi rifuggivo dal pensare a violenze. Mi piaceva come creazione tecnica, come manifestazione di un'estetica moderna e dinamica, che mi affascinava ben più che le grazie cinquecentesche dei palazzi patrizi e delle fredde chiese monumentali a cui mio padre non riusciva ad appassionarmi. Ho sempre avuto un'antipatia recisa per gli ornatismi, per le candelabre gracili e filamentose dell'ornamentazione convenzionale.⁶³

63 A. Berlam, *Ricordi della mia vita e delle mie opere*, pp. 52 – 53.

Questo passo è davvero eloquente poiché dà la misura di quello che doveva essere lo spirito del giovane Berlam, uno spirito, come lui stesso ammetteva, contrassegnato da contrasti: da un lato affascinato dalle forme estetiche derivanti dalla tecnologia e dalla scienza moderne, dall'altro non esente dall'ammirazione per la monumentalità degli edifici sacri.

Inoltre, in queste parole di Berlam è osservabile anche il reciso stacco generazionale avvenuto tra padre e figlio - il primo legato ad una concezione architettonica ancora ottocentesca, il secondo più figlio del suo tempo, sensibile ai cambiamenti che le innovazioni tecniche e scientifiche avevano introdotto nell'ambito delle costruzioni.

Il discorso che qui si innesta riguardante le preferenze estetiche di Arduino - soprattutto in relazione al confronto con il padre ed i suoi insegnamenti - assume una valenza pregnante all'interno dell'evoluzione della sua poetica architettonica: la sua avversione verso l'eccessiva ornamentazione dell'architettura convenzionale eclettica ed il desiderio di distaccarsene, in favore di un maggior dinamismo e semplicità più consoni all'anima tecnologica dell'epoca, contrassegna la sua scelta di un indirizzo nel segno di un rinnovamento.

Questa mia passione per le macchine e per le navi, ebbe una forte influenza sul mio gusto estetico, facendomi comprendere fin dall'infanzia la bellezza delle forme semplici e strutturali. [...] Molto tempo prima che il francese Le Corbusier scrivesse i suoi libri in cui decanta la bellezza d'un dado a vite esagonale, d'una lama ben fatta, d'una pipa sapientemente tornita in contrapposto con l'estetica convenzionale dei vecchi ornamenti stilistici, io ne ero intimamente convinto e sentii sempre riluttanza a infronzolare gli edifici con candelabre cinquecentesche e con minuti ornatini, preferendo l'imponenza delle masse strutturali.⁶⁴

Il riferimento, in quest'altro brano delle sue memorie, al "francese" Le Corbusier ed alla sua estetica macchinista è altresì di vitale importanza, al fine di contestualizzare il personale percorso professionale di Arduino Berlam: infatti, sebbene vi fossero delle sostanziali differenze tra le macchine per abitare dell'architetto dell'*Esprit Nouveau* e le costruzioni progettate dal Berlam (come si vedrà, ancora incapaci di prendere del tutto le distanze dall'eredità architettonica storica) sono rintracciabili alcuni punti di contatto nelle intenzioni da cui muovevano i due architetti: oltre alla evidenziata necessità di maggior coerenza tra linguaggio e struttura degli edifici, vi era la ricerca di una depurazione della costruzione da tutti quegli elementi superflui che ne avrebbero mascherato la modernità, quindi di una maggior sincerità e semplicità dell'organismo architettonico (il richiamo all'estetica tecnologica per Berlam è ovviamente inteso in questo senso).

In realtà questi fattori comuni appena rilevati rappresentavano alcune delle più importanti sfaccettature facenti parte dell'ampio processo di rinnovamento e "modernizzazione" delle forme artistiche ed architettoniche, di cui si è precedentemente parlato, ed erano presenti nelle speculazioni e nelle ricerche di tutta un'intera generazione di architetti (da Le Corbusier a Sant'Elia, ma anche Otto Wagner, Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens, Adolf Loos, Walter Gropius.. solo per citare

64 Ibidem pp. 21 - 22.

alcuni tra i nomi più illustri ed influenti): era ragionevole quindi che Berlam vi si confrontasse, vista l'importanza del ruolo che queste speculazioni e ricerche stavano giocando nello svecchiamento della cultura architettonica occidentale.

Nel 1923 Berlam ritornò nuovamente sul problema dell'estetica delle nuove tipologie architettoniche, i "grattanuovole", in un articolo apparso sulla rivista *Ingegneria*:

I primi grattanuovole [...] erano davvero molto brutti, perché erano progettati secondo vecchie formule architettoniche, ossia sovrapponendo una mezza dozzina di palazzi ricchi di lesene, di trabeazioni e si comprendeva l'angoscia di quel disgraziato architetto che si chiedeva inorridito: «Ho ancora diciannove piani da decorare: che cosa ci potrò mettere? Dove potrò trovare diciannove tipi di finestre differenti? Ho già speso un patrimonio in libri e fotografie, ma questo progetto sarà la mia rovina finanziaria!» Ma da quel tempo sono passati molti anni (purtroppo!) e gli architetti americani hanno trovata la loro strada. [...] La bellezza d'un grattacielo deve essere quel genere di bellezza che ci fa ammirare una silurante od un cacciatorepediniere, od anche una grandiosa opera di ingegneria idraulica quali sono certe dighe di sbarramento. In tali opere le ornamentazioni sono nocive: un *destroyer* che avesse la prua tutta scolpita a sirene ed a tritoni, che avesse gli *houblots* circondati di sagome in bronzo di stile barocco o che avesse i cannoni in bronzo lavorati come quel magnifico pezzo che si ammira al Museo del Bargello, sarebbe una nave molto brutta e credo che un vero lupo di mare arriccerebbe il naso all'idea di condurla a spasso attraverso gli oceani.⁶⁵

Qui dunque ribadiva nuovamente la necessità di adottare uno stile scevro da ornamentazione, o quantomeno che l'ornamentazione fosse affidata solamente alla qualità estetica delle linee strutturali, come nel caso delle navi – dove erano la maestosità dei volumi e la semplicità delle linee a conferire bellezza all'organismo: era indispensabile secondo Berlam, che venisse messo da parte il "bagaglio delle tradizioni" e che non venissero utilizzate "vecchie ricette" che avrebbero irrimediabilmente compromesso non solo l'aspetto, ma anche l'essenza intimamente innovativa e rivoluzionaria di questi nuovi edifici.

Questa esigenza di rimozione della decorazione superflua, di abbandono delle ormai desuete formule di rivestimento degli edifici, in favore di una nuova bellezza derivata dalla chiarezza delle forme e dall'imponenza delle masse volumetriche, riappare anche tra i temi trattati nelle lezioni tenute da Berlam a Tricesimo nel 1929 e a Trieste nel 1930 sotto il titolo *Che cosa è l'architettura (L'anima dell'architettura)*.

Questo costituisce uno scritto decisivo nella produzione letteraria di Berlam, poiché in esso vi erano condensate tutte le sue meditazioni relativamente alla questione sull'architettura in generale, ma anche quelle relative allo stile della nuova epoca, ed al suo interno si potevano cogliere delle sottili influenze derivate dalla congerie di movimenti e ideologie a lui coeve, ma anche dei confronti con essi.

Lo scopo di queste "riflessioni" era innanzitutto dimostrare come l'architettura, in quanto "bisogno reale dell'anima umana"⁶⁶, avesse ancora una "missione" ed una "ragione di esistere" anche all'interno

65 A. Berlam, "Ancora due parole in tema di grattanuovole", in *Ingegneria*, II, nr. 9, Milano, 1923

66 A. Berlam, *Che cosa è l'architettura. (L'anima dell'architettura)*, Lezioni dell'architetto Arduino Berlam, Tricesimo 31 agosto

della moderna civiltà tecnologica, ma ciò avrebbe potuto avvenire, secondo Berlam, solo a patto che essa fosse “sincera”, cioè conformata allo spirito del tempo ed al passo con il progresso umano.

Egli dava innanzitutto definizione di cosa si intendeva per architettura, al fine di evitare ambiguità con le altre discipline (ingegneria, industria e commercio, decorazione, archeologia) ad essa correlate e con essa collaboranti, passando poi a definire quella che secondo lui era la “missione” dell’architetto, cioè:

quella di scrutare con occhio e con orecchio attenti tutti i bisogni materiali e spirituali dei suoi simili, di prevenire i loro desideri e dar loro forma concreta, chiamando a raccolta ed organizzando tutte le energie tecniche ed artistiche del suo tempo.⁶⁷

Berlam vedeva pertanto nella figura dell’architetto un “interprete dei gusti e delle tendenze della nazione intera” ed in quanto tale il suo compito era di realizzare “alloggi, sedi e monumenti conformi al momento storico, al carattere dei vari popoli ed ai materiali da costruzione di cui dispongono le varie regioni”⁶⁸: solo in questo modo egli avrebbe realizzato opere sincere, corrispondenti allo scopo, al carattere ed alla storia del popolo cui queste architetture sarebbero state destinate.

La sincerità, su cui Berlam tanto insisteva, era un elemento saliente per fare della vera ed onesta architettura e, nel caso delle costruzioni più recenti, il miglior modo di esprimere questa sincerità era di far trasparire la loro modernità dalle forme e dalle strutture:

[...] E’ sincero il carattere internazionale delle costruzioni industriali e d’ingegneria civile come ponti, gallerie e simili manufatti, perché essi provengono direttamente dalla scienza, che è universale e non hanno nulla a che fare con la tradizione e col sentimento: perciò è di cattivo gusto volersi introdurre degli elementi di carattere locale e tradizionale che ci farebbero lo stesso effetto che su un’automobile modernissima uno chauffeur vestito da cacciatore delle Alpi o da ciadaro del Lazio, oppure un usciere di banca che fosse vestito da valletto medievale.⁶⁹

Le considerazioni di Berlam sul ruolo dell’architetto, ma soprattutto sulla sincerità dell’architettura, sono temi cruciali poiché rappresentano il cuore del dibattito sulle forme della modernità: bene o male quasi tutti i protagonisti della scena architettonica internazionale si sono confrontati con queste questioni predominanti.

I rivolgimenti storici, economici, scientifici e tecnologici a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, com’è noto, avevano messo gli architetti davanti all’annosa questione di dover stare al passo con questi cambiamenti, di escogitare, per le loro costruzioni, delle conformazioni che li assecondassero e che ne fossero al contempo espressione.

Berlam, come uomo ed architetto del suo tempo, informato ed attento su ciò che lo circondava, era assolutamente consapevole di questa “crisi” dell’architettura al volgere del secolo, e proprio in queste

1929 – Trieste Piccola Industria 1930, p. 1.

67 Ibidem, p. 7.

68 Ibidem.

69 Ibidem, p. 11.

lezioni ne parlava diffusamente:

Dal periodo quietamente senile dell'accademismo classico il mondo fu bruscamente svegliato dal precipitare degli eventi, dall'improvviso cambiamento di ritmo della vita umana, che l'accelera di giorno in giorno. Attualmente l'architettura attraversa un periodo di crisi gravissimo per la seguente ragione: dalle sue remotissime origini [...] sino al principio del secolo decimonono, l'architettura fu non soltanto l'arte sovrana, ossia la coordinatrice di tutte le arti, ma anche la forma più alta e complessa della tecnica e della scienza costruttiva [...]; difatti allora non si varavano transatlantici, non si costruivano laghi artificiali, né centrali elettriche per trasmettere energie formidabili a centinaia di chilometri di distanza: il massimo capolavoro tecnico dei nostri avi erano la cattedrale, la reggia, il castello. Nel secolo decimonono questo stato di cose s'invertì: la meccanica e l'ingegneria in genere fecero progressi fantastici, imprevedibili [...]. L'architettura si vide quindi sorpassata da una fiumana irrompente; mentre essa continuava a costruire case, palazzi, chiese che suppergiù erano analoghi a quelli costruiti in addietro, le navi, le armi guerresche, le macchine tutte correvano a cento chilometri all'ora sulla via del progresso.⁷⁰

Il discorso di Berlam proseguiva illustrando la prima reazione degli architetti di fronte a questa criticità, ovvero l'intenso studio degli architetti "ricercatori" – tra cui Berlam inseriva il maestro Camillo Boito, il teorico francese Viollet-Le-Duc, ma anche il suo stesso padre⁷¹ – di tutto il patrimonio storico artistico ed architettonico di tutte le epoche e di tutti i luoghi, volto a ricavarne "il bene ed il meglio" al fine di realizzare un'architettura evoluta, in cui si sarebbero condensate le migliori soluzioni architettoniche dedotte dal passato, la cui eterna validità sarebbe stata conservata, seppur rielaborata in una chiave moderna.

Questo tipo di ricerche e gli insegnamenti da esse derivati, con cui Berlam era venuto in contatto durante gli anni della formazione, furono determinanti non solo per la sua sensibilità verso la storia dell'architettura e la sua eredità, ma anche per quelle che furono poi le sue scelte nella definizione della sua architettura e di un suo proprio linguaggio.

Da questi studi sul passato presero avvio anche l'ecllettismo ed il revivalismo sulle cui forme deteriori Berlam esprimeva una schietta disapprovazione per la "mancanza di sincerità stilistica e di materiale", per "l'imitazione a buon mercato o in scala ridotta degli antichi capolavori" ed il carattere di "surrogato" che le costruzioni ecllettiche andavano ad assumere.

Le affermazioni di Berlam sull'ecllettismo suscitano delle interessanti riflessioni, anche sulla base di quanto si è affermato in precedenza: è noto che egli proveniva da una tradizione architettonica familiare di stampo ecllettico-storicista, in cui sia il nonno che il padre avevano lungamente sperimentato ed applicato ai loro edifici delle soluzioni formali neoquattrocentiste e neomedievali d'ispirazione italiana; parallelamente a ciò la formazione politecnica ed accademica e la carismatica

⁷⁰ Ibidem, p. 29.

⁷¹ Scrive Arduino nel suo diario a proposito di queste figure: "[...]Il francese Viollet-Le-Duc, il tedesco Durm, l'austriaco Schmidt mostravano nei loro libri come dovesse studiare l'architetto peregrinando di paese in paese armato di matita e di metro. Anche a Trieste abbiamo avuto due strenui raccoglitori di impressioni artistiche, nelle persone di Enrico Nordio e di mio padre: il primo più preciso nelle misure e nelle sezioni, il secondo più pittorico, brillante acquerellista, che univa volentieri nei suoi albi le vedute di paesaggio a rilievi di opere puramente architettoniche". A. Berlam, *Ricordi della mia vita e delle mie opere*, p. 77.

influenza boitiana avevano dotato il giovane Berlam di un ampio bagaglio di conoscenze tecniche e storiche di notevole peso e di un particolare rispetto verso l'importante eredità del patrimonio artistico e architettonico nazionale.

Alla luce di questi fattori, sarebbe sbagliato interpretare le sue parole come un disconoscimento di tutto quanto appreso dall'ambiente familiare e scolastico poichè la sua critica nei confronti della fredda e servile imitazione del passato e dell'arbitraria applicazione su organismi moderni di elementi riesumati dal passato, era infatti verosimilmente legata al suo forte rispetto per la storia stessa e per la sua architettura – derivatogli proprio dall'educazione familiare e scolastica – ma soprattutto al succitato concetto di sincerità, che per Berlam era presupposto irrinunciabile della vera architettura. Benché fosse contrario ad uno sterile recupero di stilemi architettonici del passato, per Berlam la conoscenza della storia era la “migliore scala per salire verso nuove conquiste nell'avvenire”, un fattore quindi indispensabile nel processo evolutivo delle tecniche e degli stili architettonici: l'architetto non doveva certo essere un antiquario, ma la conoscenza di tutto ciò che era stato costruito in precedenza gli avrebbe permesso di affrontare le nuove problematiche senza ritornare su quelle vecchie già risolte, avvalendosi in tal modo dell'eredità storica come base da cui partire per lo sviluppo delle innovazioni.

In ciò Berlam esprimeva un'intonazione modernista ed antimodernista al contempo: egli infatti avvertiva una stretta corrispondenza tra il progresso storico umano (nella cultura, nelle scienze, nelle tecniche) e quello architettonico e di conseguenza auspicava, per un verso, che lo spirito della nuova epoca si traducesse in nuove forme che rispecchiassero fedelmente il movimento e l'evoluzione storica, dall'altro, che rimanessero sempre vivi nella coscienza architettonica gli insegnamenti ereditati dal passato, o meglio, che venissero conservati quei principi fondamentali che dopo secoli erano ancora universalmente validi.

La sua concezione di progresso architettonico dunque era da intendersi come un' “evoluzione nel rispetto della tradizione”⁷².

D'altronde, come affermava Berlam stesso, la bontà degli stili passati derivava proprio dalla forte comunione tra gli uomini del tempo e lo spirito della loro epoca:

In tutte le altre epoche si passava da uno stile all'altro per evoluzione naturale, per un complesso di circostanze naturali, di viaggi, di scoperte, di tendenze politiche, che provenivano dalla massa del popolo: da ciò risulta che tutti gli stili storici sono stati sinceri al tempo del loro fiorire e naturalmente diventano affettati ed ingiustificati se vengono adoperati a sproposito e fuori dal loro ambiente.⁷³

Si poneva quindi l'urgenza di superare la “confusione” stilistica del periodo eclettico, che aveva generato un anacronistico ripescaggio di forme ed elementi ormai obsoleti per la nuova architettura,

⁷² G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Trisciuglio, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*. Editoriale Jaca Book, Milano, 2002, p. 23.

⁷³ A. Berlam, *Che cosa è l'architettura*, op. cit. p. 25.

al fine di tornare ad essere, come in passato, partecipi e fedeli alla propria epoca.

Berlam viveva, come si è detto, nell'appartato – rispetto agli altri centri culturali del paese – contesto della città di Trieste, marginale rispetto alla scena architettonica italiana ed internazionale, in cui la produzione eclettico-storicista di stampo ottocentesco continuava a sopravvivere senza significative infiltrazioni di elementi innovativi o di stampo modernista: ciò probabilmente era dovuto al fatto, come sostiene Carlo Celli ⁷⁴, che qui non avevano ancora preso forma le “spregevoli aberrazioni” caratteristiche dell'eclettismo più deterioro, che in altre parti d'Europa avevano generato negli architetti dei sentimenti di rivolta e di apertura verso soluzioni innovative e rivoluzionarie in ossequio alla modernità tecnologica. Alla luce di questo fatto, dunque, si poteva comprendere come nell'ambiente architettonico triestino non si fosse ancora manifestata alcuna urgente istanza di rinnovamento, ma anzi si protraesse con continuità una tendenza che in fin dei conti non si era ancora del tutto esaurita.

Malgrado ciò, la sensibilità di Arduino Berlam verso le rivoluzioni tecniche e scientifiche apportate dalla modernità, sommata agli spunti ricevuti dagli americani ed alla consapevolezza delle direzioni che l'architettura stava prendendo in quegli anni, gli resero impossibile la prosecuzione sulla via dell'ormai desueto percorso eclettico e lo fecero riflettere su altre possibili soluzioni più coerenti con le nuove circostanze.

Eloquenti in questo senso sono le domande che Berlam aveva posto ai suoi interlocutori (e forse anche a sé stesso) al termine della sua lezione sull'anima dell'architettura, eloquenti perchè rappresentative di quello che doveva essere lo stato d'animo anche di molti altri architetti dell'epoca:

Ora l'architettura si trova a questo bivio, si dibatte in questa incertezza: si debbono seguire per intero le teorie futuriste e dare ai nostri edifici un aspetto del tutto moderno, senza ricordi del passato, così come non hanno ricordi storici né le navi, né gli aerei, né le macchine? O si debbono cercare dei compromessi tra il vecchio e il nuovo, conservando nel limite del possibile le tradizioni storiche, che sono pur tanto gloriose e che costituiscono per noi Italiani uno dei grandi vanti nazionali? Il problema è gravissimo ed involve grandi responsabilità per chi è incaricato di progettare edifici di importanza destinati ad avere lunga durata. Dobbiamo noi passare sotto il giudizio dei poster come iconoclasti senza rispetto e senza religione, che hanno fatto getto della preziosa eredità lasciataci dagli avi gloriosi oppure dobbiamo essere derisi dai poster come conservatori barbogi e codini, che non comprendono lo spirito dei tempi e che i nipoti giudicheranno con severità cronica?⁷⁵

Queste incertezze e questi dubbi sulla strada da intraprendere per conferire all'architettura moderna il volto per essa più sincero ed appropriato, rivelano lo stadio di maturità a cui era giunta la riflessione di Berlam.

A questi interrogativi tuttavia egli non aveva dato una risposta esplicita o univoca, ma erano distinguibili in più passi di queste sue pagine fondamentali, delle indicazioni che offrivano un'idea abbastanza accurata di quale fosse la direzione che Berlam aveva deciso di percorrere.

⁷⁴ C. Celli, *Arduino Berlam Architetto*. p. 21.

⁷⁵ A. Berlam, *Che cosa è l'architettura*, op. cit., p. 32.

Ai fini del perseguimento della sincerità, Berlam sosteneva innanzitutto fosse fondamentale il rispetto e l'impiego razionale dei materiali ⁷⁶: non era possibile infatti disgiungere il progetto delle forme dal materiale in cui esse avrebbero dovuto essere realizzate. Ogni materiale aveva le sue "esigenze di lavorazione" da cui derivavano determinati effetti artistici, per cui era necessario, all'interno del processo di progettazione, tenere bene in considerazione il ruolo che la scelta del materiale avrebbe giocato nella definizione formale – oltre che strutturale – dell'opera. L'uso consapevole e meditato del materiale avrebbe portato in molti casi a liberarsi dall'uso di ornamentazioni sussidiarie, poiché l'equilibrio tra la composizione ed i suoi materiali sarebbe bastato come elemento estetico di per sé stesso.

Un altro elemento che Berlam considerava indispensabile per realizzare un'opera sincera era la sua corrispondenza allo scopo, che lui definiva anche come ciò "che gli artisti chiamano il carattere e che si potrebbe anche chiamare semplicemente buon senso."⁷⁷

Il discorso sull'aderenza allo scopo delle costruzioni architettoniche (e sulle conseguenti forme che esse avrebbero dovuto avere) era stato ampiamente affrontato sin dalla fine dell'Ottocento – basta pensare alle influenti teorie di Gottfried Semper sul ruolo della necessità per l'evoluzione delle forme e degli stili in architettura – acquisendo poi un notevole peso all'interno del dibattito sull'architettura moderna.

Com'è noto, vi era un'ampia corrente di pensiero che trovava necessario che la forma architettonica si modellasse sulla funzione, senza necessità di ulteriori aggiunte di carattere esornativo, anche in nome della nuova estetica macchinista ed industriale; ma vi era anche chi, come Berlam, intendeva questa corrispondenza allo scopo non tanto nel senso di "forma che segue la funzione", quanto in quello di espressione della specificità della costruzione senza comprometterne l'individualità ed il carattere - non affidandosi quindi nella progettazione né agli assiomi estetici dell'accademismo ("un abbaco a base di proporzioni aritmetiche"⁷⁸), né tantomeno alle depurate forme derivate dal funzionalismo o da un'eccessiva aderenza alla razionalità.

Sacrificando il carattere, ovvero le componenti estetiche e spirituali dell'architettura - in breve la sua "anima" - si sarebbe venuti meno a quella che era la missione primaria dell'architetto, cioè l'estetizzazione della vita del genere umano e l' "espressione tangibile dei suoi sentimenti più nobili":

Una casa potrebbe essere benissimo, dal punto di vista puramente scientifico, un enorme cubo di colore uniforme con una serie d'aperture più grandi al pianterreno, e delle altre, più piccole nei piani superiori, ma l'architetto pensa, nell'interesse dell'umanità, che una città costituita per intero di simili case, deprimerebbe il morale dei suoi abitanti, li predisporrebbe alla malinconia, ed allora egli studia ritmi di forme, armonie di colore in modo che tanto la casa singola, quanto il complesso di case si possano guardare con piacere, vi si possa

76 Ibidem, p. 11.

77 Ibidem, p. 13.

78 A. Berlam, *Ricordi della mia vita e delle mie opere*, p. 78.

passaggiare senza sbadigliare, e si possa provare quel nobile sentimento che è l'orgoglio cittadino. Una chiesa potrebbe avere la nudità scheletrica di un hangar per dirigibili, ma dove ne andrebbe il senso mistico? [...] La scuola, l'ospedale, le carceri, il penitenziario, potrebbero rassomigliarsi tanto da confondersi, ma allora i nostri poveri bambini si sentirebbero molto infelici di dover sciupare i loro anni più belli fra queste mura uggiuose e i nostri ammalati sentirebbero ancora di più l'infelicità del loro stato. Non si desidera ricchezza, ma genialità!⁷⁹

Per ribadire questa sua convinzione che accanto ad una pregevole esecuzione tecnico-strutturale ci dovesse essere anche un'attenzione all'armonia, all'eleganza e alla piacevolezza delle forme, Berlam chiamava in causa gli "organismi perfetti" costruiti dalla natura, dimostrando come anche in questo caso la perfezione strutturale non fosse disgiunta da quella estetica: se fosse stato costruito solamente in conformità alle necessità pratiche, affermava ironicamente Berlam, l'uomo sarebbe stato solamente un "mostriciattolo di macchinetta con leve ed ingranaggi a vista"⁸⁰.

Dietro a questa asserzione, che poteva certamente far sorridere, si celava un esplicito ammonimento contro le sperimentazioni di coloro che, nella loro ricerca di uno stile innovativo, slegato dalle concezioni estetiche tradizionali e coerente con il nuovo spirito moderno, avevano elevato la funzionalità e la razionalità a principi ordinatori oltre che della struttura anche delle forme architettoniche, lasciando in questo modo da parte la componente estetica spirituale, ciò che rendeva l'edificio un organismo vivente e non un'arida e fredda struttura:

La definizione ultrafuturista della casa come "macchina da abitare" è unilaterale ed erronea. Quando si è fatto il progetto di una "macchina per abitare" con tutti i suoi caloriferi, tutti i suoi water-closet e le sue fognature in piena regola, bisogna aggiungerci una certa coserella che è l'anima, cioè bisogna far sì che la casa ci dica qualche cosa, che diventi degna di essere il sacrario dei nostri affetti familiari, che diventi un po' la nostra biblioteca, il nostro piccolo museo e la nostra piccola pinacoteca.⁸¹

Un punto di vista molto vicino al suo era rintracciabile nell'opera di Gustav Adolf Platz nell'opera *Die Baukunst der neuesten Zeit* (di cui Berlam possedeva una copia), nella quale si affermava che la funzione come unico principio creativo non fosse sufficiente "per una più alta organizzazione degli uomini":

Lo scopo è senza dubbio uno stimolo indispensabile per la forma: le conferisce le sue caratteristiche peculiari. La forma migliore è dunque per noi il simbolo dello scopo. Ma come in tempi progrediti la tecnica non è ancora arte, così la forma utile non può essere consacrata dal solo scopo: ad esso infatti manca ancora l'anima.⁸²

La funzione infatti era certamente la "forza motrice" che plasmava lo spazio, nondimeno essa andava ad influenzare anche la vita degli uomini che lo abitavano: di conseguenza era importante non trascurare od ignorare le "qualità emotive" degli ambienti - la comodità, il calore, la "cultura" dello spazio - poiché esse erano parti integranti ed indispensabili al fine di conseguire la completa

79 A. Berlam, *Che cosa è l'architettura*, op. cit., p. 14.

80 Ibidem, p.15.

81 Ibidem, p.16.

82 G. A. Platz, *L'architettura della nuova epoca (Die Baukunst der neuesten Zeit)*, ed. it. a cura di M. Stavagna, Compositori, Bologna, 2009, pp. 112 - 113.

corrispondenza allo scopo, cioè il benessere dell'uomo sotto tutti i punti di vista.

Di fatto, posizioni simili a quelle di Berlam e di Platz erano già state espresse precedentemente da diverse personalità coinvolte nella querelle sull'architettura moderna, con l'obiettivo di conservare l'"artisticità" anche nei prodotti e nei manufatti realizzati in accordo allo spirito moderno ed alle innovazioni tecniche e scientifiche: si pensi ad esempio a Hermann Muthesius ed al Werkbund, ma anche ad uno dei padri della moderna architettura come Peter Behrens.

Proprio Behrens aveva in effetti sottolineato come nelle nuove costruzioni non avrebbe mai dovuto mancare una *Kunstwollen*, per non defraudare l'edificio dal suo contenuto artistico e spirituale:

É ovvio che, nonostante tutto l'entusiasmo per la tecnica, sussista in noi l'anelito verso il bello assoluto: noi vogliamo infatti che quei valori che in passato ci hanno reso felici e ci hanno elevato vengano sostituiti da una pura rispondenza allo scopo. L'arte non nasce dall'aderenza allo scopo; essa nasce soltanto come intuizione, come soddisfacimento di obiettivi psicologici, cioè di natura spirituale.[...] Se è falso racchiudere ardite costruzioni d'acciaio, come ad esempio i ponti, in edifici di pietra, quasi fossero castelli romantici, è però altrettanto falso negare la necessità di subordinare la costruzione alla legittimità artistica⁸³.

Data la centralità dell'argomento ed il suo coinvolgimento personale in esso, si può supporre che Berlam fosse al corrente di queste posizioni. Si sa per certo, però, che la volontà di Berlam di mantenere l'importanza della dimensione immateriale dell'architettura, fosse dettata più che da autorevoli influenze, da una personale scelta per mezzo di quello che lui chiamava il "buon senso", cioè la moderazione e la prudenza che hanno da sempre contraddistinto la sua personalità e di conseguenza anche i suoi progetti.

Si è visto infatti come i presupposti di partenza di Berlam per la costruzione di un linguaggio moderno - sincerità, semplificazione, coerenza con lo spirito del tempo - fossero inizialmente molto affini a quelli da cui muovevano Le Corbusier, lo stesso Behrens ed anche gli altri protagonisti di quello che sarebbe diventato il Movimento Moderno, all'interno della controversia per la creazione di una nuova architettura; ma si è visto anche come poi egli abbia preso le mosse verso un'altra direzione, sempre nel senso di un rinnovamento, ma in modo meno vincolato alla fascinazione macchinista ed all'estetica industriale, prendendo decisamente le distanze dalle coeve soluzioni razionaliste e funzionaliste, da lui ritenute compassate e spersonalizzanti.

Si potrebbe pensare che questo rappresentasse un passo indietro rispetto al suo entusiasmo iniziale, alla sua adesione appassionata alla modernità e alle sue innovazioni: in realtà, come si è detto, Berlam ha sempre mantenuto un atteggiamento definibile in un certo senso di mediazione tra il passato e la modernità.

Quali dunque avrebbero dovuto essere, secondo Berlam, le forme per l'architettura moderna, che non recidessero la continuità con il processo evolutivo architettonico, e che nel contempo fossero storicizzate nel momento presente?

83 P. Behrens, "Estetica e costruzione industriale", in *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, pp. 205-206.

Berlam aveva individuato, prendendo in esame alcune forme caratterizzanti l'architettura primitiva e spontanea (un tipo di architettura sincera ed aderente allo scopo), alcune caratteristiche primarie e fondanti dell'architettura, quelle che lui definiva le "massime fondamentali dell'estetica edilizia", le quali erano state tramandate per secoli ed ora avrebbero dovuto ricomparire anche nelle più nuove costruzioni, accanto alla moderna tecnologia. La loro semplicità, la loro immediatezza, e soprattutto la loro praticità aveva fatto sì che nella realizzazione delle architetture spontanee e primigenie venissero scelte quelle forme e non altre, e tutto ciò aveva fatto sì che esse perdurassero quali basi fondamentali dell'architettura durante i suoi millenni di sviluppo. Questa concezione di Berlam dimostra quanto profondo fosse il solco lasciato dagli insegnamenti boitiani, ma anche le teorie dei "ricercatori" a cui si è accennato più sopra.

Un concetto simile a quelli espressi qui da Berlam si ritrova anche in Berlage, il quale sosteneva che

[..] la tendenza dell'architettura moderna è di adottare i sistemi costruttivi più pratici in relazione alla destinazione dell'edificio. Il principio non è nuovo ma è tornato nuovo, in quanto le concezioni moderne mirano a realizzare ancora, sia pure in forma diversa, i buoni principi di tutti i tempi.⁸⁴

Il paragone con Berlage potrà sembrare azzardato e forse un po' forzato, ciononostante non si può negare che tra gli scritti dei due architetti vi siano delle forti corrispondenze, soprattutto a proposito di queste tematiche. Non è affatto da escludersi che Berlam conoscesse l'opera di Berlage, anche alla luce di alcuni riferimenti presenti in alcuni suoi testi⁸⁵ e delle affinità percepibili tra le "massime" esposte da Berlam ed alcune teorie di Berlage sull'estetica contemporanea.

In primo luogo, tra queste "massime" di Berlam, vi era la semplicità delle pure forme geometriche,

84 H.P. Berlage, "Ricordi di un viaggio in America" in *Architettura, Urbanistica, Estetica*, Zanichelli Editore, Bologna, 1989, p. 149.

85 E' curiosa la similitudine tra alcune asserzioni di Berlam con altre fatte da Berlage, a dimostrazione di una forte sintonia su determinati argomenti:

Berlam "[...] che il Medio Evo non possa essere trattato con fresca e sana modernità è assurdo. [...] lo prova l'opera dell'innovatore americano Richardson che portò originalità e spontaneità nelle costruzioni del suo paese prendendo lo spunto dai tipi medievali; lo provano i più recenti e meglio riusciti grattacieli contemporanei che sotto al loro aspetto strutturale e cubistico rivelano una notevole affinità con le torri e coi palazzotti di S. Gimignano, di Bologna, di Viterbo e fin con la Torre delle Milizie a Roma. - Eppure sono perfettamente e sinceramente moderni!" (A. Berlam, *Ricordi della mia vita e delle mie opere*, p. 225).

Berlage "Pensai per un attimo alla silhouette montuosa della cittadina italiana di San Gimignano, le cui alte torri a forma di parallelepipedi producono una sensazione di stupore analoga a quella suscitata dai volumi degli alti edifici tronchi di New York.", ("Ricordi di un viaggio in America", in *Architettura, Urbanistica, Estetica*, op. cit. p. 122).

Berlage "L'ossatura, che gli americani stimano necessaria per assicurare stabilità a un edificio, viene eretta completamente e solo dopo si esegue la muratura, ad altezze diverse. E' successo anzi, così si racconta, che, mentre l'ossatura in ferro era ancora visibile ai piani bassi di un edificio, i piani alti fossero già abitati." ("Ricordi di un viaggio in America", in *Architettura, Urbanistica, Estetica*, op. cit. p. 149)

Berlam L'ossatura in acciaio [...] si monta rapidamente con qualsiasi tempo e si sovrappone subito il tetto. Quindi si passa a riempire i vani dello scheletro colle murature, principiando dall'alto e dal basso simultaneamente, e si fanno le impalcature dei vari piani [...]. Con questo sistema si può avere il vantaggio di affittare la parte inferiore mentre si lavora tuttora alla parte superiore. Ogni piano si regge per forza propria, senza far calcolo sulla resistenza dei vani sottostanti, cosicché spesso si vede un palazzo che nei piani superiori presenta già l'aspetto d'una costruzione in muratura, mentre di sotto si vede a giorno la gabbia relativamente esile delle armature d'acciaio. (A. Berlam, "I grattacieli americani" pp. 12 -13).

definite da un insieme di forme curve e rettilinee, che contraddistinguevano le prime capanne ma anche i primi edifici monumentali come le piramidi e la cui regolarità e nudità avevano “il duplice vantaggio di valorizzare la bellezza del materiale e di ottenere decisi effetti di chiaroscuro”⁸⁶: l’amore per questo tipo di forme, secondo Berlam, non si era mai spento nell’istinto umano tanto che anche nell’epoca moderna vi era stato un ritorno a questo purismo formale, per contrastare l’abuso di superflue ornamentazioni.

La semplicità dei puri volumi geometrici alla base delle più antiche costruzioni, sia modeste come le capanne, sia magniloquenti come le piramidi, pertanto ritornava ora ad essere una caratteristica privilegiata e fondamentale nell’architettura della modernità⁸⁷.

Alla semplicità dei volumi geometrici si sommava l’esigenza di una buona inquadratura, ossia “un’ossatura non meno costruttiva che decorativa”, componente indispensabile ai fini della schiettezza costruttiva, ma anche di un soddisfacente risultato dal punto di vista estetico:

Il bello di un’architettura è di vedere di primo acchito un organismo che ci appaghi e che abbia in sé anche un ritmo: un principio, uno sviluppo ed una fine [...]. Quando noi vediamo una costruzione ben piantata sopra un robusto zoccolo, quando vediamo i sostegni che portano con energia, i fori distribuiti armonicamente sulla massa, in modo da avere una buona alternativa di vuoto e di piano, insomma se c’è ritmo ed equilibrio, noi dobbiamo dire che in ogni caso quell’edificio ha una buona ossatura, ciò che è un gran passo verso la perfezione.⁸⁸

Infine Berlam annoverava anche il colore tra gli elementi fondamentali dell’estetica: tuttavia, dopo aver dimostrato come l’uso di questo elemento fosse diffuso tra le civiltà più antiche e nella spontaneità dell’arte popolare, egli si limitava a dichiarare come nel “grigiore della vita cittadina” si fosse perso questo gusto per la colorazione, senza dare particolari indicazioni di come questo elemento dovesse esprimersi nelle future costruzioni. Una dimostrazione efficace dell’impiego del colore sulle costruzioni moderne era tuttavia riscontrabile nell’uso che Berlam ne fece in alcuni dei suoi progetti, tra cui proprio il suo “grattacielo”: in questo, come si vedrà nel capitolo ad esso dedicato, il colore aveva costituito una componente fondamentale del generale effetto estetico dell’organismo, senza la quale l’edificio avrebbe perso molto della sua espressività e del suo fascino.

Ciò che emergeva dall’insieme di questi fattori individuati da Berlam era un’ulteriore riconferma non solo della coerenza dei suoi propositi nella definizione dello stile della sua epoca, ma anche della sua partecipazione al sentimento del tempo: tutti gli elementi da lui identificati come primari fondamenti della costruzione architettonica, già sorti nelle architetture più arcaiche, erano perfettamente

86 A. Berlam, *Che cosa è l’architettura. (L’anima dell’architettura)*, op. cit., pp. 20 – 21.

87 Ritroviamo anche in Berlage un medesimo avviso, in un passo relativo alle forme dei grattacieli americani: “L’arte del costruire al giorno d’oggi non può essere che l’arte di comporre i volumi (..) una grandiosa, dinamica distribuzione dei volumi. Non si tratta del resto, di una novità assoluta, perché ciò che colpisce nelle costruzioni delle grandi epoche artistiche è proprio l’effetto prodotto dai volumi. La novità dei nostri giorni consiste nel fatto fondamentale che il dettaglio è divenuto un elemento secondario e pressoché superfluo; ciò corrisponde anche allo spirito del nostro tempo, che tende alla generalizzazione.” (“Ricordi di un viaggio in America”, op. cit. p. 139).

88 A. Berlam, *Che cosa è l’architettura. (L’anima dell’architettura)*, op. cit., p. 23.

assimilabili nella tendenza alla semplificazione e nel principio di onestà della costruzione reclamati dalla modernità⁸⁹.

Il ritorno alla semplicità ed alla verità dei fondamenti costruttivi - in consonanza con la propensione alla semplificazione che caratterizzava la nuova architettura con le sue nuove tecniche costruttive - era infatti uno degli obiettivi portati avanti da tutti gli architetti del tempo, sia che si procedesse nel segno di una totale rivoluzione (l'architettura delle avanguardie), sia in quello di un recupero di questi principi all'interno della tradizione (l'architettura di Berlage, ad esempio) .

Come si avrà modo di vedere nei prossimi capitoli, Berlam nel suo percorso, tentò diverse forme di espressione linguistica tenendo sempre presente il progresso tecnologico, ma considerando la suddetta tecnologia non come qualcosa da esaltare ma piuttosto come qualcosa da assoggettare, di cui servirsi, e soprattutto non trasformandola mai in fatto architettonico.

Sulla base di ciò, si può facilmente intendere come egli non sarebbe mai stato un rivoluzionario o un grande innovatore, tuttavia le incertezze e le antinomie che lo caratterizzavano, che coesistevano nel suo animo e nel suo pensiero (e che si sarebbero rivelate anche nei suoi progetti e nelle sue architetture) avevano dimostrato quanto lui fosse figlio del suo tempo, testimone partecipe di un'epoca in cui si stava verificando una difficile transizione tra il passato ed il futuro.

89 Possiamo notare come questa posizione di Berlam fosse molto vicina a quella di Gottfried Semper, le cui teorie dovevano aver influito su di lui già durante il periodo scolastico: vi era di fatto un forte riscontro tra le parole di Berlam e i discorsi di Semper sulla semplicità, sull'importanza dell'onestà della costruzione (non aver paura di mostrare le "cuciture", ciò che legava la composizione architettonica), ma anche e soprattutto sulla parsimonia e sulla ripetitività degli elementi e delle forme costruttive.

Vi è un passo in particolare, citato più volte anche da Berlage, in cui si percepisce quanta influenza Semper abbia avuto non solo su Berlam, ma anche su molti altri architetti a lui coevi: "Come la natura, pur nel suo rigoglio infinito, appare parsimoniosa nei suoi motivi, mostrando una costante ripetizione delle sue forme fondamentali, che secondo le loro condizioni di vita si presentano continuamente trasformate, talora accorciate o allungate, talora pienamente formate o solo accennate, e come la natura ha una sua storia evolutiva entro la quale i vecchi motivi riappaiono a ogni rinascita, così alla base dell'arte si trovano poche forme elementari che provengono da una tradizione primigenia e che, ricorrendo in continuazione, assumono gli aspetti più vari. Anche queste forme, come quelle della natura, hanno la loro storia. Niente è arbitrario, tutto è determinato dalle circostanze". G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, vol. 1, citato in H.P. Berlage, "Gottfried Semper" in *Architettura, Urbanistica, Estetica*, op. cit.

Alcuni acquerelli eseguiti da Berlam a tema "grattacielo" (Archivio Famiglia Berlam)



Alcuni acquerelli eseguiti da Berlam a tema "grattacielo" (Archivio Famiglia Berlam)



Il Faro della Vittoria

Il Faro della Vittoria è sicuramente l'opera più nota e celebrata di Arduino Berlam⁹⁰ ma, per molti versi, anche la più controversa: concepita già durante il periodo di esilio da Trieste, quest'opera assume una valenza particolare all'interno della produzione di Berlam poiché, prima ancora di essere un'opera di carattere utilitaristico, essa era fondamentalmente un monumento, quindi un'opera commemorativa fortemente impregnata di alti significati storici e morali.

Fu infatti in primo luogo allo scopo di onorare la vittoria italiana nella Grande Guerra ed i suoi caduti sul mare (nonché l'annessione di Trieste e delle altre terre irredente all'Italia) che questo Faro fu promosso e progettato da Arduino Berlam⁹¹, e solamente in seconda battuta come risposta a delle istanze di carattere pratico ed utilitaristico e la scelta stessa del sito lo dimostra: originariamente previsto per la penisola istriana di Salvore, a poca distanza da Capodistria, luogo di nascita di Nazario Sauro (a cui il faro avrebbe dovuto essere dedicato inizialmente), fu poi destinato al promontorio di Gretta.

Questa scelta del promontorio triestino fu dettata non solo da occorrenze di carattere tecnico (la buona posizione dominante sul golfo e le caratteristiche favorevoli del terreno), quanto soprattutto da motivazioni di carattere patriottico e simbolico: esso infatti sarebbe sorto sopra all'ex forte austriaco Kressich (o Krekich a seconda delle fonti), rappresentando in tal modo "il migliore e più significativo monumento a celebrazione della Vittoria"⁹² e nel contempo una sorta di "nemesi storica"⁹³ nei confronti del nemico sconfitto, dato che anche la Marina Austriaca aveva a suo tempo individuato nel sito un punto ideale per l'erezione di un faro in caso di vittoria.

A ciò si aggiungeva il fatto non trascurabile che il porto di Trieste abbisognava di un nuovo faro, in aggiunta ed in sostituzione della vecchia lanterna, realizzata circa un secolo prima da Pietro Nobile, la quale pur essendo una costruzione di pregio, non riusciva a rispondere adeguatamente alle nuove

90 Come egli stesso la definisce nel suo diario "un'opera che per il suo significato [...] resterà il documento più importante della mia attività." Cfr. *Ricordi*, op. cit. p. 168.

91 Scrive Arduino nel suo diario a proposito di come sia nata l'idea del Faro della Vittoria: "L'idea di costruire in Trieste redenta un grande faro in onore della Vittoria e dei Caduti sul mare era sorta in me ancora a Bologna subito dopo l'affermarsi della resistenza sul Piave. Per essere perfettamente sinceri ed esatti, convien dire che il primo incitamento ad immaginare un'opera di questo genere mi venne dal dottor Umberto Sbisà, allora capitano medico al fronte, il quale una sera, mentre si era riuniti intorno al desco ospitale di mio zio Silvio Sbisà, rinsaldava la nostra fede nei destini della Patria, raccontando della saldezza delle difese al Piave e a un tratto uscì a dire: «Sì, noi ritorneremo alle nostre case in Istria ed a Trieste ricongiunte all'Italia e su l'estrema punta di Salvore innalzeremo un grande faro coll'effigie di Nazario Sauro, in bronzo dorato, così che tutti i naviganti la possano vedere e salutare. Tu Arduino preparane il disegno e ti garantisco io che sarà fatto.»". A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 168 - 169.

92 Ibidem, p. 172.

93 Ibidem p. 173.

ed accresciute esigenze derivate dall'ampliamento e dallo sviluppo dell'area portuale.

Di tale argomento si trova un primo accenno nella relazione presentata da uno dei partecipanti (tale sig. Carrera) alla seduta costituyente indetta l'11 novembre dello stesso anno dalla Lega Navale e tenutasi al Palazzo del Governo:

Il movente che c'indusse ad ideare, proporre e propugnare la erezione di un nuovo faro per il Porto di Trieste è di duplice natura: pratica e ideale. In linea pratica è ormai noto a tutti coloro che conoscono i bisogni del nostro porto, che la vecchia lanterna non è più in grado di guidare bene e conformemente alle esigenze moderne di un emporio marittimo di primaria importanza, le navi che intendono entrarvi in tempo di nebbia di neve, o di altro perturbamento atmosferico. È bassa e umile avendo il piano focale a soli 33 metri sul livello del mare, ed in seguito agli interramenti ed alle costruzioni di edifici davanti a lei, non segna più una rotta propizia: chi si dirige verso il suo chiarore non trova l'imboccatura del porto, ma viene tratto verso gli scogli e le banchine. Inoltre il suo raggio d'azione è troppo limitato e per la sicurezza e il decoro del porto va sicuramente aumentato.⁹⁴

A questa concreta urgenza di procedere alla costruzione di un nuovo faro, più potente, moderno ed efficiente della ormai obsoleta lanterna di Nobile vennero dedicati anche alcuni articoli sui quotidiani locali e nazionali⁹⁵, in cui comunque non veniva mai tralasciata anche la sua importanza artistica, monumentale ed emblematica.

Appena tornato a Trieste, Berlam si mise all'opera, coinvolgendo nell'iniziativa l'amico scultore Giovanni Mayer ed il capitano Piero Fragiaco, direttore dell'Ufficio segnalazioni marittime della Costa Orientale Adriatica già sotto l'amministrazione austriaca e grande esperto di fari, la cui collaborazione nella progettazione fu indispensabile poiché gli mise a disposizione le sue amplissime conoscenze in materia ed anche alcune opere di specialisti inglesi, strumenti indispensabili per far in modo che "l'erigendo faro non fosse soltanto un monumento, ma che corrispondesse alle più moderne esigenze in materia di ottica"⁹⁶.

Il progetto del faro ottenne molti consensi e appoggi da parte di importanti enti, in primis la Lega Navale (i cui dirigenti della sezione triestina Salvatore Segrè e Spartaco Muratti erano ottimi amici del Berlam), e da personalità della Marina, come il contrammiraglio genovese Guido Fava, direttore della difesa marittima di Trieste, ma anche da parte di importanti personaggi locali vicini all'ambiente nautico e marinaro quali l'armatore Ettore Pollich (creatore della Società di Navigazione Libera Triestina, che comprò il terreno dell'ex forte per poi cederlo al governo ad un prezzo irrisorio).

Dopo la presentazione del progetto di massima, l'avvio dell'iter burocratico fu piuttosto rapido: il 3

94 Il brano in questione è riportato dall'articolo de *L'Architettura Italiana* dedicato al progetto del Faro della Vittoria: si veda A. Berlam, "Faro per il Porto di Trieste", in *L'Architettura Italiana*, anno XIV, 1 dicembre 1919, p. 89.

95 Tra questi si possono citare "Il nuovo faro di Trieste" in *Il Piccolo di Trieste* (1 febbraio 1920) ed "Il Faro della Vittoria" in *Il Popolo d'Italia* del 21 gennaio 1922. Numerosi altri articoli dei quotidiani locali come *Il Piccolo*, *Il Piccolo della Sera*, *Il Popolo di Trieste*, ma anche regionali e nazionali (*Il gazzettino*, *Il Corriere della sera*, *L'illustrazione Italiana*) ed anche riviste più specializzate (*L'Italia Marinara*, quindicinale della Lega Navale Italiana) si occuparono del tema del nuovo faro, durante la sua costruzione ed una volta terminato, della sua inaugurazione: visto il consistente numero di questi articoli, non ci si soffermerà in questo studio su un dettagliato elenco, quanto in eventuali citazioni qualora necessario.

96 A. Berlam, *Ricordi* op. cit. p. 170.

novembre 1919 un telegramma a firma del Presidente del Consiglio Nitti aveva annunciato un largo contributo statale all'opera e l'11 novembre dello stesso anno aveva avuto luogo la prima seduta del Comitato cittadino costituitosi per il finanziamento delle opere scultoree.

L'anno seguente fu consegnato il progetto in dettaglio, che ottenne una sommaria approvazione sia dal Consiglio superiore dei Lavori Pubblici (giugno 1920) che dall'Ufficio Belle Arti e Monumenti (27 dicembre 1920, stando agli appunti di Berlam⁹⁷), a patto che al progetto venissero apportate alcune modifiche di carattere tecnico e formale⁹⁸.

Nel frattempo il Ministero dei Lavori Pubblici chiese un preventivo dettagliato e la stesura di un capitolato speciale d'appalto, i quali furono elaborati e consegnati nel gennaio del 1921.

L'8 novembre 1921 (tramite la nota N. 4475/6234) il Ministero, dopo aver interpellato il Consiglio superiore dei Lavori Pubblici acconsentì allo stanziamento di 3.650.000 lire per la costruzione del faro, incaricò il Genio civile della direzione dei lavori e conferì a Berlam la carica di consulente artistico.

Questa fase preliminare procedette comunque abbastanza celermente, nonostante il "susseguirsi d'incertezze" e le difficoltà economiche dell'Erario cui fa accenno Berlam nel suo diario, e con l'avvento del fascismo al potere, parve che la realizzazione del faro avrebbe subito un'accelerazione nei lavori e che sarebbero state rimosse eventuali ulteriori difficoltà, visto l'apprezzamento dimostrato dal nuovo governo per questo progetto.

In realtà proprio in questo periodo cominciarono a scatenarsi le numerose polemiche e controversie che accompagnarono tutta la vicenda costruttiva del faro fino alla sua inaugurazione (ed anche oltre) e che andarono ad interessare non solo vari aspetti dell'opera, ma anche il suo principale fautore: dai contrasti con il Consorzio di cooperative di ex combattenti (incaricato dell'esecuzione dei lavori) che accusò Berlam di esser mosso da mere intenzioni lucrative⁹⁹, alle dicerie relative all'instabilità e all'inadeguatezza del terreno fondazionale (che giunsero fino all'orecchio del Ministero dei Lavori pubblici), fino al contrastato rapporto con il direttore dei lavori, l'architetto Guido Cirilli.

In particolare quest'ultimo, precedentemente direttore dell'Ufficio di Antichità e Belle Arti e nominato direttore dei lavori proprio su suggerimento di Berlam stesso, si intromise più volte prepotentemente nella realizzazione del progetto, imponendo continuamente minime ma costanti modifiche ai disegni originari di Berlam: sulle prime Berlam non si preoccupò troppo di questa persistente ingerenza,

97 A. Berlam, *Appunti riguardanti il Faro della Vittoria a Trieste*, doc. nr. 19, contenuto in Lascito Berlam presso Archivio dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (Archivio Faro).

98 Si veda il verbale della seduta della Commissione valutante svoltasi presso l'Ufficio Belle Arti e Monumento in data 18 dicembre 1920, citato da M. Zerboni, *Il Faro della Vittoria*, MGS Press, Trieste, 2001, pp. 51 -52.

99 Riporta Berlam nel suo diario a questo proposito: "Si costituì un consorzio di cooperative edilizie di ex-combattenti [...] Per dire il vero, mentre i primi presidenti erano stati molto gentili e deferenti verso di me e verso il Comitato, gli ultimi assunsero un atteggiamento ostile verso di me, asserendo che anche il progettista dell'opera avrebbe dovuto essere uno di loro, che io avevo imposto la mia idea con arti "subdole", con le mire di ricavarne ingente lucro!" A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 187. Queste gravi accuse erano quanto di più lontano dalla verità, in quanto Berlam versò non solo il suo intero compenso di 10.000 lire al fondo del Comitato cittadino, ma vi aggiunse anche il lascito di 10.000 lire del padre Ruggero.

finchè la questione non andò ad interessare il gruppo statuario da situarsi sull'avancorpo del faro. La persistente mancanza di fondi aveva portato Berlam a dover semplificare drasticamente la sua idea iniziale - il rostro di una galea veneta con il leone di San Marco all'estremità della prua, un marinaio scalzo sul cassero e due Fame alate sui due lati¹⁰⁰ - proponendo invece al suo posto l'apposizione di un "rude blocco di pietra con una scritta, con le catene e con l'ancora"¹⁰¹: il Cirilli, desideroso di imporre la sua "spiccata individualità artistica" sul progetto di Berlam, allertò tutte le Autorità preposte (dal Ministero alla Direzione Generale delle Belle Arti) paventando la presunta intenzione di Berlam di deturpare l'opera.

Ciò andò a sollevare un'accesa ed interminabile querelle sulle forme da darsi alla decorazione statuarica, in cui intervenne in primo luogo una commissione interministeriale inviata dal Governo per dare delle sommarie ma perentorie indicazioni - su cui di fatto Berlam si basò per la definizione della forma definitiva - ed in seguito una serie di voci contrastanti che si intromisero per commentare o criticare le proposte elaborate da Berlam. Dopo varie polemiche, proteste e perfino minacce da parte dei fasci di combattimento, incresciose questioni, su cui non ci soffermerà poiché descritte minuziosamente sia nelle memorie di Arduino che in altri testi dedicati al faro¹⁰², venne infine approvata l'esecuzione della statua del Marinaio Ignoto, divenuta da subito simbolo del faro, in quanto interprete e perfetta incarnazione degli ideali espressi dall'opera stessa.

Caratteristiche tecniche e strutturali del faro

Numerose sono le informazioni riguardanti gli aspetti più propriamente tecnici e costruttivi del faro, estratte dalle molteplici fonti consultate: in primis il diario di Arduino Berlam che offre una ricostruzione dettagliata non solo, come si è visto, della storia del faro, ma anche delle soluzioni architettoniche ed ingegneristiche adottate nella sua messa in opera; inoltre, molto preziose in questo senso sono state anche altre due pubblicazioni, una realizzata dal Ministero dei Lavori Pubblici e della Marina in occasione dell'inaugurazione del faro¹⁰³, l'altra redatta dagli ingegneri Battigelli -

100 Sono state individuate tre differenti versioni del gruppo statuario ornamentale: la prima dedicata a Nazario Sauro, al quale doveva essere inizialmente dedicata l'opera, la seconda era appunto la "nave rostrata" con le Fame, il leone di San Marco ed il marinaio in tenuta da fatica (molto elaborata e sovrabbondante nella decorazione) e la terza, poi effettivamente realizzata, limitata alla semplice figura del Marinaio Ignoto. Per un più ampio approfondimento si veda M. Zerboni, op. cit. pp. 67 - 71.

101 L'ancora del cacciatorpediniere "Audace" e le sue catene furono donate dall'ammiraglio Paolo Thaon di Revel il 3 febbraio 1924, in occasione della sua visita a Trieste, e divennero simbolo della redenzione di Trieste. Furono da egli donati inoltre due proiettili da 305 mm della "Viribus Unitis" (la corazzata austro-ungarica affondata nei pressi di Pola il 1 novembre 1918), poi collocati all'ingresso del faro.

102 Si veda M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam: un secolo di architettura*, op. cit. pp. 141-151; M. Pozzetto, "Sui Contributi di Ruggero e Arduino nei lavori firmati da entrambi", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LVI, 1996, pp. 184 - 194; M. Zerboni, op. cit. pp. 95 - 99.

103 *Il Faro della Vittoria*, (a cura di) Ministero dei Lavori pubblici - Ministero della Marina, Officine Grafiche de l'Editoriale Libreria, Trieste, 1927.

responsabili dei calcoli statici e delle opere di cemento armato – nel 1930, comparsa sul *Bollettino dei Sindacati Provinciali Fascisti Ingegneri*, di carattere prettamente ingegneristico, ma proprio per questo ricca di dettagli fondamentali per il processo progettuale dell'opera.

Una descrizione concisa sebbene molto particolareggiata del concetto tecnico ed artistico dell'opera è fornita da alcune pagine del diario di Berlam, nelle quali venivano sommariamente esplicitati non solo gli espedienti adottati nelle parti fondazionali, ma anche e soprattutto le soluzioni formali adottate per l'opera nel suo complesso, fornendo così un quadro ben dettagliato delle idee che informavano quest'opera di Berlam:

Il concetto tecnico artistico dell'opera era questo: incapsulare il torrione rotondo esistente in una sorta di sotto-struttura a scaglioni provvista di targa per la scritta, sul davanti. Va da sé che le fondazioni del torrione sebbene poggianti su la roccia dovevano essere rinforzate per mezzo di una fondazione sussidiaria anulare, resa solidale colla costruzione esistente per mezzo di contrafforti e, ciò non bastando, si rivestì la vecchia muratura con un cilindro cavo di cemento armato, destinato a congiungere le fondazioni con un potente solettone ripartitore. Questo solettone, grosso più di un metro e fortemente armato di ferro, aveva lo scopo di suddividere il peso del fusto tanto sui muri perimetrali quanto sul nucleo centrale del torrione. Sopra il solettone appoggia il faro, che pur essendo un monumento non perdetta la linea tipica e caratteristica dei fari moderni, come la vediamo sviluppata in Inghilterra nei fari di Eddystone, di Fastnut Rock, di Skereyborne e di tanti altri. La linea a tronco di quercia, che scientificamente parlando è quella d'un solido d'uniforme resistenza alla pressione ed alla flessione, incastrato alla base e che praticamente è il solido generato da una curva logaritmica ruotante attorno ad un'asse verticale, e questa è la forma che doveva essere conservata. Vi si potevano aggiungere in più dei ballatoi, delle scannellature, un capitello-coffa, la parte statuaria, ma la linea fondamentale non doveva essere modificata in modo che ne avesse a risultare una colonna, una torre o un minareto. Le sagome, poche e vigorose, dovevano essere tondeggianti come s'addice ad un'opera marittima ed il massimo decoro doveva risultare dallo studio accurato della parte costruttiva, dal taglio e dalla notevole dimensione dei conci di pietra. Per rendere interessante il fusto lo feci a nervature semicircolari, sporgenti ed affiancate da due listelloni, le quali si svasano quasi come un covone di spighe sotto il capitello. Questo è coronato da una specie di coffa in cui è opportunamente stilizzata in pietra una cesta rigonfia, rinforzata da costoloni curvi e sormontata da una cimasa pesante, come una vera da pozzo. Sopra al capitello-coffa sorge un tamburo contenente le puleggie dell'ascensore, la cui cabina scorre in un tubo centrale. Quindi s'innalza la parte metallica, e cioè: la "muretta, il ballatoio, la lanterna a stanti elicoidali rinserranti i cristalli, la cupola di rame a squame, sormontata dalla grande Vittoria in rame."¹⁰⁴

Come si può intendere dalle prime righe, dunque, fondamentale era stata l'integrazione con le costruzioni preesistenti – il torrione dell'ex forte – ai fini della stabilità del faro: ciò che infatti aveva preoccupato maggiormente gli ingegneri Battigelli era la portanza del terreno, sul quale sarebbe stata innestata un'opera del mastodontico peso di circa 8.500 tonnellate, tutto concentrato su una ridotta superficie di base.

Nonostante le analisi sulla tipologia del terreno – “un vasto banco di strati di arenaria intercalati con fasci di straterelli di natura marmosa”¹⁰⁵ – ne avessero stabilito l'idoneità¹⁰⁶, fu deciso comunque

104 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 179 – 182.

105 B. e R. Battigelli, “Le opere in cemento armato del Faro della Vittoria” in *Bollettino Mensile Sindacati Provinciali Fascisti Ingegneri Trieste Udine Gorizia Fiume Pola Belluno*, nr. 4 (aprile 1930), p. 3.

106 Si veda lo studio del terreno a cura dell'ingegner G. Lori, direttore del Commissariato generale civile per la Venezia Giulia, datato 24 gennaio 1922, riportato per intero in M. Zerboni, op. cit. p. 84

di rinforzare le preesistenti fondazioni con una robusta “camicia cilindrica di cemento armato”, legata ad esse tramite una serie di contrafforti incastrati nelle antiche feritoie del forte, creando in tal modo una struttura per mezzo della quale si coadiuvavano le vecchie murature nel supporto della “piattaforma monolitica” (il cosiddetto solettone) su cui si sarebbe innestato il faro vero e proprio. Come riporta Battigelli , “tali armamenti furono calcolati per resistere agli sforzi di taglio possibili in seguito ad un cedimento differente delle murature vecchie e del rivestimento in calcestruzzo nuovo”¹⁰⁷.

Oltre alla stabilità del terreno, si sarebbe dovuto tener conto anche dell’azione del vento di Bora, particolarmente forte in questa zona, e l’eventuale pericolo di terremoto: basandosi sull’effetto che questi agenti esterni avrebbero potuto esercitare sull’intero organismo, vennero eseguiti calcoli statici e coefficienti di sicurezza per le sollecitazioni verticali ed orizzontali - sulla disamina dei quali tuttavia non si soffermerà in questo studio, rimandando un approfondimento più completo direttamente al testo dei Battigelli.

Ai fini della distribuzione dei carichi e della stabilità della costruzione, in rapporto alle sollecitazioni provocate da vento e terremoto, importante era il ruolo svolto non solo dal solettone, ma anche dell’avancorpo previsto a sostegno del gruppo statuaria, il quale fungeva altresì da contrafforte di tutta la struttura nel punto più pericoloso, cioè verso il ciglione a precipizio sul mare.

Sopra al solettone, era appoggiato il vero basamento del faro, ossia uno zoccolo a campana coronato da un ballatoio circolare in aggetto su mensole, nel quale era stato ricavato dal lato verso terra il portale d’accesso, “in forma di galleria semicircolare” incorniciata da un arcone in pietra, e da cui poi si innalzava il fusto del faro: in questa zona di giunzione fu realizzato internamente un robusto armamento in ferro, sempre in considerazione di eventuali sollecitazioni telluriche fino al quarto grado della scala Mercalli¹⁰⁸.

Il fusto del faro, rivestito esternamente in bianca pietra d’Orsera, era di forma cilindrica lievemente rastremata in sommità, solcato verticalmente da profonde scanalature che gli conferivano l’aspetto di una gigantesca colonna; internamente era formato dall’incastro di due tubi concentrici di cemento armato (quello costituito dal muro esterno e la fossa dell’ascensore), interconnessi da una scala a chiocciola che correva lungo tutto il fusto fino alla lanterna: la scalinata era stata “ottenuta di getto assieme ai due tubi”, al fine di creare “una grande rigidità e resistenza alla flessione”¹⁰⁹.

La colonna del fusto terminava in un secondo ballatoio, dalla forma a metà strada tra un capitello e la coffa di un albero di nave, realizzato in blocchi di pietra d’Orsera¹¹⁰, che circondava la parte terminale

107 B. e R. Battigelli, op. cit. p. 5.

108 M. Zerboni, op. cit. p. 86.

109 Ibidem p. 79.

110 I blocchi di pietra costituenti il capitello-coffa erano connessi tra loro da una maschiatura sulla falsariga di quella

del faro comprendente il tamburo con le pulegge dell'ascensore, la base della lanterna (murette) e la cupola vetrata della lanterna stessa, e poggiante sopra al tubo centrale.

Nella base in cemento erano incastrate le gambe del treppiede su cui si reggeva la statua della Vittoria: molto interessante è la vicenda della progettazione di questo originale espediente di sostegno, per la creazione della quale furono interpellati i più rinomati costruttori dell'epoca, i quali tuttavia non riuscirono ad offrire una soluzione appropriata e funzionale.

Il grosso problema di questa statua, realizzata in rame su progetto dello scultore Giovanni Mayer, era appunto il suo fissaggio sulla cupola del faro: essa avrebbe dovuto resistere alla forte pressione del vento, senza però andare a danneggiare la sottostante fragile struttura della lanterna.

Sembrava non esservi una via d'uscita e furono proposte diverse alternative, compresa la sua abolizione, le quali però non piacquero a Berlam, rammaricato di dover eliminare l'elemento "parlante" e più eloquente dell'opera; fu tuttavia proprio Berlam ad avere la giusta intuizione che portò all'idea risolutiva:

In una notte insonne mi si affacciò il seguente ragionamento: la Zona da illuminarsi era il settore che partendo dal faro mandava un raggio estremo al castello di Duino e l'altro alla testata del molo "Audace" nel nostro porto: questo settore doveva essere sgombro di impedimenti, mentre al di fuori di questo, il cono d'ombra derivante da uno stante anche robusto, non avrebbe portato alcun danno. Ora, il settore di luce dinanzi precisato corrispondeva ad un terzo di circonferenza, da ciò la possibilità di costruire un tripode autonomo con una gamba orientata verso Duino, l'altra verso la Piazza dell'Unità e la terza in direzione dei monti. Questo ragionamento, molto semplice invero, ma decisivo, risolse il problema, perché si trattava semplicemente di costruire un sostegno triangolare, terminante in forte manicotto, in cui si sarebbe introdotto il tubo d'acciaio Mannesmann che costituiva la spina dorsale della dea alata. In quanto alla statua stessa, che doveva avere i due requisiti di massima resistenza con un massimo di leggerezza, conveniva costruirla in rame sbalzato, applicando i fogli di rame [...] sopra una ossatura formata da ruote orizzontali, aventi per mozzo il tubo di sostegno e i raggi disuguali che seguissero la linea delle successive sezioni orizzontali della figura. All'altezza del petto occorreva fissare sul tubo un potente manicotto d'acciaio fuso con alette sporgenti per potervi avvitare le ossature delle braccia e delle ali.¹¹¹

Si è voluto riportare questo episodio della vicenda costruttiva del Faro, in quanto fortemente rappresentativo dell'ingegno e della capacità pratica di Berlam nel risolvere un problema di carattere allo stesso tempo artistico e funzionale: è una significativa dimostrazione di com'egli in quest'opera sia stato in grado di coniugare il carattere tecnico ed eminentemente utilitaristico di una costruzione tipologicamente così peculiare come il faro, con l'estetica suggestiva, celebrativa e monumentale di una tipologia architettonica così tradizionale ed antica come il monumento, rispettando la sincerità di queste due anime e riuscendo a farle coesistere. Un precedente, in questo senso, lo si può ritrovare in Otto Wagner, che, circa vent'anni prima, si era confrontato con le medesime problematiche affrontate da Berlam per il Faro – pensiamo nello specifico alla metropolitana di Vienna ed alla Diga

adottata nei fari inglesi esposti al forte vento; esso era stato poi irrigidito internamente da un'anima in cemento armato in corrispondenza del terrazzo e della balaustra. Si veda in dettaglio *Il Faro della Vittoria*, (a cura di) Ministero dei Lavori pubblici - Ministero della Marina, op cit. pp. 11 - 12.

111 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp.183 - 185.

di Nussdorf, dove egli riuscì abilmente a coniugare le nuove tecniche e pratiche costruttive con un linguaggio monumentale.

Quest'opera autentica ed originale costituisce un momento centrale all'interno del percorso di Arduino Berlam: il faro è la sua prima opera concepita senza la collaborazione del padre ed è anche la prima opera che egli realizzò dopo il periodo di esilio bolognese. In esso si ritrovano le caratteristiche già presenti nelle sue prime opere – la predisposizione per le forme imponenti e monumentali e la preminenza dell'articolazione volumetrica sull'ornamentazione aggiunta – ma anche i germogli di un linguaggio nuovo, affrancato dagli schemi tradizionali di stampo eclettico-storicista a cui bene o male aveva fatto ricorso fino ad allora, ma in questo caso non del tutto scervo dalla retorica nazionalista a cui era improntato il senso dell'opera. Giustamente Boralevi afferma a questo proposito

[...] se si supera l'impatto con certi particolari decorativi, come l'ancora dell'Audace, i fasci littori ai lati del Marinaio (oggi scomparsi) o i proiettili da 305 mm della "Viribus Unitis" sistemati all'ingresso, non credo che si possa parlare del Faro della Vittoria come un'architettura solo retorica e fascista. Ovviamente si tratta di un monumento ai caduti, inaugurato nel 1927, carico dei significati portati dall'ideologia dominante in quegli anni, tuttavia non si può tacere l'importanza e la forza della massa strutturale che traspare, più che dall'insieme dell'opera, dai dettagli costruttivi, come il disegno dei conci di pietra "progettati" uno per uno dall'architetto fin nei minimi particolari. [...] Il suo linguaggio, quando come in questo caso è svincolato dagli stili storici, è quello di un'architettura plastica, certamente massiccia, ma anche molto articolata nei dettagli, un'architettura di massa più che di superficie in contrapposizione con la concezione assai più pittorica del padre.¹¹²

Sicuramente è possibile ravvisare un "riferimento classico" in alcuni particolari dell'opera, soprattutto nella forma a colonna scanalata del fusto e nel rivestimento lapideo – in pietra grigia di Gabria nel basamento, in pietra bianca d'Orsera – che gli conferisce l'aspetto di costruzione in pietra, l'austera semplicità della mole evoca un fascino quasi arcaico.

Tuttavia, confrontando quest'opera con altre architetture monumentali da lui progettate nello stesso periodo, per esempio il Monumento ai Caduti di Ancona o il Monumento ai Caduti di Genova (entrambi del 1924), ci si accorge di com'egli in essi abbia adottato un approccio differente, manifestando in questi due progetti ancora una "concezione eclettica e variopinta"¹¹³, quasi scultorea dell'architettura, caricata da forti simbolismi retorici e quasi melodrammatici che si esprimevano nella ricchezza dei particolari e della decorazione scolpita e statuaria; nel faro invece Berlam aveva scelto il neoclassicismo come linguaggio di riferimento, e di conseguenza avevano prevalso la linearità e l'essenzialità, l'asciuttezza e la nitidezza delle forme: un linguaggio che ben si accordava con il carattere monumentale dell'opera (del resto, questo stile informava quasi tutti i monumenti del periodo), ma che non andava a soverchiare dal punto di vista estetico la sua natura tecnica e funzionale.

112 A. Boralevi, *L'architetto e il monumento: appunti su Arduino Berlam, architetto a Trieste (1880-1946)*, estratto da "Notizie da Palazzo Albani" a. 12, n. 1-2, 1983, Argalia, Urbino, 1983, pp. 298-299.

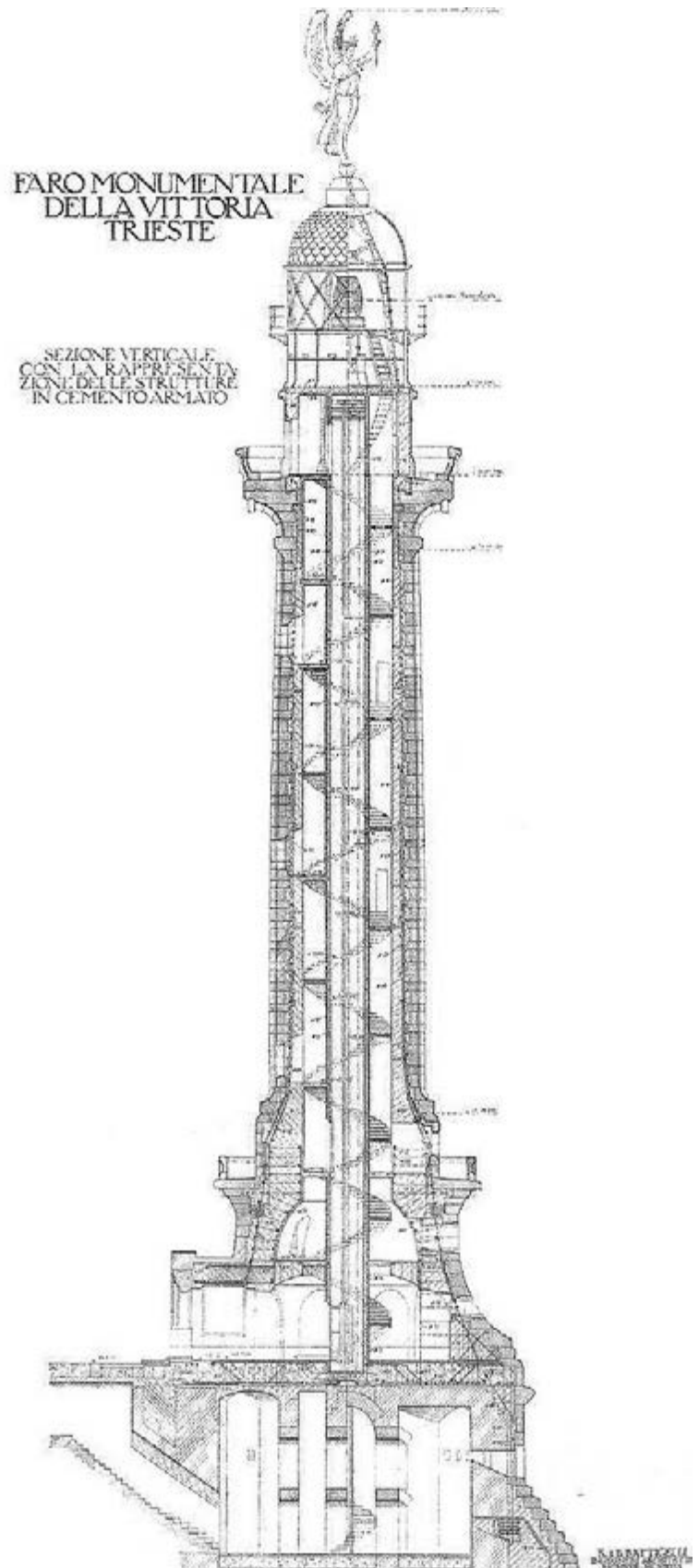
113 Ibidem, p. 300.

Anche nel faro era stata cercata un'accurata ricercatezza formale nei dettagli scultorei, osservabile in particolar modo nella parte terminale del faro, la cui eleganza derivava dalla pregevolezza della lavorazione della pietra e dalla raffinata precisione dei sistemi costruttivi, e non dalla profusione di componenti esornative o simboliche: gli unici elementi "aggiuntivi" dell'opera – la statua del marinaio, la vittoria, l'ancora e i proiettili – non andavano a turbare la maestosa solennità data dall'essenzialità dell'organismo strutturale.

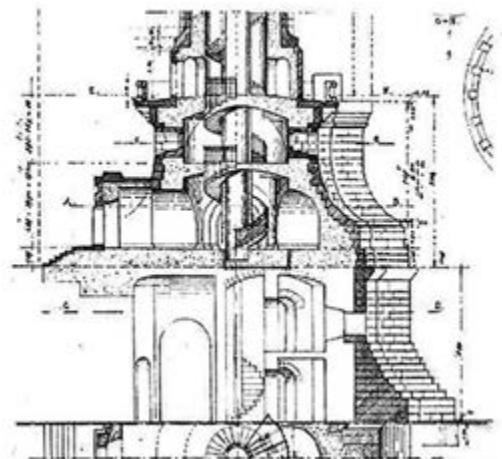
Questa rilevante differenza tra le soluzioni formali adottate nelle diverse architetture monumentali progettate da Berlam, stava probabilmente a dimostrare la sua intenzione di concepire un'architettura in qualsiasi caso sincera e coerente con la sua destinazione, optando per dei linguaggi più ancorati alla tradizione in tipologie architettoniche "classiche" come i monumenti di Ancona e Genova, cercando invece per il faro una nuova modalità espressiva più conforme alla sua natura tecnicamente e funzionalmente moderna, ma che nel contempo gli permettesse di adempiere alle funzioni commemorative a cui era preposto.

In realtà, a dispetto delle interessanti soluzioni ingegneristiche escogitate per la sua costruzione, sarebbe azzardato definire il Faro della Vittoria come un esempio di architettura moderna, soprattutto alla luce dei significati retorici e commemorativi da cui era impregnato, e che ne avevano in qualche modo condizionato la forma; se infatti il percorso intrapreso Berlam nella sua produzione architettonica ed il processo evolutivo che essa stava subendo erano improntati ad una sperimentazione linguistica nel segno di un rinnovamento (anche grazie alle influenze di cui si è parlato in precedenza, che lo avevano sensibilizzato verso la necessità di un cambiamento di registro nel linguaggio), è anche vero che nella definizione di quest'opera erano intervenuti altri fattori, legati piuttosto alla politica nazionale della commemorazione bellica, dai quali Berlam non aveva potuto (o voluto) prescindere: da ciò, questa configurazione, più in linea con la destinazione monumentale (e con le coeve architetture commemorative), ma dal punto di vista stilistico certamente meno vicina alle contemporanee realizzazioni nel contesto europeo.

Il Faro della Vittoria (sezione e fondazioni)

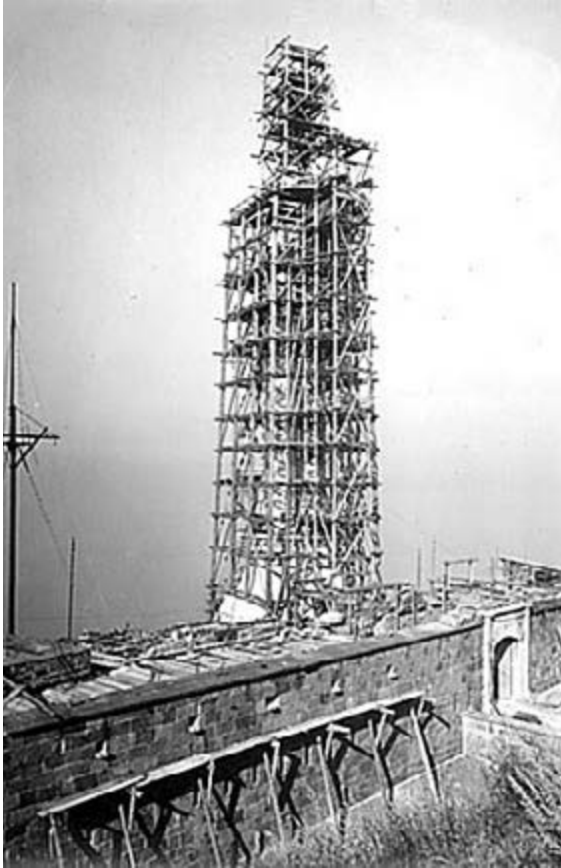


Le fondazioni del Faro - disegno di Arduino Berlam (da M. Pozzetto, Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam. Un secolo di architettura)



Sezione delle fondazioni (da M. Pozzetto, Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam. Un secolo di architettura)

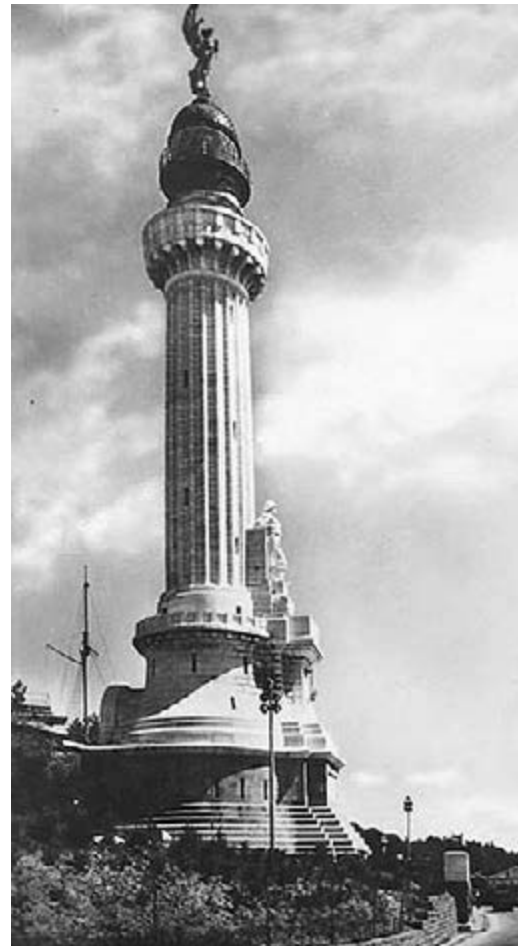
Il Faro della Vittoria



Il faro in costruzione



Il faro in costruzione





Le centrali elettriche S.E.L.V.E.G.

La collaborazione di Berlam con la Società Elettrica della Venezia Giulia è un argomento spesso trascurato e poco approfondito anche dagli studi più specifici e particolareggiati sulla produzione dell'architetto¹¹⁴, scarsa e spesso inconsistente la documentazione ad essa inerente conservata presso gli archivi degli Uffici tecnici comunali, limitate anche le notizie riportate da riviste specialistiche dell'epoca (ad esempio il *Bollettino Mensile Sindacati Fascisti Ingegneri e Architetti di Trieste* o quello relativo alle Opere del Genio).

Tuttavia questo episodio è da considerarsi di grande interesse, soprattutto in relazione a quanto affermato nel capitolo precedente, perché indicativo dello spostamento dell'interesse dell'architetto verso altri ambiti di progettazione, ma soprattutto poiché segna il primo passo dell'evoluzione della concezione architettonica di Arduino in direzione di tipologie costruttive più vicine alle esigenze ed alle caratteristiche dell'epoca moderna.

Berlam nelle sue memorie riporta fedelmente quale fosse la situazione triestina dell'epoca e quali furono le circostanze che lo condussero ad intraprendere quest'impresa, per lui totalmente nuova:

Nell'immediato dopoguerra non si costruivano né case né ville, perlomeno a Trieste dove i capitali erano stati falciati dalla conversione delle corone in lire, dapprima al cambio del 40 per cento, migliorato poi nel 60 per cento. Né i commerci e le industrie languenti davano il modo di riparare le perdite di cinque anni di inazione ed ai susseguenti salassi. Si costruivano invece degli edifici industriali, veri strumenti da lavoro, che in parte avevano anche uno scopo dimostrativo o di affermazione, per imporre agli allogeni il rispetto per le attività industriali italiane.

La Società Elettrica della Venezia Giulia (S.E.L.V.E.G.) di cui era ingegnere capo il mio compagno di studi Nane Salerni, simpatico tipo di veneziano purosangue, aveva da costruire parecchie centrali di smistamento e trasformazione, la principale delle quali era ad Opicina, dove confluivano le energie dell'Alto Piave e dell'Isonzo per essere poi incanalate con voltaggi ridotti a Trieste e nell'Istria.. Mi fu offerto di fare il progetto architettonico di questa centrale di smistamento e lo feci con vero piacere giacché mi appassionavo a tutto ciò che aveva carattere di modernità, di utilità e che fosse immune dall'inutile accademismo.¹¹⁵

La crisi economica dell'immediato dopoguerra dovuta alla svalutazione monetaria ed ai danni della guerra determinando un generale impoverimento ed un forte crollo della domanda nell'edilizia privata residenziale, aveva dato modo quindi a Berlam di approcciare un nuovo tipo di costruzione, più affine al sentimento di modernità e rinnovamento che aveva animato il suo spirito dall'incontro con gli americani negli anni di esilio.

Dopo la prima, ne feci una seconda, alquanto più piccola, a Trieste, vicino all'officina del Gas, poi feci quella di

114 Tra questi si veda ad esempio M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, op. cit.; L. Pavan, *Arduino Berlam architetto: un contributo per lo studio della sua opera.*, 1970; P. Sticotti, "L'architetto Arduino Berlam", in *La porta orientale*, 11-12, Tipografia Giuliana, Trieste, 1952; A. Boralevi, *L'architetto e il monumento: appunti su Arduino Berlam, architetto a Trieste (1880-1946)*, estratto da "Notizie da Palazzo Albani" a. 12, n. 1-2, 1983, Argalia, Urbino, 1983.

115 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 213 - 214.

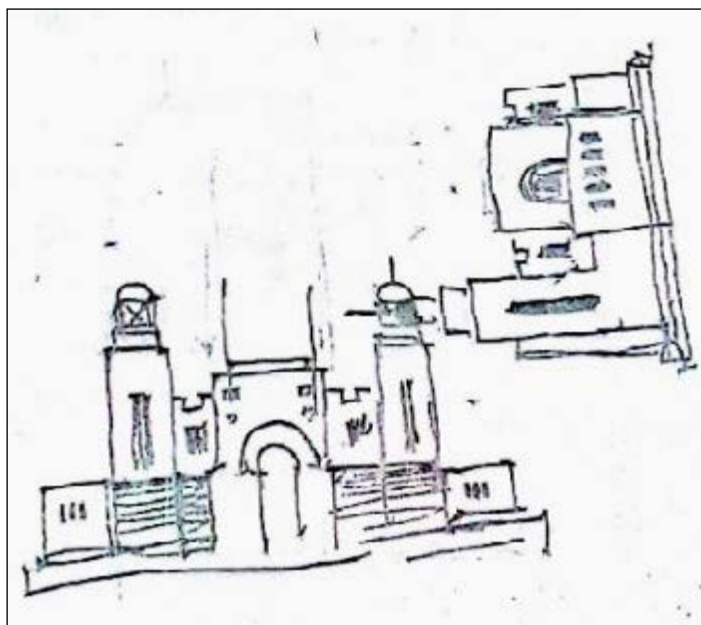
Caroiba in Istria ed, in genere, ero chiamato a dare un po' di garbo architettonico a tutte quelle che venivano progettate dall'Ufficio Tecnico della Società.

Ne feci persino una in stile ebraico per Tiberiade sul lago di Genezareth (che stridente contrasto fra questi nomi pieni di poesia biblica e il concetto di una centrale elettrica!), e ciò per conto di un consorzio sionistico che mi pagò in sterline sonanti.¹¹⁶

Riguardo alla prima centrale, tuttora esistente benché in evidente condizione di degrado, è stato possibile reperire diverse informazioni, mentre sulle centrali minori da lui realizzate successivamente, di cui qui è data menzione (Broletto e Caroiba), non vi è documentazione sufficiente, né scritta né grafica, per poter dare vita ad uno studio approfondito: la stessa cosa vale per le centraline minori della Società, di cui non è specificata neppure l'ubicazione.

Della centrale di Tiberiade costruita "in stile orientale" sono stati rinvenuti degli schizzi di massima non datati né firmati, ma non conoscendo né il nome del "consorzio sionistico" che aveva commissionato l'opera, né la sua precisa locazione è stato praticamente impossibile ricostruirne la genesi e le fasi di progettazione; per quanto riguarda le sue caratteristiche strutturali e formali, dagli schizzi si può dedurre che lo stile "ebraico" di cui Berlam faceva menzione in realtà si avvicina molto a quello impiegato nella realizzazione della sinagoga triestina, cioè lo stile siriano antico.

Un'impostazione monumentale scaturisce dall'articolata combinazione dei volumi robusti ed imponenti risolta sulla sommità da due corpi turrati di gusto arabeggiante, dalle superfici sobrie e semplici interrotte solo dalle lineari finestrate e dai grandi arconi dei varchi frontali e laterali.



Non è dato sapere, data appunto l'assenza di documentazione su quest'opera, se la centrale avesse effettivamente mantenuto la configurazione abbozzata in questi disegni, una volta edificata. In base al breve accenno presente nelle memorie di Berlam, si può ipotizzare tuttavia che il prodotto finale non si allontanasse molto da questo primo abbozzo: a riprova di ciò, si può osservare come emerga

116 Ibidem pp. 214 - 215.

chiaramente dalle sue parole e dai suoi schizzi, la volontà tanto di contestualizzare questa costruzione moderna in un territorio di così grande rilievo storico e spirituale, quanto di far scorgere il contrasto (ma senza metterlo troppo in risalto) tra la storicità del luogo e la modernità dell'edificio.

La ricerca di equilibrio tra storia passata e modernità era, come si è visto, uno degli elementi distintivi del *modus operandi* di Berlam nella creazione della sua architettura ed è interessante notare come anche in questo pressoché sconosciuto progetto, se ne possa trovare riscontro.

La centrale elettrica di Poggioreale del Carso

Prima della guerra l'approvvigionamento elettrico della città di Trieste dipendeva in parte da una centrale termica di proprietà municipale (della potenza massima di 2.500 KW), in parte dalle Officine Elettriche dell'Isonzo tramite la linea Monfalcone - Trieste da 25.000 Volt.

In seguito ai danni provocati dalla guerra ed all'annessione di Trieste all'Italia, alla fine del 1918 la Società Adriatica di Elettricità (S.A.D.E) decise di estendere nelle nuove province la propria rete di distribuzione elettrica, ripristinando i precedenti impianti delle Officine Elettriche dell'Isonzo e realizzando una linea da Udine a Monfalcone da 50.000 Volt.

Nel maggio 1920 venne costituita a Trieste la Società Elettrica della Venezia Giulia (S.E.L.V.E.G) - di cui la S.A.D.E partecipava per oltre la metà - la quale provvide a far costruire una linea Monfalcone-Trieste, della medesima potenza ed in continuazione di quella Udine-Monfalcone, al fine di soddisfare il fabbisogno della zona giuliana, ed una centrale di smistamento sull'altipiano carsico, nella zona di Poggioreale nei pressi di Opicina. La suddetta centrale doveva costituire il punto d'arrivo della linea elettrica Udine-Monfalcone-Trieste, nonché lo snodo principale di tutte le linee per la distribuzione dell'elettricità nel territorio fino a Pola e Capodistria.

Le caratteristiche tecniche della centrale di Poggioreale erano state presentate dallo stesso Berlam, non senza una punta di retorico orgoglio nazionale, in un articolo de *L'Architettura Italiana* nel maggio 1924:

La centrale è costruita per lo smistamento di 14 linee elettriche a 50.000 Volts, ognuna delle quali sarà capace di circa 7500 Kw. L'energia elettrica circolante nella cabina raggiungerà quindi oltre 100.000 kw; l'opera è costruita con tale larghezza di criteri e di mezzi da essere sufficiente per qualunque bisogno di energia elettrica non solo della città di Trieste, ma di tutta la regione. Il macchinario, nella sua quasi totalità, è stato costruito dall'industria nazionale.¹¹⁷

L'edificio, come si può intendere, aveva dunque un'importanza cruciale per la fornitura elettrica della zona giuliana, inizialmente provvedendo al solo smistamento, in un secondo tempo anche alla ricezione.

Il corpo principale della centrale è stato infatti progettato nel 1920 e realizzato nel 1921, ma ad esso andò ad aggiungersi un secondo corpo di fabbrica sul lato meridionale nel 1929, con lo scopo di

117 A. Berlam, "Centrale elettrica di Poggioreale", in *L'Architettura Italiana*, anno XIX, nr. 5, maggio 1924.

incorporare l'aggiuntiva derivazione della linea Caneva-Opicina.

La struttura di entrambi i corpi di fabbrica è costituita da un'ossatura in cemento armato con riempimento di mattoni in cotto¹¹⁸, esternamente intonacata con colori tenui, con un basamento rivestito in bugnato di pietra. Nonostante le due parti fossero state realizzate con ben otto anni di distanza l'insieme tuttavia presenta una certa uniformità, anche se tra i due corpi vi sono comunque delle evidenti differenze.

Il primo corpo è costituito da un parallelepipedo di forma essenzialmente regolare: i prospetti sono animati dalla presenza di due avancorpi angolari situati in corrispondenza dei due estremi della facciata d'ingresso principale (uno dei quali accoglieva il corpo scala dell'edificio), le cui coperture si allungano a formare quello che era l'originario cornicione - in seguito modificato con l'ampliamento della centrale.

Il prospetto dell'ingresso principale risulta modulato dall'elementare gioco geometrico prodotto dalla reiterazione di elementi verticali all'interno dell'estensione orizzontale del volume: la sua marcata orizzontalità viene infatti attenuata e controbilanciata dalla sequenza delle componenti verticali, ovvero i due succitati avancorpi laterali che inquadrano il fronte dell'ingresso, le sottili paraste che delimitano i campi verticali e le alte finestre centrali.

La composizione esterna di questo prospetto riflette inoltre, seppur parzialmente, l'organizzazione interna di questo corpo di fabbrica: la forma strutturale delle finestre sul fronte dell'ingresso rappresenta infatti visivamente la naturale conclusione della campata centrale dell'ultimo piano, suddivisa internamente da due filari di pilastri.

Gli unici elementi decorativi accessori della facciata sono costituiti dai due medaglioni rotondi in mosaici colorati raffiguranti lo stemma di Trieste ed il leone di San Marco (simbolo di Venezia, sede della S.A.D.E, società madre dell'allora neonata S.E.L.V.E.G).

Dal fronte del prospetto principale, la sequenza verticale si estende anche alle fiancate laterali del corpo di fabbrica, il cui andamento orizzontale è ritmato in modo regolare ed uniforme dalle ariose finestre dall'aspetto "industriale", inframmezzate dalla successione di sottili pilastri: questi, partendo da sopra il basamento e unificando le aperture dei due piani superiori con il loro ordine gigante, vanno infine a terminare nei mensoloni prefabbricati a sostegno dell'elegante tettoia prolungata lateralmente, la quale era stata realizzata all'epoca come copertura a protezione delle valvole e degli impianti situati esternamente.

Il basamento del corpo di fabbrica, rivestito in pietra, ha permesso a Berlam di risolvere in maniera ottimale l'impatto con un terreno non orizzontale, risolvendone e riassorbendone la pendenza; a questo basamento corrispondeva internamente il livello del piano interrato: questa corrispondenza potrebbe anche essere intesa come ulteriore tentativo di dichiarare sulla facciata la strutturazione

118 *Bollettino dei Sindacati Provinciali Fascisti Ingegneri Trieste*, anno IX, nr. 4, aprile 1931.

interna del corpo di fabbrica.

La disposizione spaziale interna è piuttosto regolare, definita da una struttura a telaio, organizzata in un fitto intreccio di pilastri e travi fuori spessore.

Il corpo scala localizzato nell'avancorpo di destra - rispetto all'ingresso - collega il piano interrato ai due piani superiori. Le ripartizioni interne dei vari piani erano generalmente dettate dalle funzioni a cui essi erano stati destinati: nel seminterrato - preposto a funzioni di magazzino e di servizio - vi era una suddivisione in vani di piccole e medie dimensioni, nel piano rialzato un corridoio rasente i muri portanti delimitava un nucleo centrale dov'era concentrata una serie di locali deputati ai trasformatori, agli accumulatori, agli interruttori e agli scaricatori, mentre l'ultimo piano - destinato all'arrivo delle linee elettriche - era un unico grande locale a pianta libera suddiviso da tanti piccoli setti in cemento armato costruiti in corrispondenza dei pilastri.

Nel 1929, come si è detto, al primo edificio venne annesso un secondo corpo di fabbrica, al fine di incrementare le funzioni della centrale dal solo smistamento anche alla ricezione, ed il progetto era stato di nuovo affidato a Berlam, sebbene sui disegni non sia presente la sua firma¹¹⁹.

Con la giunzione del secondo fabbricato vennero apportate delle modifiche al precedente edificio: fu infatti aggiunta una sopraelevazione alla sua copertura, che in tal modo venne innalzata di un piano, inglobando il piccolo frontone che coronava la sommità del prospetto principale.

Il nuovo corpo era stato congiunto al lato meridionale del vecchio edificio ed era stato disposto in un verso ad esso perpendicolare, conferendo all'intero organismo una configurazione a T; a differenza della prima costruzione esso però presenta una maggior articolazione nei volumi, verosimilmente determinata dalle funzioni che dovevano svolgersi internamente: il fabbricato consiste in un largo parallelepipedo orizzontale, da cui si protende un massiccio avancorpo formato da un'alta torre con due basse ali laterali.

Nella realizzazione del secondo corpo di fabbrica si era cercato di seguire i medesimi parametri stilistici del primo al fine di evitare la composizione di un complesso disarmonico ed incoerente: per questo scopo prettamente formale, erano state quindi mantenute le stesse tonalità degli intonaci ed il rivestimento in pietra del basamento in modo da legare visivamente le due costruzioni (anche se in corrispondenza dell'ingresso retrostante esso era stato rivestito parte in intonaco liscio, parte in pietra d'Istria), le coperture aggettanti e le correlate decorazioni pittoriche, le finestre dalla semplice linearità, la pensilina - realizzata in corrispondenza della giunzione delle sommità dei due corpi - sorretta dagli stessi mensoloni utilizzati per quelle costruite sui fianchi del primo edificio.

119 Dai dati in possesso dell'Archivio Tecnico del Comune di Trieste risulta che il progetto del corpo di fabbrica del 1929 fosse stato realizzato da Arduino Berlam, tuttavia i disegni relativi presi in esame presentano un tratto ed uno stile assai diversi da quelli rinvenuti in altri progetti e disegni del Berlam ed inoltre era assente la sua firma. È ipotizzabile che l'idea di partenza fosse stata effettivamente di Berlam, ma poi i disegni siano stati effettivamente realizzati dall'ufficio tecnico della S.E.L.V.E.G o dall'impresa di costruzioni Venezian & C, incaricata dell'esecuzione del progetto (il cui timbro è effettivamente apposto sui disegni).

Il secondo edificio mostra una configurazione più imponente e compatta rispetto a quello preesistente, nonostante l'organizzazione di volumi sia strutturata in modo più complesso ed elaborato: mentre infatti nel primo la composizione dell'organismo è stata risolta a livello superficiale, attraverso il ritmo prodotto dalla studiata disposizione degli elementi di facciata e delle aperture, qui essa è affidata all'accostamento ed alla compenetrazione di volumi semplici e compatti, le cui superfici sono interrotte solo dalle finestre, per questioni di mera funzionalità.

Il concetto di funzionalità in questo secondo corpo è particolarmente importante poiché la configurazione esterna è dettata in generale dalla distribuzione interna dello spazio, la quale ovviamente era stata predisposta per assolvere tutta una serie di precise funzioni pratiche.

Osservando le piante dell'edificio, ad esempio si può vedere come internamente in corrispondenza della "torre" vi sia un grande vuoto centrale a tutta altezza di 19 metri di altezza, in cui era stato posizionato un carro ponte (ancora presente), utilizzato all'epoca per movimentare gli enormi trasformatori a fini di manutenzione; le due "ali" più basse che fiancheggiavano la torre erano probabilmente state progettate anche allo scopo di contenere queste grosse apparecchiature trasportate dal macchinario. Anche in questo edificio Berlam si è avvalso di uno schema strutturale a telaio, ma in questo caso si è maggiormente concentrato anche internamente sull'organizzazione dell'incastro di volumi di diversa ampiezza ed altezza, creando internamente tutto un sistema di ballatoi a collegamento dei vari livelli: ciò dimostra come la particolare disposizione dello spazio sia stata opportunamente studiata e concretizzata con il primario obiettivo di adempiere nel miglior modo possibile alle necessità ed alle attività svolte all'interno della centrale.

Il corpo scala del secondo fabbricato si trova oltre al volume vuoto del carro ponte, in posizione centrale ma asimmetrica poiché lievemente arretrata verso il vecchio edificio; dalle scale si accede direttamente alla zona di collegamento tra i due corpi fabbrica, nella quale sono stati ricavati dei solai nella struttura a pilastri del secondo corpo alla medesima quota di quelli del primo corpo e dalle piante la pilastratura sembra rispettare in linea di massima gli allineamenti del primo nucleo. Questa soluzione strutturale pare ottimale, soprattutto in virtù del fatto che risolveva il problema della comunicazione funzionale ed operativa tra i due diversi edifici, rispettando ed adeguandosi alla conformazione dell'organismo precedente.

Per quanto riguarda lo stile che informa l'intero organismo architettonico, non è facile comprendere cosa abbia indotto Berlam a scegliere una simile conformazione: questa era sicuramente la sua prima occasione per cimentarsi nella costruzione di un'opera di carattere meramente utilitario ed assolutamente moderno, per liberarsi dall'"inutile accademismo" delle costruzioni tradizionali e per cercare di offrire il proprio contributo alla definizione di un'estetica adeguata a questo tipo di edificio. La centrale elettrica in quanto costruzione distintiva e caratterizzante della modernità (come del

resto gli edifici industriali ed i grattacieli) era stata sin dalla fine dell'Ottocento, al centro del dibattito sull'estetica della nuova architettura, così come delle ricerche e sperimentazioni degli architetti che cercavano di escogitare le forme più appropriate per questi edifici così specializzati.

Nello specifico ambito italiano le prime centrali elettriche, come pure tutti gli altri edifici a carattere prettamente funzionale (e così anche i grattacieli), vennero inizialmente concepite non tenendo particolarmente conto della funzionalità dell'edificio, ma puntando piuttosto sull'aspetto decorativo e paesaggistico dell'intervento, facendo affidamento nella progettazione a stilemi di derivazione accademica e storicista: ciò probabilmente era dipeso dalla volontà degli architetti di salvaguardare la dignità artistica dell'opera architettonica, sia che si trattasse di una fabbrica o di una centrale elettrica, a fronte del possente sviluppo ingegneristico e del sempre più diffuso utilizzo di nuove tecniche costruttive e di nuovi materiali.

Inoltre, soprattutto nel caso delle centrali elettriche, vi era una generica preoccupazione da parte non solo degli architetti, ma anche dei committenti, relativa all'inserimento di queste opere in un ben preciso luogo, il cui contesto storico ed ambientale avrebbe potuto essere condizionato e, nel peggiore dei casi, rovinato dalla novità di queste costruzioni: anche per questo motivo, quindi, nelle centrali primonovecentesche vi era una diffusa preferenza degli architetti per soluzioni già ampiamente diffuse e lungamente sperimentate.

A maggior ragione il luogo veniva influenzato dai vincoli legati al posizionamento nel territorio del fabbricato principale dell'impianto, che veniva forzatamente digerito dall'ambiente; allora le aziende produttive ricercavano un valore differente da quello intrinseco esplicitato dal valore tecnologico e, affidandosi ai miti dell'architettura del periodo, raggiungevano il loro scopo. Le neonate fabbriche della luce avevano spoglie originali e compatte; la vena compositiva consentiva loro di adagiarsi dolcemente nel paesaggio circostante con un linguaggio ricco e dignitoso che creava, volutamente, una nuova dignità geografica del sito che le ospitava.¹²⁰

Questa concezione quasi "pittoresca" del rapporto tra architettura e paesaggio la si può ritrovare nelle opere di vari architetti italiani che si erano cimentati nella sperimentazione di questa tipologia: nello specifico quelle di Gaetano Moretti, Giovanni Muzio, Piero Portaluppi, veri pionieri italiani in questo campo.

Pensiamo per esempio alla centrale idroelettrica Taccani di Trezzo d'Adda di Moretti, così ben inquadrata dal fiume e dal verde circostante, la cui solennità ed imponenza di forme sono tali da farla sembrare più una fortezza di vago sapore gotico – in dialogo con le limitrofe rovine trecentesche – che una vera cattedrale del progresso: edificata nel 1906 essa tuttavia ha costituito un esempio per molte costruzioni analoghe successive. Nel caso delle centrali progettate da Muzio è più evidente una diversa sensibilità architettonica, orientata in direzione di una maggior semplicità ottenuta mediante l'abolizione delle componenti decorative superflue ed una contenuta e misurata rielaborazione dei costrutti storico-eclettici.

120 L. Bolzoni, "Centrali elettriche" in *D'Architettura*, nr. 29, 2006 p. 184.

All'opposto, gli edifici di Portaluppi sono organismi complessi e riccamente elaborati dal punto di vista formale e volumetrico, intrisi di molteplici riferimenti, suggestioni e motivi di diversa provenienza, ma combinati in sintesi di autentica originalità: in essi vi è infatti un'armonica coesistenza tra componenti di derivazione tradizionale ed elementi moderni, tra contaminazioni di carattere regionalistico e vernacolare ed influenze internazionali.

Ad ogni modo, nonostante l'evidente differenziazione tra le forme espressive adottate, in tutte le centrali di questi architetti si osserva un eclettismo radicato ed una forte tendenza al monumentalismo: sia infatti che si trattasse della sobrietà emanata dai severi ed imponenti edifici di Muzio, o delle eleganti nobili forme utilizzate da Moretti, oppure degli originali pastiche architettonici progettati da Portaluppi, questi aspetti erano sempre presenti e percepibili in tutti i loro edifici.

Traspare in queste costruzioni, come sostiene Aldo Castellano¹²¹, una "duplice esigenza di funzionalità e comunicazione", ossia un'esigenza di conferire a questi edifici schiettamente utilitari una veste formale che fosse tuttavia carica di simbolismi, per mezzo dei quali sarebbe stato possibile dialogare con il territorio e la sua cultura: se infatti la fabbrica (o la centrale, in questo caso) era "un centro di produzione con le sue proprie leggi e funzioni", essa era anche da considerarsi come "oggetto che si rivolge al pubblico, trasformando sia visivamente che materialmente la sua vita"¹²².

Questa preoccupazione e queste attenzioni riguardo al carattere formale e alla contestualizzazione di questi organismi nel territorio, tendevano dunque a non voler spezzare una presupposta continuità con il repertorio formale e linguistico derivato dalla tradizione, contaminato da elementi eclettici e vernacolari, e ad evitare quindi il rischio di muoversi in direzione di soluzioni del tutto nuove e svincolate da qualsivoglia stile del passato.

Vi fu anche chi, come il già nominato Antonio Sant'Elia, tentò di indirizzare le proprie ricerche in un senso ben diverso: i suoi progetti di centrali elettriche, mai realizzati, volevano essere simboli della potenza del progresso tecnologico in atto, nei loro arditi slanci ascensionali, nell'imponenza degli ordini depurati da artificiose sovrastrutture ed ornamentazioni, nell'asciuttezza tecnica delle poderose e complesse strutture e nel dinamismo che le pervadeva, essi riflettevano un'"esaltazione macchinista", un'aderenza all'epoca delle macchine, dell'industria, dell'elettricità.

Secondo Daniele Baroni tuttavia, per le loro caratteristiche le centrali santeliane potrebbero essere considerate ancora come un "estremo gesto legato ad una concezione ancora ottocentesca, o quantomeno espressione della seconda fase della rivoluzione industriale."¹²³

Questo, a causa non tanto delle reminiscenze secessioniste che ancora echeggiavano nei disegni

121 A. Castellano "Archeologia degli impianti idroelettrici in Valtellina" in *Fortezze gotiche, lune elettriche: le centrali idroelettriche della AEM in Valtellina*, (a cura di) D. Baroni, G. Bettini, A. Castellano, G. Scaramellini, Comune di Milano: AEM, Milano, 1985

122 Ibidem p. 134.

123 D. Baroni, "«Le cattedrali» del progresso", in *Fortezze gotiche, lune elettriche*, op. cit. p. 99.

dell'architetto comasco, quanto all'eccessivo ed enfatico monumentalismo di queste macchine gigantesche, non necessario e ridondante in momento storico come questo, in cui "il progresso centuplicava le sue forze riducendo proporzionalmente gli spazi d'intervento e [...] le macchine diventavano sempre più potenti ma sempre più piccole"¹²⁴.

Passando in rassegna le varie tipologie di centrali elettriche italiane del primo ventennio del Novecento, ci si accorge dunque di come gli architetti, sebbene percepissero la necessità di una diversa sensibilità architettonica verso le costruzioni funzionali e di una nuova estetica ad esse collegata, e nonostante le loro sperimentazioni in direzione appunto di un rinnovamento formale e linguistico – al passo con i progressi tecnologici ed ingegneristici – fossero ancora incapaci di liberarsi dalla prassi eclettica. Tant'è che nel 1927 su *L'Energia elettrica (Bollettino ufficiale dell'Unione Nazionale Fascista Industrie Elettriche)* era apparso un interessante articolo firmato dall'ingegnere Francesco Secchi, il cui oggetto d'analisi era proprio la forma architettonica delle centrali elettriche ed il cui interrogativo fondamentale era se si potesse già di buon grado annunciare la nascita di una nuova tipologia architettonica, alla luce delle varie esperienze compiute dagli architetti e dagli ingegneri in questa direzione, oppure no; ciò che l'autore si chiedeva era appunto

[...] se il complesso problema della nuova estetica architettonica applicata alle moderne costruzioni delle Centrali Elettriche sia stato veramente risolto; in altre parole, se la formazione del necessario sentimento, nuovo di fronte al fenomeno generale di rinnovamento del gusto, nuovo di fronte al problema particolare, sia oggi un fatto compiuto; se l'architetto si sia oramai interamente pervaso della bellezza del tema, se abbia saputo esprimerla. Ha egli sentita tutta la grandiosità del fatto, tutto il mistero della forza occulta vigile continua, che movendo i pesanti traini come spole labili, ha saputo tendere l'operare umano nobile e grande come quel del Sole? [...] Ed ha saputo dalla sua mente commossa esprimere l'opera architettonica rispondente ed adeguata, degna per l'equilibrio sapiente e corretto delle masse, per l'armonia delle luci e delle ombre, per la sobrietà nella distribuzione dell'elemento decorativo, del problema grande suggestivo moderno che gli si presentava?¹²⁵

In realtà queste domande all'epoca non potevano ancora trovare una risposta definitiva, poiché i linguaggi utilizzati in questi progetti erano, come si è visto, in primo luogo troppo legati a quelli del passato, a quelli dell'architettura eclettica e tradizionale, per esprimere "uno standard qualitativo che prescindesse da un retaggio culturale già esistente"¹²⁶; in secondo luogo, nella multiformità delle soluzioni proposte – in molti casi permeate da un individualismo accentratore e da una volutamente marcata originalità – non si sarebbe potuto distinguere una tipologia ben codificata, dalle caratteristiche estetiche univoche e ben definite.

Nel caso specifico della centrale di Opicina progettata da Arduino Berlam, è possibile osservare com'egli abbia trovato una soluzione alquanto originale, prendendo le distanze sia dallo spiccato

124 Ibidem.

125 F. Secchi, "L'architettura delle centrali elettriche", passo riportato da L. Bolzoni in "Centrali Elettriche", articolo tratto dalla rivista "D'Architettura" nr. 29, 2006 pp. 182 - 183.

126 L. Bolzoni, ibidem.

storicismo di Moretti che dalle stravaganti combinazioni di Portaluppi, ma realizzando comunque un edificio che, per quanto semplice ed essenziale, non rappresenta sicuramente un rivoluzionario esempio di innovazione.

Pur non soggiacendo, come sostiene Caterina Lettis, “ad alcun diktat stilistico o ideologico”¹²⁷, la sua conformazione rivela comunque delle sottili influenze sia di derivazione secessionista (basta osservare la configurazione del secondo edificio, in particolare la parte terminale della torre, molto affine in certi dettagli al linguaggio wagneriano) sia, secondo l’opinione di Pozzetto, “alle forme in uso nelle città anseatiche degli anni Venti”¹²⁸.

Malgrado queste possibili suggestioni, si deve tenere conto che questo edificio era comunque una centrale periferica e di piccole dimensioni, a cui si era cercato di conferire una dignità architettonica: da ciò, ne era risultato un organismo modesto ed essenziale, quasi dimesso, comprensibile nelle sue parti e privo di qualsiasi componente non necessaria e potenzialmente fuorviante dalla sua reale destinazione di edificio funzionale. Come si è visto infatti, lo sforzo di Berlam in questo progetto era teso a non mascherare la natura tecnica della centrale, quanto a creare una forma coerente ed appropriata alle attività che in essa si sarebbero svolte, facendo in modo che non vi fossero componenti arbitrarie, ma che invece ogni dettaglio avesse la sua funzione.

Si noti inoltre come lo stile di questo edificio si ricolleggi per alcuni versi a quello che informa alcuni coevi edifici del Porto Vecchio di Trieste, improntati anch’essi all’ottemperamento delle istanze funzionaliste ma senza la rinuncia ad una dignità architettonica, perseguita attraverso la riappropriazione e la rielaborazione degli stilemi classici e secessionisti (si pensi a questo proposito alle opere realizzate da Giorgio Zaninovich): secondo Diana Barillari, in queste forme¹²⁹ risiede anche una “volontà di collegarsi alla città, poiché il linguaggio architettonico dei magazzini si ritrova in palazzi e abitazioni, la cui destinazione d’uso non è necessariamente funzionale”¹³⁰.

È ipotizzabile che Berlam abbia tratto in qualche modo ispirazione da queste tipologie - annoverabili nell’ambito dell’archeologia industriale triestina - nella definizione delle forme della sua centrale, presumibilmente anche allo scopo di contestualizzarla al meglio sul territorio su cui andava a sorgere,

127 C. Lettis, “Arduino Berlam (1880-1946). Architetture”, in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LVI, 1996, p. 212.

128 M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, op. cit., p. 178.

129 La Barillari con questa affermazione fa in realtà riferimento non ad uno stile univoco, ma alla pluralità di forme impiegata nella realizzazione degli edifici portuali, sulla falsariga del neoclassicismo e dello storicismo che caratterizza la maggior parte dei palazzi triestini dell’epoca: queste variano tra il Rundbogenstil ed il cosiddetto gotico quadrato (adottato nell’Arsenale del Lloyd e nel Castello di Miramar), accanto a linguaggi di derivazione secessionista e a tipologie più semplificate e depurate da residui ornamentali e da stilemi storicisti, più aderenti alla vocazione funzionalista di queste strutture. Per ulteriori approfondimenti sull’argomento si veda D. Barillari, *Gli edifici di Porto vecchio a Trieste: storia, architettura e tecnica.*, M. Pozzetto “Cemento armato, materiale nuovo nella scuola di Otto Wagner, in *L’Industria Italiana del Cemento*, n.6, 1981, pp. 417 - 434 Antonella Caroli, *Punto Franco Vecchio. Tecnologie sistemi costruttivi opere professionali e normativa nel porto di Trieste*, ed. La Mongolfiera, Trieste 1996.

130 D. Barillari, *Gli edifici di Porto vecchio a Trieste: storia, architettura e tecnica*, p. 14.

l'altopiano carsico, mantenendo un aperto dialogo con le architetture cittadine.

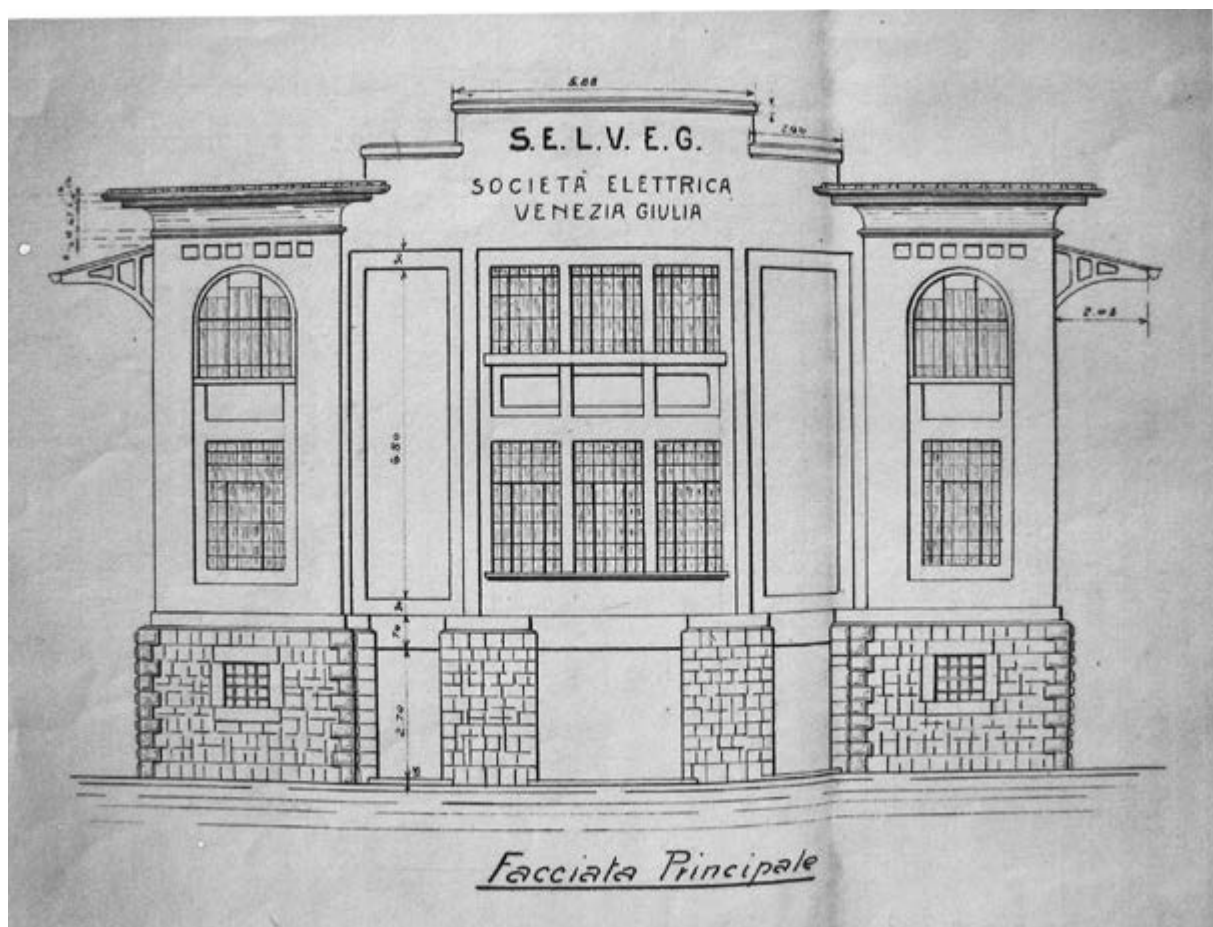
Si può convenire dunque con Pozzetto quando dichiara che la centrale di Opicina rappresenta “un punto obbligato nel percorso alla modernizzazione delle forme architettoniche di Arduino Berlam”¹³¹; in quest'opera Berlam è riuscito a dare prova di intraprendenza, ma in coerenza con il proprio sentire: si è infatti attenuto allo spirito di semplificazione e di schiettezza architettonica tipicamente moderno, senza cimentarsi però in sperimentazioni futuristiche di carattere macchinista, né dall'altro lato in recuperi storicisti o in pastiche eclettici, mantenendo la sua consueta moderatezza anche in questo primo approccio con una tipologia architettonica moderna.

131 M. Pozzetto, op. cit., p. 179.

Centrale elettrica di Poggioreale – primo corpo di fabbrica

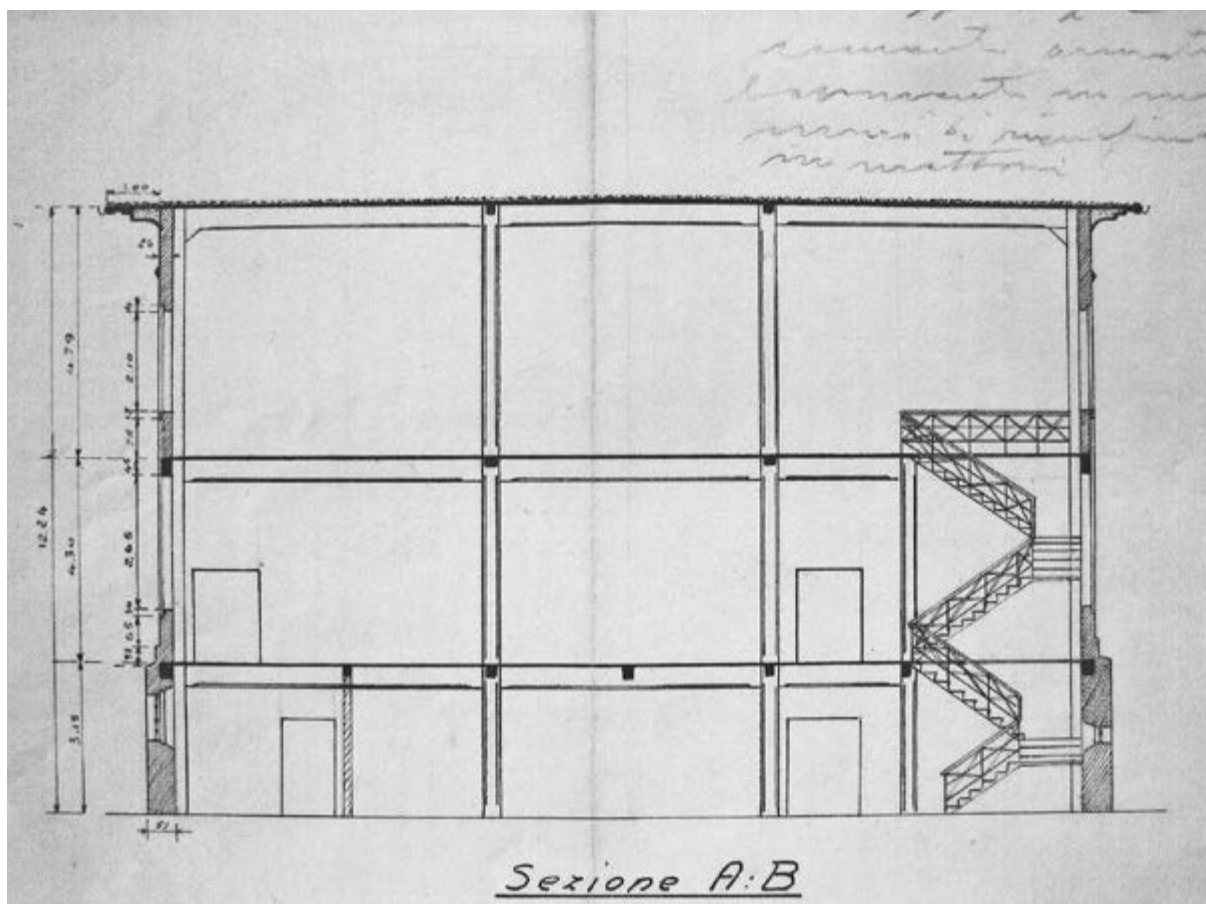
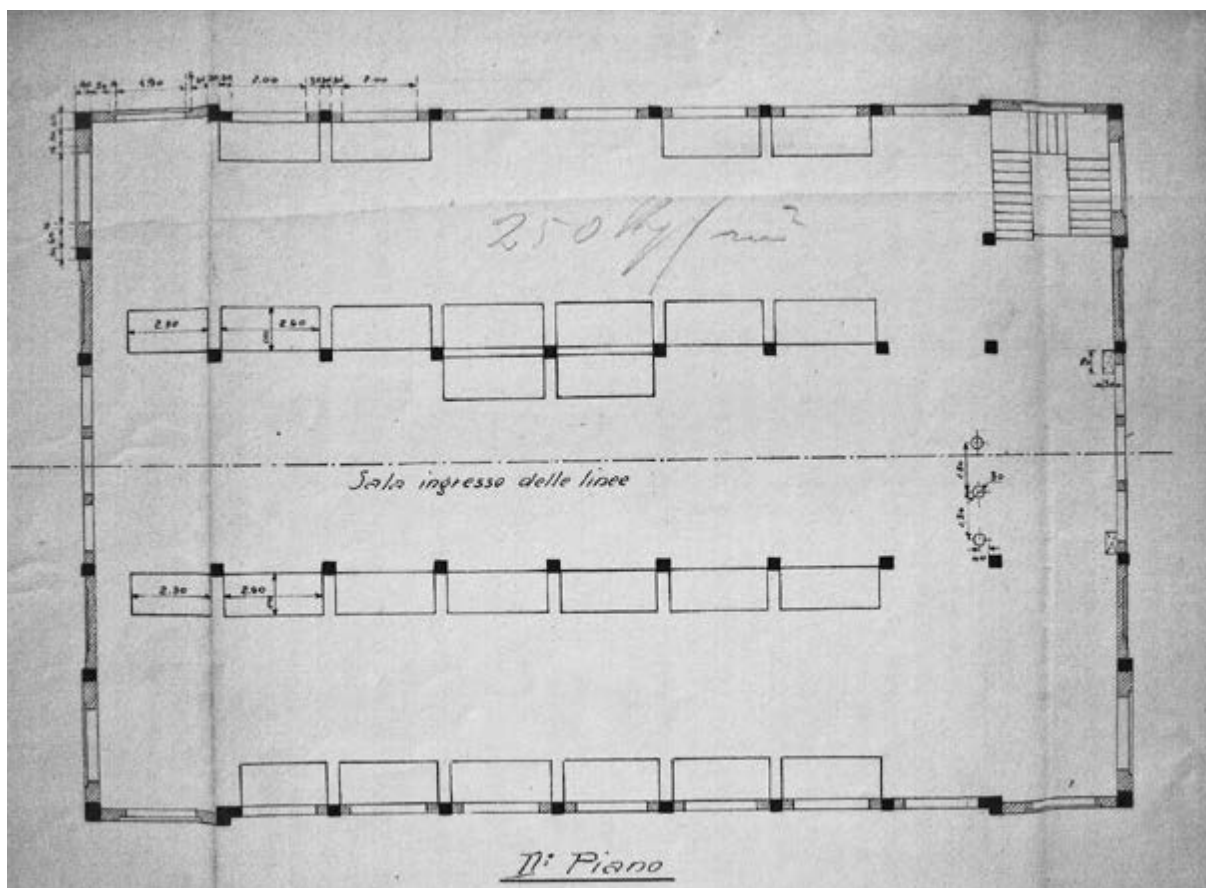


Foto: *L'architettura italiana*



PIANTE E SEZIONI DEL PRIMO CORPO

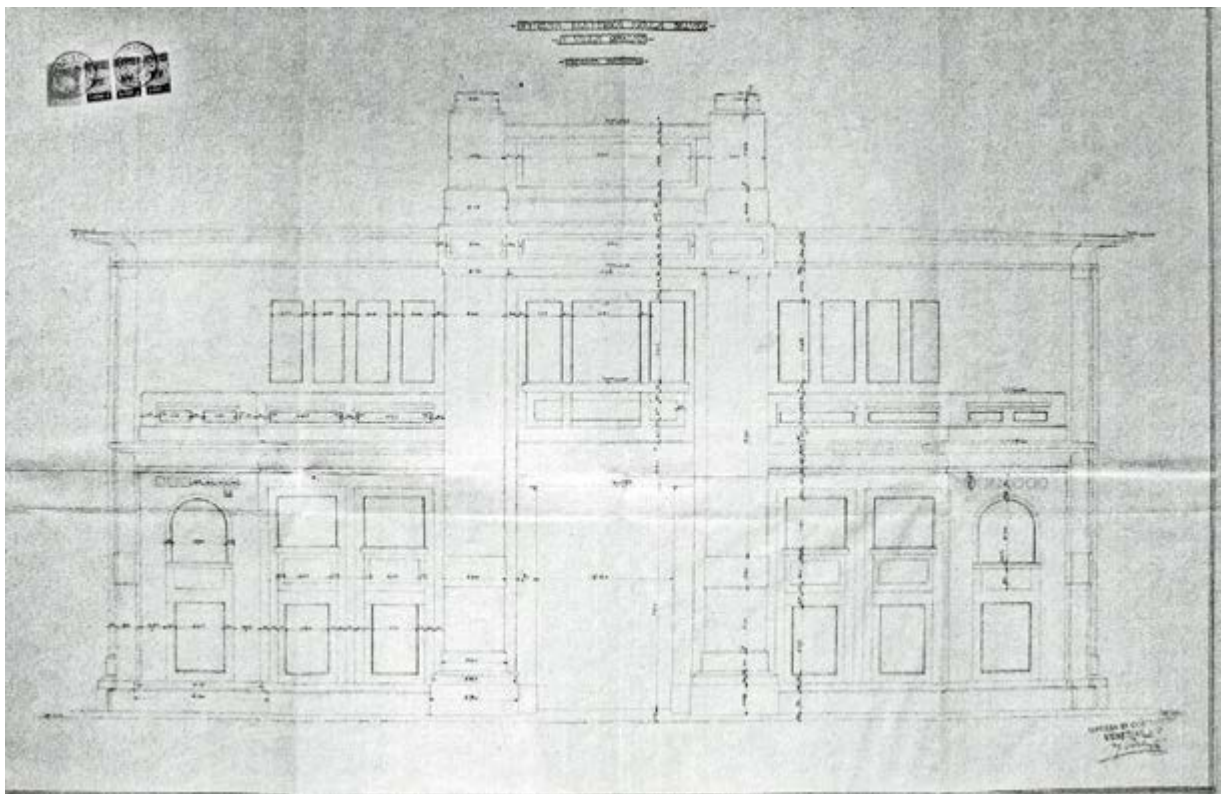
(su gentile concessione dell'arch. Luciano Celli)

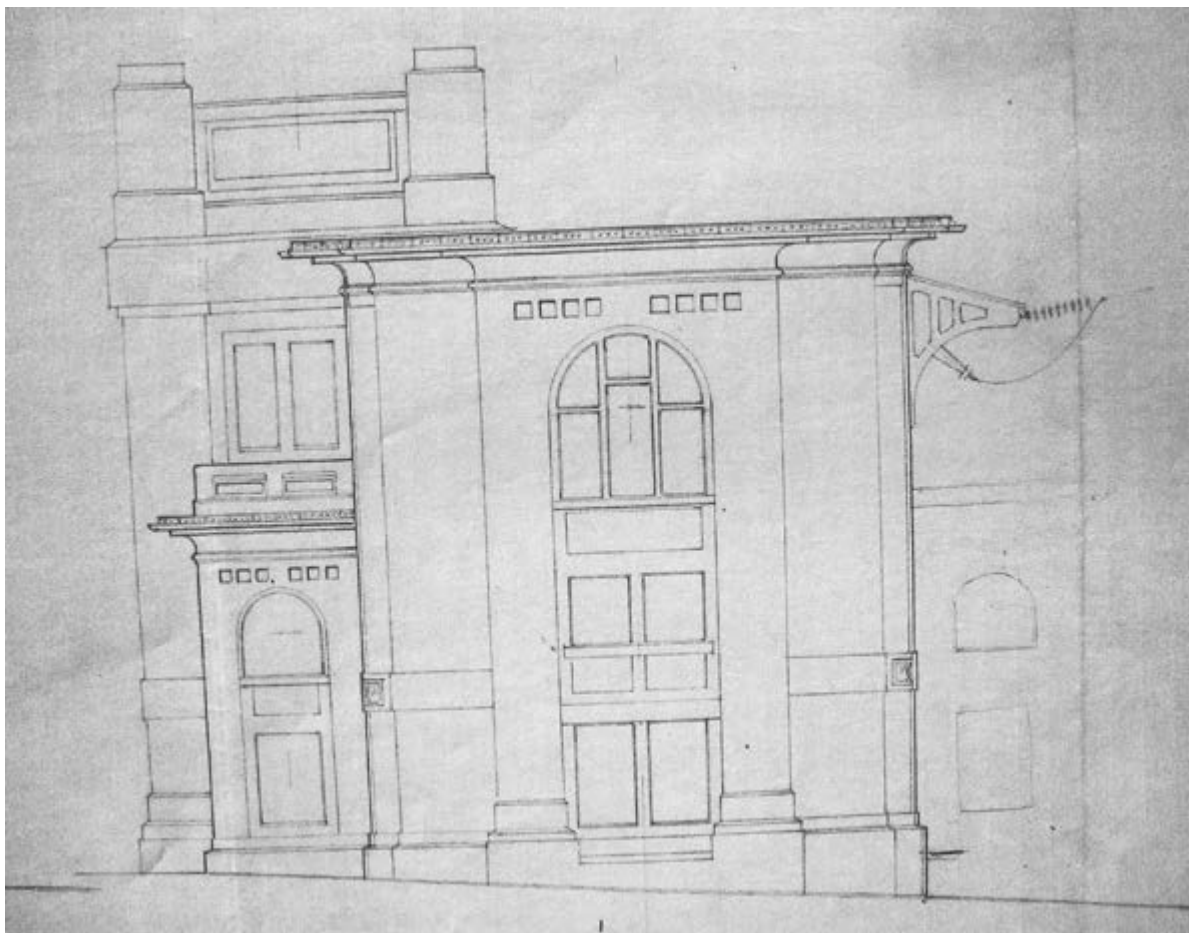


Centrale elettrica di Poggioreale – secondo corpo di fabbrica

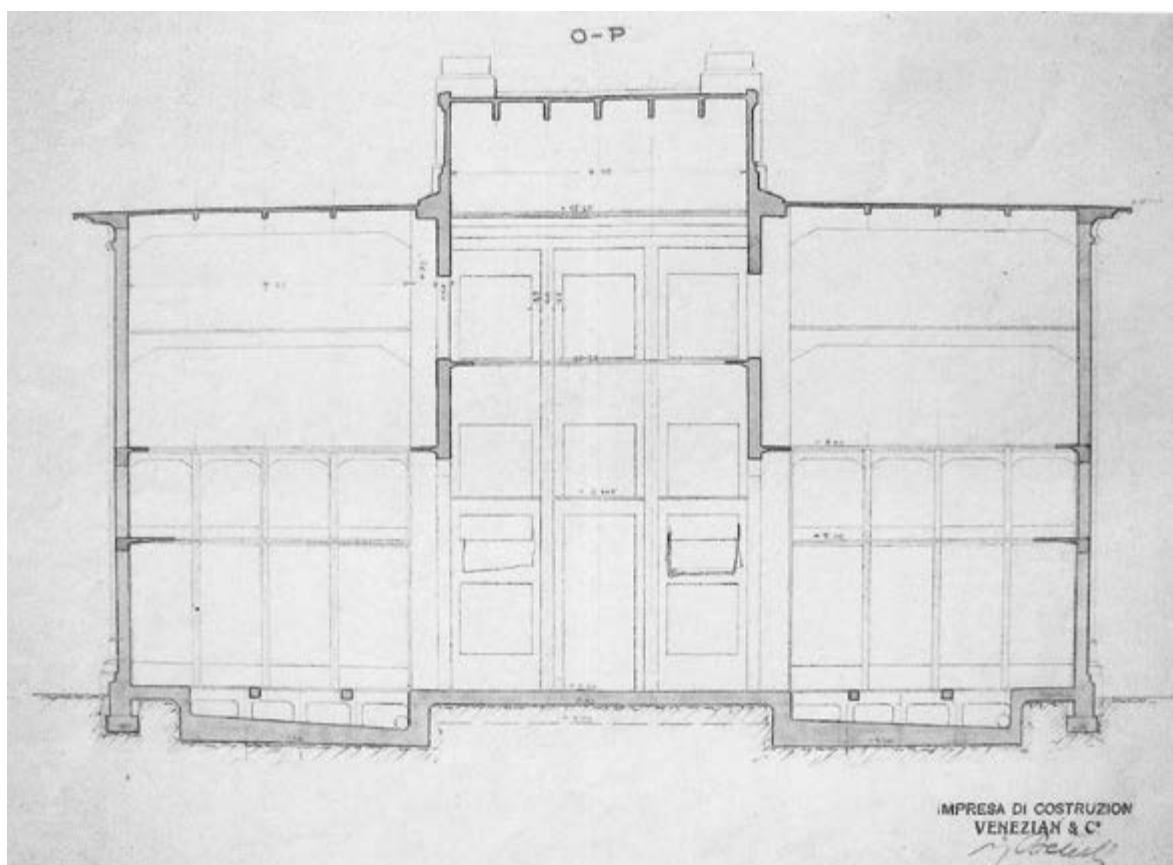


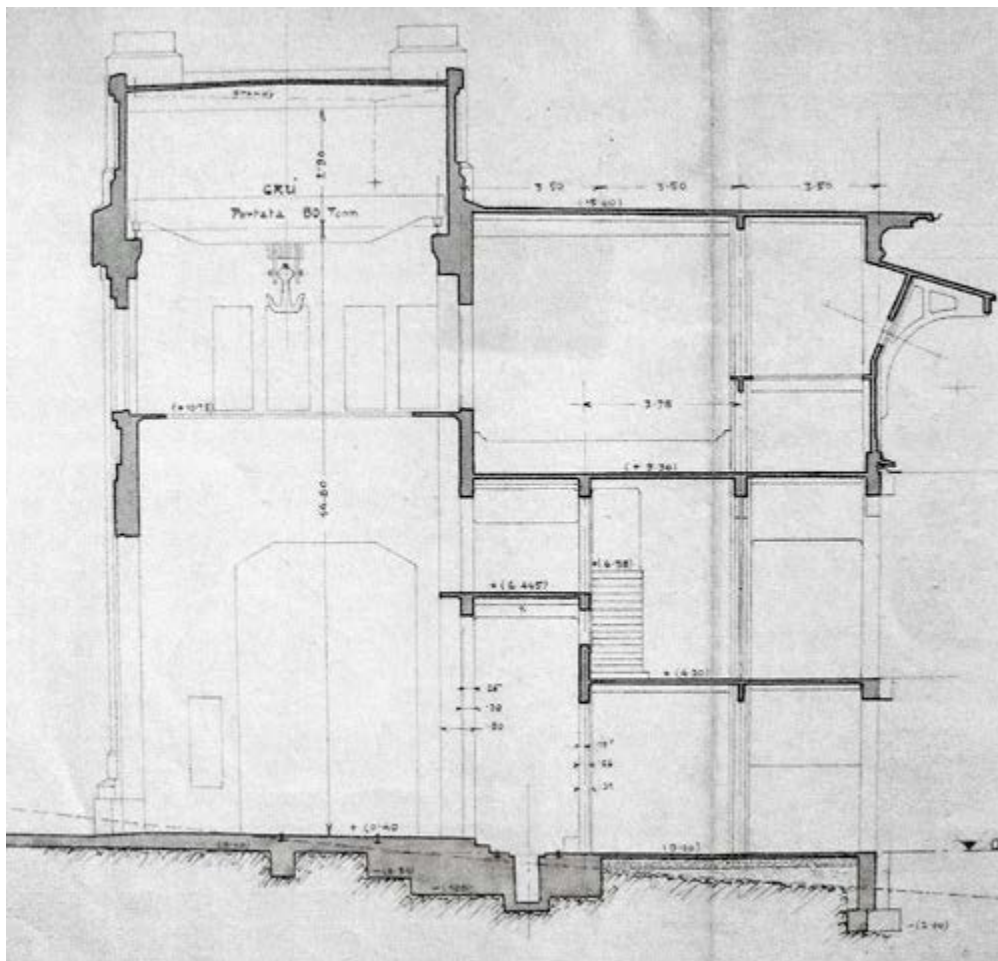
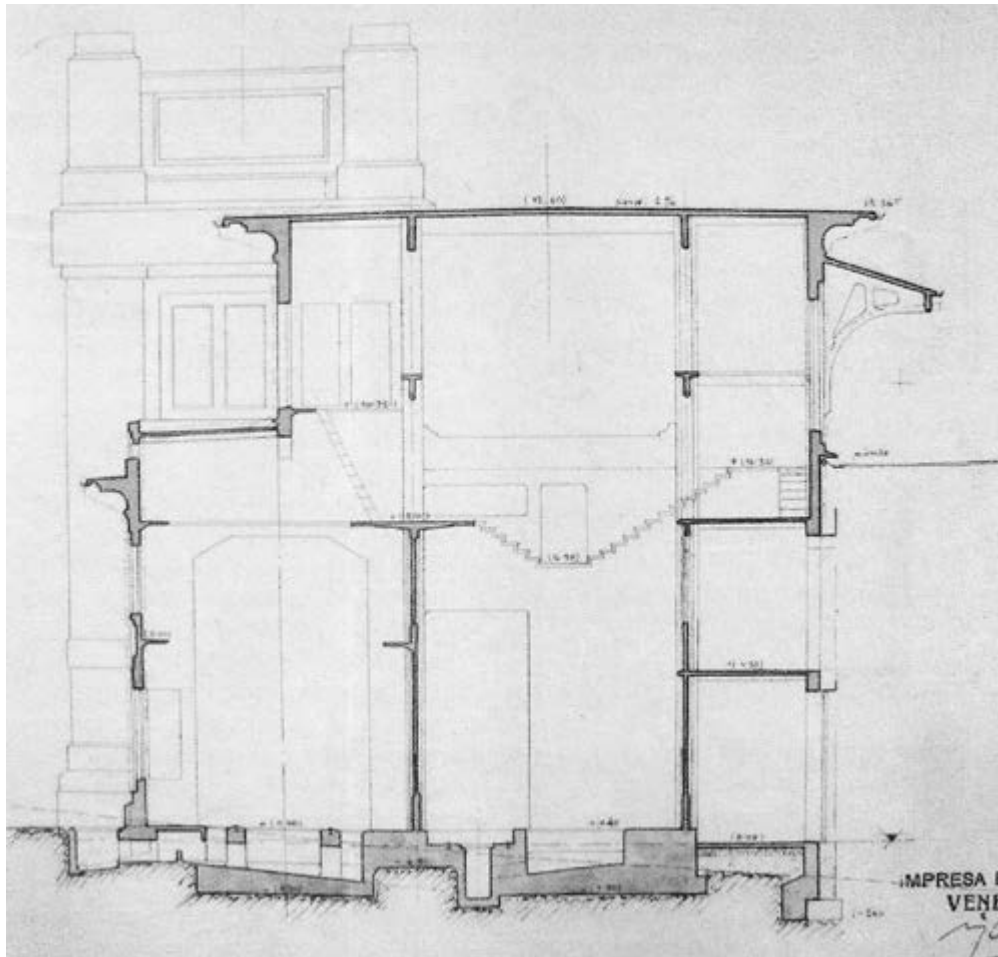
Foto: *L'Architettura Italiana*

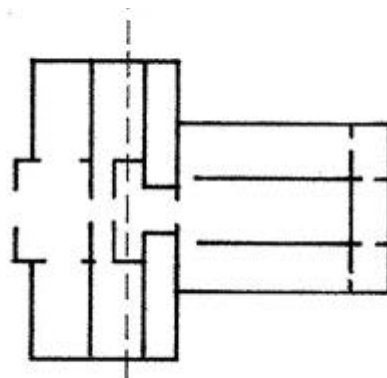
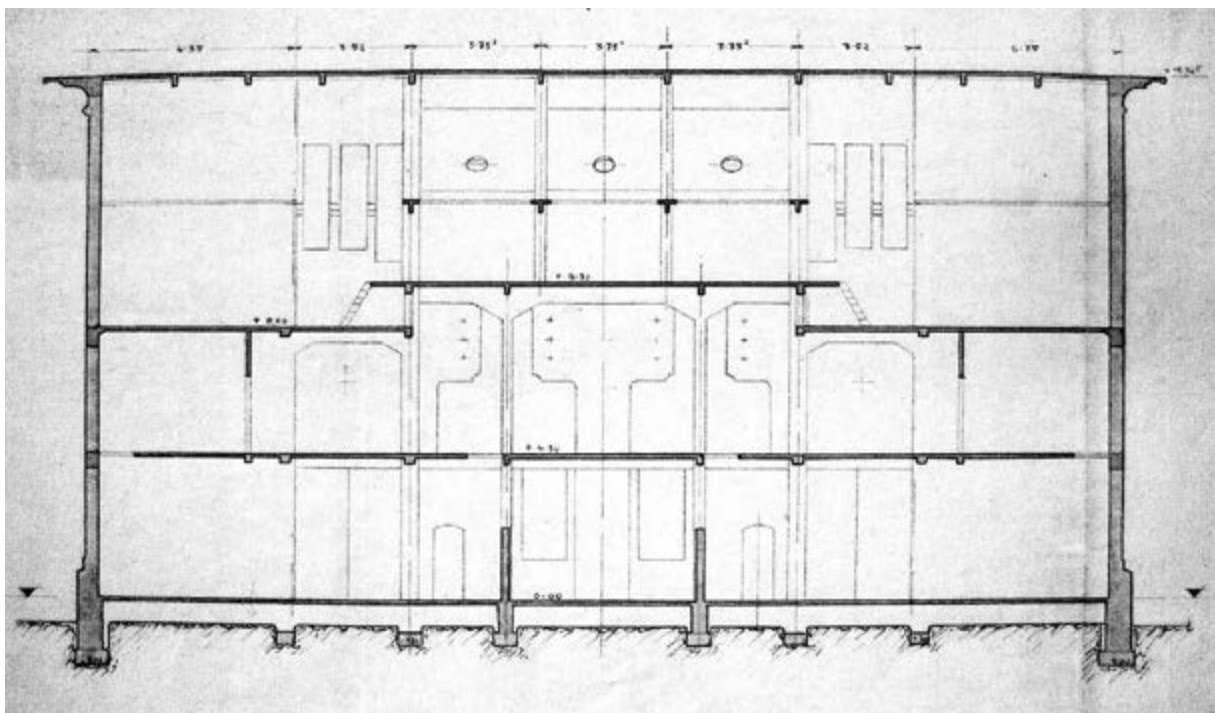
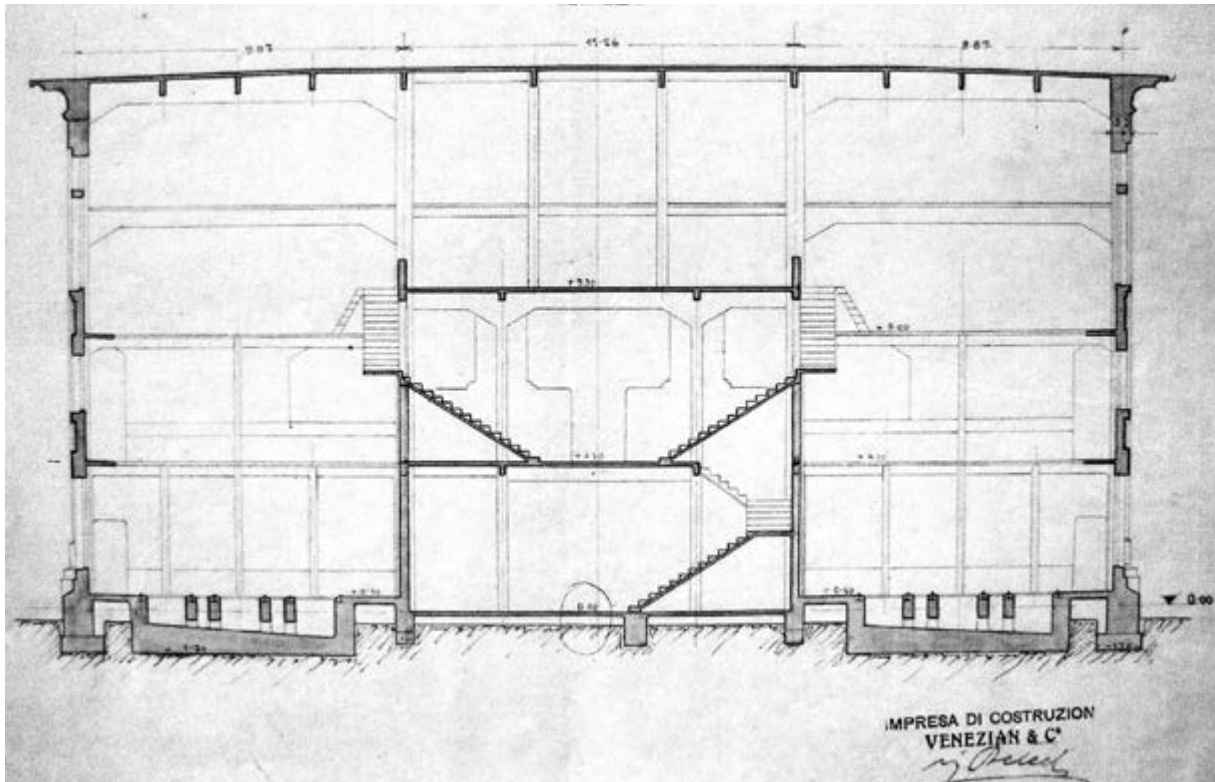




ALCUNE SEZIONI DEL SECONDO CORPO
(su gentile concessione dell'arch. Luciano Celli)







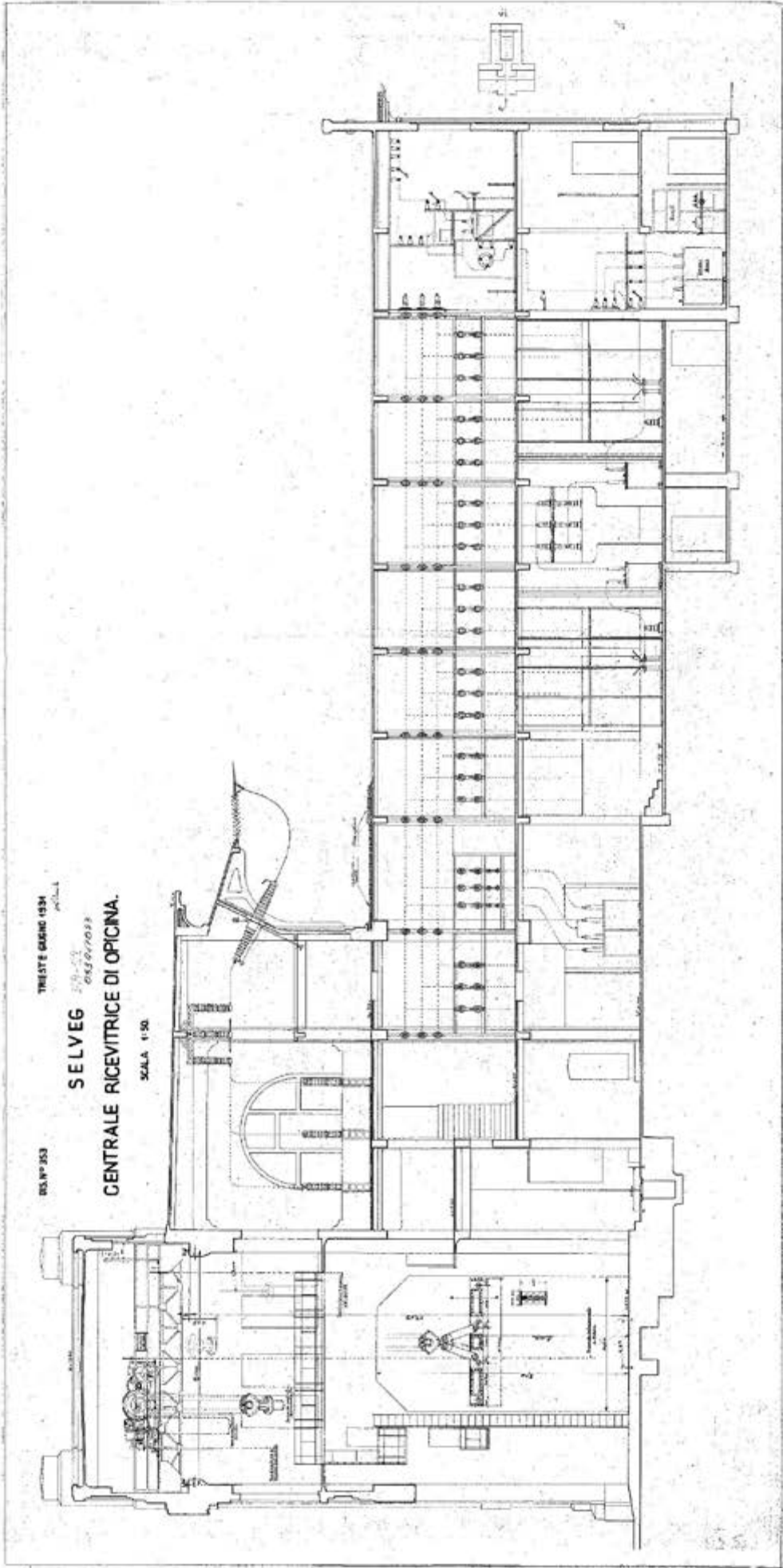




FOTO DEGLI INTERNI

(su gentile concessione dell'arch. Luciano Celli)

1°PIANO – PRIMO CORPO DI FABBRICA





FOTO DEGLI INTERNI

(su gentile concessione dell'arch. Luciano Celli)

SECONDO CORPO DI FABBRICA



Come appare la centrale oggi



Come appare la centrale oggi



Le navi “Saturnia” e “Vulcania”

Come si è visto nei precedenti capitoli, la passione di Arduino Berlam per l'architettura navale aveva avuto origine ben prima che egli intraprendesse la sua carriera come architetto: già negli anni dell'adolescenza egli aveva avuto modo di interessarsi a questo particolare tipo di costruzioni grazie alle visite compiute all'Arsenale triestino, ma soprattutto grazie all'esperienza acquisita in qualità di operaio volontario nelle officine di fucinatura durante le sue pause scolastiche estive¹³².

Negli anni che seguirono egli non accantonò mai questa sua giovanile “infatuazione”¹³³, scorgendo anzi nell'architettura navale e nelle sue forme l'incarnazione del progresso tecnologico e scientifico, ed un modello da cui prendere spunto per procedere nella definizione di un linguaggio veramente moderno: in molti dei suoi scritti riguardanti le moderne costruzioni, infatti, si è notato più volte come l'estetica e le forme navali venissero spesso usate quale metro di paragone e quale esempio ideale di modernità verso cui tendere, in quanto pienamente e sinceramente rispondenti allo spirito tecnologico dell'epoca moderna.

Vi furono tuttavia degli articoli che egli dedicò, su riviste specializzate, specificatamente all'architettura navale, in particolare all'architettura degli interni delle navi: il primo e più rilevante fu senza dubbio “L'architettura di bordo. Studio sul modo di decorare le navi da passeggeri”, comparso su *Ingegneria* nel luglio 1925, in cui egli aveva espresso le sue riflessioni in proposito, sia manifestando delle critiche alla produzione esistente, sia poi formulando delle innovative proposte d'intervento - al fine di riuscire a coniugare la potente modernità delle strutture con un altrettanto moderno progetto d'interni.

La nave moderna da passeggeri è un colosso ammirabile, che forse meglio d'ogni altra creazione umana ci dà l'indice esatto del livello tecnico e scientifico dell'epoca in cui viviamo. Organismo complesso, sensibile, omogeneo, essa è il frutto d'esperienze millenarie in fatto di navigazione e di rigorose indagini scientifiche: essa è tutta materata di pensiero e in nessuna sua parte si rivela l'arbitrio o il capriccio dei suoi costruttori. Essa è perciò bellissima, come sono belli gli organismi sani e possenti. Hanno una loro bellezza le curve sapienti degli scafi, la disposizione e la proporzione delle ciminiere, vi è bellezza nell'architettura ciclopica degli apparati motori, nelle eliche, nelle ancore, nelle collane d'imbarcazioni appese alle loro grue, v'è insomma bellezza in tutta la parte strutturale, che ha un simpatico aspetto marinaresco e meccanico. - Come tutte le vere bellezze, anche questa è inconsapevole e spontanea: non è il risultato di penosi artifici, di stentate civetterie, ma è naturale come il fiore, come il frutto, come l'essere animato. Ma c'è una parte della nave moderna che urta spesso disagiatamente il gusto dell'artista e delle persone sensibili alle armonie del Bello, e questa parte è precisamente quella [...] dei vari saloni di lusso e di ritrovo, delle loggie e degli scaloni. Io credo che nell'arredamento dei locali di lusso ci sia uno sbaglio fondamentale d'indirizzo, il quale vieta che, ad onta della valentia dei progettisti e della bellezza dei

132 Berlam fa riferimento a queste esperienze adolescenziali nel suo diario, *Ricordi*, op. cit. pp. 20 - 21. Cfr. capitoli 1 e 2 di questo studio.

133 Egli stesso ci dà la misura, sempre grazie alle sue memorie, di quanto questa passione nata in giovane età non si fosse in realtà mai sopita: “Il mio antico amore per la Marina e per le navi s'era intensificato durante il lungo forzato distacco dal nostro mare, s'era avvilito negli anni di crisi e di ristagno dell'immediato dopoguerra e divampava d'entusiasmo alla febbrile ripresa delle costruzioni, al susseguirsi dei vari che seguirono l'avvento del Governo fascista.” A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 251.

materiali, di cui gli stessi possono disporre, si possa giungere ad un risultato soddisfacente. Lo sbaglio, secondo il mio parere, risiede nel fatto che si persegue la chimera che nei locali di lusso la nave non sembri più nave, ma palazzo di terraferma. Gli autori di progetti di decorazione navale vanno a racimolare motivi decorativi nei vari palazzi principeschi e gentilizi, li stroncano per adattarli alle esigenze particolarissime dell'architettura navale, ne violentano l'intima essenza, togliendo il massimo fattore estetico che è l'armonia delle proporzioni, ed esibiscono al pubblico delle sale palladiane, delle gallerie in stile Luigi XV o Luigi XVI che sembrano le immagini deformate che si vedono negli specchi curvi o sulle superfici delle cocome da caffè ben lucidate. [...] Tutte le cose contro natura ed insincere riescono male e gli anacronismi producono sempre un senso di ripulsione.¹³⁴

Il problema dell'architettura di bordo era dunque il medesimo che si ritrovava per tante altre costruzioni moderne – che Berlam stesso in altri scritti aveva diverse volte affrontato e voluto superare – ossia un'incongruenza sostanziale di linguaggio, la quale conduceva non solo ad un'inevitabile incoerenza della forma relativamente alla struttura, ma anche una generale inadempienza allo scopo: in questo caso specifico delle navi, era fondamentale che la progettazione degli interni tenesse conto delle concrete necessità di bordo e dei reali bisogni dei viaggiatori, oltre che dell'artisticità d'insieme dell'organismo navale.

L'ostinarsi ad applicare i “dogmi di terraferma” nelle costruzioni navali era in primo luogo improduttivo dal punto di vista del benessere, del comfort e della funzionalità della vita di bordo in generale, poiché alcune forme concepite tenendo conto solo dell'estetica, ma non del costante movimento della nave, potevano rivelarsi pericolose per gli spostamenti nei locali: uno spigolo aguzzo, uno specchio traballante, un ferro battuto sporgente, avrebbero potuto rappresentare per i viaggiatori e per il personale di bordo dei rischi non da poco in caso di maremoto o di forte beccheggio.

Inoltre l'impiego delle forme dell'architettura terrestre in architettura navale era sconveniente anche dal punto di vista estetico, a causa della estrema diversità di proporzioni: ciò che in un palazzo risultava essere armonico, elegante, ben proporzionato, sulla nave sarebbe apparso sproporzionato, sgraziato e grottesco. Questo aspetto, anche legato all'intenzione di molti armatori di far dimenticare ai viaggiatori di essere a bordo di una nave, infondeva alla nave stessa un carattere insincero e fasullo, negatore della sua vera natura di moderno mezzo di locomozione (e non riproduzione deformata di una costruzione di terraferma):

Le proporzioni rachitiche degli ordini architettonici, l'abuso del bianco con dorature, gli eterni capitelli dei cinque ordini classici, usati costantemente, l'eterogeneità del mobiglio, il cattivo odore di linoleum e vernice fresca diffuso nell'aria, danno un certo che d'equivoco e di falso a quegli ambienti che nella loro nudità scheletrica, quando la nave era in costruzione, promettevano ben altra cosa!¹³⁵

Anche nel caso della nave quindi, la conformità allo scopo e la sincerità erano delle qualità imprescindibili, che potevano essere conseguite solo attraverso il rispetto dell'organismo della nave, innanzitutto delle sue proprie strutture e della sua conformazione, ma anche tramite un utilizzo

134 A. Berlam, “L'architettura di bordo. Studio sul modo di decorare le navi da passeggeri”, in *Ingegneria*, n. 7, luglio 1925, p. 3.

135 Ibidem, p. 5.

ragionato dei materiali più appropriati:

Ma crederei che marmi, pietre e laterizi stieno male a bordo, giacchè quei materiali rigidi e fragili hanno qualche cosa che contrasta coll'elasticità e col dinamismo della nave dove si preferisce molto vedere impiegati il legno e i metalli, cioè il materiale tradizionale e logicamente classico della costruzione navale.¹³⁶

La bellezza degli interni di una nave doveva scaturire quindi non dalla composizione di dettagli decorativi "a posteriori", quanto dalla progettazione congiunta dell'ossatura e delle forme, assicurata da una stretta collaborazione di ingegnere ed architetto: ciò avrebbe garantito l'armonica coesione tra proporzioni genuine e ben equilibrate e le sobrie e misurate forme modellate su di essa - per cui, di conseguenza, la bellezza e la sincerità dell'intero organismo.

Non è ammissibile che una struttura ideata senza un presupposto estetico, divenga bella soltanto appiccicandovi dei legni ben lavorati, degli stucchi, delle pitture. Sarebbe la stessa cosa che voler dare un palazzo, incaricando dapprima un ingegnere specialista di cementi armati di fare per conto suo l'ossatura e chiamando poi un architetto per abbellire con ornamenti la struttura finita. [...] Se si vuole arrivare ad un risultato veramente felice l'arte e la scienza debbono essere affratellate sin dai primordi del lavoro in modo da creare un tutto organico.¹³⁷

Questo in sostanza il pensiero di Berlam relativamente alle navi, che a ben guardare, non si scostava molto da quanto da lui sostenuto riguardo alle forme delle costruzioni moderne in generale: sincerità, conformità allo scopo, semplicità erano elementi distintivi e qualificanti che andavano ricercati e concretizzati per coerenza al progresso e allo spirito del tempo.

Interessanti sono tuttavia anche delle altre considerazioni che Berlam presenta in un testo di qualche anno dopo, sempre correlato a questo tema¹³⁸:

Questa varietà di stili fu variamente giudicata: ad alcuni sembrò poco seria e soprattutto non ispirata a senso di modestia, a quella semplicità disadorna e monastica che sarà la caratteristica in questi nostri tempi nella storia dell'arte; altri invece trovarono che sull'inevitabile monotonia dei lunghi viaggi per mare, un po' di varietà rallegrava lo spirito dei viaggiatori e che l'occhio si soffermava volentieri a considerare un bel quadro, una statua bronzea, delle porcellane di ... (illeggibile). Può darsi che la via giusta sia quella di mezzo, che una semplicità soda e a base di bei legni naturali si confaccia meglio che gli stili del passato all'architettura navale, ma che la soverchia nudità convenga sia resa più ridente e più interessante da una sapiente vivacità di colori ottenuti con ceramiche, con cuoi, con bronzi e che d'inverno si abbandoni con soffici tappeti che possono anche essere di disegno ornamentale perchè il moderno può essere benissimo condito da qualche pezzo di valore, tanto infatti, di mobili realmente artistici, quanto di squisiti oggetti d'arte d'altri tempi e d'altri paesi. Giacché per essere moderni non è punto necessario di essere degli intransigenti fanatici e degli iconoclasti che innegano un gloriosissimo passato d'arte.¹³⁹

Emerge qui, come in altri scritti già menzionati, la consueta moderazione di Berlam, la sua modernità "temperata", il ponderato equilibrio che non gli permise mai di scadere in esuberanze ed in

136 Ibidem, p. 6.

137 Ibidem, p. 7.

138 A. Berlam "La decorazione artistica delle navi da passeggeri", scritto rinvenuto all'interno del Fondo Celli - Tognon presso l'Archivio di Stato, era probabilmente il testo dell'omonima conferenza tenuta da Arduino nel 1936.

139 A. Berlam, "La decorazione artistica delle navi da passeggeri", p. 11.

eccessi, ed ovviamente il suo immancabile e costante “buon senso” che, a suo dire¹⁴⁰, fu il requisito fondamentale che indusse il commendatore Alberto Cosulich a commissionargli la direzione artistica dell’allestimento delle motonavi “Saturnia” e “Vulcania” della sua società.

Grazie alle “idee giuste e sane”¹⁴¹ espresse nei suoi articoli, Berlam ottenne quindi l’incarico iniziale di predisporre un progetto particolareggiato per le sale, le verande, le gallerie e le piscine della prima classe della “Saturnia”, da tradursi in diverse lingue e da consegnarsi alle più rinomate imprese di costruzione navale di tutto il mondo per convocarle a concorrere (per la “Vulcania” invece ci si rivolse solo ad imprese italiane). Dopo aver selezionato le ditte e spartito le commissioni, a Berlam fu chiesto di elaborare dei progetti di massima per i corridoi, le verande e per tutte le sale di Seconda classe, di Seconda economica e di Terza classe, progetti che sarebbero poi stati sviluppati ed eseguiti dai tecnici del Cantiere di Monfalcone sotto la supervisione di Berlam stesso¹⁴².

Le due navi gemelle possedevano praticamente le medesime caratteristiche tecniche¹⁴³ e, con le loro innovazioni e perfezionamenti dal punto di vista tecnico ed ingegneristico, rappresentavano dei modelli d’eccellenza e all’avanguardia per l’ingegneria navale dell’epoca: non è tuttavia scopo primario di questa ricerca soffermarsi su queste loro caratteristiche, di cui ci si limita a dare breve indicazione¹⁴⁴.

140 Ibidem, p. 9.

141 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 256.

142 Ibidem p. 259.

143 In base ai dati riportati da Pozzetto sappiamo che le due navi avevano la medesima stazza lorda (23.940 ton la Saturnia, 23.970 la Vulcania), la medesima lunghezza (192,45 fuori terra; 182,58 in galleggiamento), altezza (13,37 ml) e larghezza (24,23 ml); entrambe avevano il doppio fondo cellulare e dieci paratie stagne, otto ponti, lo stesso tipo di motore con la medesima potenza elettrica (2500 kw) e due eliche. La velocità massima delle due navi fino al 1928 era di 21 nodi, successivamente però la Vulcania fu potenziata fino a raggiungere un massimo di 23 nodi nel 1935. Si veda M. Pozzetto, op. cit. p. 159.

144 Il volume curato dall’Ufficio promozioni della Società Cosulich. Ci offre a questo riguardo un’alquanto esaustiva descrizione: “Nella sagoma ardita le motonavi gemelle “Saturnia” e “Vulcania” – che tengono con 24000 tonnellate di stazza un posto preminente fra quante motonavi solchino gli oceani – rivelano ad un tempo le qualità che sono loro proprie: potenza velocità eleganza e la novità dei mezzi adottati per realizzarle. La poppa allungata e la prua dal taglio sfuggente, l’ordine a gradini delle soprastrutture sormontate fra gli alberi dal poderoso tronco di cono che sostituisce l’inutile fumaiolo (poiché i motori non producono fumo) danno un’impressione di forza raccolta e di equilibrio. [...] Lo scafo, enorme, costruito nella parte superiore con un’innovazione applicata per la prima volta ad una nave mercantile, in acciaio speciale di elevata resistenza ed elasticità, misura 192,45 metri di lunghezza per 24,23 di larghezza e quasi 28 di altezza al ponte di comando. Il doppio fondo cellulare che si estende per tutta la lunghezza dello scafo e 10 paratie stagne trasversali lo rendono praticamente insommergibile. Contro il pericolo d’incendio offrono difesa altre apposite paratie, la cui chiusura, disposta con facile manovra dall’ufficiale di guardia, permette di isolare a zone gli alloggiamenti. Bussole giroscopiche, radiogoniometri, apparati d’autogoverno e di segnalazione sottomarina garantiscono la sicurezza della navigazione, mentre un potente impianto radiotelegrafico mantiene la comunicazione con la terraferma e con le altre navi che attraversano l’Oceano. [...] Nel fianco immane di ciascuna nave pulsano due potenti motori Diesel tipo Burnmeister & Wain a quattro tempi e doppio effetto, alti ciascuno 12 metri e lunghi 14, forniti di congegni speciali che aboliscono ogni rumore ed ogni vibrazione. Sono i più potenti motori Diesel costruiti finora nel mondo, capaci di sviluppare insieme 24000 cavalli di forza (ai quali se ne aggiungono altri 9300 delle macchine ausiliarie) e d’imprimere alla nave una velocità di 21 miglia orarie, che consentirà alla “Saturnia” di compiere in 11 giorni il viaggio fino a Rio De Janeiro, in 14 fino a Buenos Aires, e alla “Vulcania” di raggiungere in 8 giorni New York.” (*Saturnia Vulcania*, a cura dell’Ufficio Promozioni della Cosulich Line, Bestetti & Tumminelli, Milano – Roma, 1925).

Tornando invece agli interventi eseguiti da Berlam sulle due navi, possediamo una sua minuziosa descrizione di alcuni degli allestimenti da lui realizzati, di cui qui riportiamo un passo, quello relativo alla sua rinomata “sala dalmata”:

Uno degli ambienti della “Saturnia” che mi sono riusciti meglio fu la sala da pranzo della Seconda classe, che offriva delle difficoltà per la sua forma: una sala larga 25 metri, cioè da murata a murata, lunga 20 ed alta soltanto metri 2,90; da un lato un vestibolo d’ingresso sporgente nella sala e di fronte un’alcova per la credenza. Divisi le pareti in tanti pannelli di tutta altezza, inquadriati con fascie (sic) di legno intarsiato a motivi geometrici di sapore dalmatico, racchiusi i puntelli cilindrici di ferro in pilastri quadrati, pure a fascie d’intarsio e riempi i pannelli con un rivestimento di ceramica Ginori fatto espressamente, riprodotto motivi tessili e trapunti dalmati di cui possedevo una ricca raccolta. I gruppi di quattro finestri di murata non furono nascosti con finte finestre ma inquadriati ed arricchiti con cabochons di radica di noce e d’olivo. Davanti agli stessi feci appendere delle grosse tende di tela casalinga trapuntata a vari colori e ricca frangia e di ciuffi rossi e neri come le borse da pastori dalmate. Sopra la credenza feci disporre un fondo di panno lence colore arancio, sopra il quale si aggrupparono armonicamente dei vasellami e dei piatti pure fatti espressamente su modelli originali. Riuscì un complesso nuovo e simpatico che incontrò il gusto dei più: S.E. Mussolini nel visitare la “Saturnia” nell’agosto 1927 si interessò molto a questa sala ed apprezzò il concetto d’averla fatta in stile dalmato, per ricordare la provincia sorella.¹⁴⁵

Un ambiente quindi dalla concezione molto semplice seppur caratterizzato fin nei minimi dettagli, con una marcata ispirazione alle tradizioni artistiche ed artigianali della Dalmazia – regione a cui Berlam era particolarmente affezionato: qui i vivaci colori e le complesse geometrie, la pregiata qualità dei materiali e della loro lavorazione, prendevano il posto degli orpelli dell’architettura storicista di terraferma, per conformarsi sull’organismo navale, arricchendolo senza creare attriti tra i vari componenti.

Oltre alla sala dalmata, Berlam offriva la descrizione anche del fumatoio - dove l’impiego del legno di quercia affumicata con intarsi d’ebano e l’inserimento di pannelli pittorici (realizzati da Edgardo Sambo), combinati a tappeti afgani e imbottiture di colore rosso-bruno, trasmettevano “un’impressione di robustezza e di intima comodità”¹⁴⁶ - e della sala da musica di Seconda classe caratterizzata dal largo impiego di pitture decorative con colori liquidi su legno (per non mascherarne, ma al contrario farne trasparire le venature).

Berlam dava altresì illustrazione del fumatoio e della sala da ballo della Seconda classe economica, due sale dalla forma di per sé irregolare a causa della svasatura dello scafo, in cui erano presenti anche impedimenti di carattere strutturale (la posizione dei puntelli ed il passaggio di un albero da nave, nonché la condotta principale dei Thermo-tanks sul soffitto): questi tuttavia, lungi dal costituire fattori di disarmonia o di contrasto, vennero sfruttati per “ricavare motivi impreveduti ed interessanti”¹⁴⁷. Inoltre la loro ossatura in palissandro a losanghe su fondi chiari opachi (rispettivamente d’acero

145 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 259 – 261.

146 A. Berlam, “Criteri di arredamento navale” in *Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione*, anno 1, nr. 3, 15 marzo 1929, p. 92

147 A. Berlam, *Ricordi* p. 262.

naturale e di compensato laccato in bianco) si estendeva oltre che sulle pareti anche sul soffitto, diventando così un espediente cromatico per ingrandire l'ambiente verso l'alto: Berlam poteva quindi a ragione definire questi ambienti come “perfettamente conformi ai principi di razionalità navale”¹⁴⁸. Anche gli ambienti di Terza classe, come si è detto, vennero progettati da Berlam anche se di essi non esistono dei resoconti per mano dell'autore; tuttavia dalle fotografie e dai disegni presenti nell'opera di Pozzetto si può osservare come, nella loro semplicità essenziale e dignitosa sobrietà, essi fossero gradevoli ed accoglienti, spaziosi e salubri e provvisti dei servizi indispensabili: ciò rappresentava un notevole progresso rispetto ai disagi ed angusti locali realizzati in precedenza, in nome di un miglioramento delle condizioni di viaggio anche per le classi meno abbienti.

Per quanto riguarda la prima classe, Berlam si occupò della progettazione delle ariose verande, delle passeggiate e di particolari cabine con loggia privata aperta verso il mare (previste solo per la “Saturnia”): queste ultime, mai adottate fino ad allora su navi di questa scala, erano una vera e propria innovazione per l'epoca; gli interni di tutti gli ulteriori ambienti di prima classe furono invece affidati all'opera vari altri progettisti tra cui Gaetano Moretti (sua era la lussuosa piscina “pompeiana” della “Saturnia”), gli architetti Adolfo e Gino Coppedè, lo studio “Stuard” di Gustavo Pulitzer Finali ed altre imprese straniere tra cui la viennese Portois & Fix e l'inglese March, Jones & Cribb.

A questo proposito, Berlam avrebbe fatto accenno tempo dopo a questi altri interventi, all'interno della narrazione delle sue esperienze in ambito navale, esprimendo un giudizio pungente e critico, che manifestava un certo disappunto per la persistenza in alcuni di essi di un approccio ancora legato ai vecchi criteri, da lui tanto biasimati:

Soltanto pochi ambienti si sarebbero sottratti alla disciplina del consulente artistico e si vollero trattari nella maniera proposta ed antimarinairesca propugnata dai decoratori più addietro biasimati. Ebbene dopo qualche anno di navigazione questi ambienti, condannati dall'opinione pubblica si dovettero smantellare e rifare sebbene contenessero elementi bellissimi. Ma vi mancava la conformità – allo scopo – producevano, specialmente in navigazione, un senso di disagio.¹⁴⁹

Non si può sapere con certezza se i suddetti ambienti fossero poi stati smantellati per le motivazioni addotte da Berlam oppure per una semplice evoluzione del gusto nell'arredamento navale d'interni: si può però affermare con certezza che le innovazioni formali ed i dettami stilistici da lui propugnati incisero fortemente sull'estetica navale da quel momento in poi, e non solo in ambito italiano: basta infatti osservare le soluzioni proposte negli anni seguenti, soprattutto la produzione di Gustavo Pulitzer Finali, suo concittadino.

148 Ibidem p. 261.

149 A. Berlam, “La decorazione artistica..” op. cit. p. 9. Inoltre, nel 1934, Berlam ritornò ulteriormente sull'argomento, nel saggio *Il ruolo dell'architetto nella compagine sociale*, affermando: “Certo che quelle due navi, sebbene siano molto migliori delle precedenti e – diciamo pure – anche di parecchie susseguenti, mostrano ancora delle concessioni ad un gusto ormai superato, ma gli armatori credevano con ciò di accontentare un determinato pubblico.” Cfr. A. Berlam, *Il ruolo dell'architetto nella compagine sociale*, Stabilimento tipografico nazionale, Trieste, 1934, p. 14.

Molto si è detto sulla “Saturnia”, per quanto riguarda la “Vulcania”, vi è una generale scarsità di informazioni: da Berlam sappiamo che in essa furono apportate minime variazioni rispetto alla nave gemella - relative perlopiù al tipo di legni impiegati ed alla disposizione interna di alcuni ambienti - ma vennero eliminati i motivi decorativi presenti sulla prima nave che non lo avevano del tutto soddisfatto.

Permane inoltre un'incognita relativamente al possibile contributo di Berlam nella conformazione esterna di queste due navi; nell'articolo apparso su *Il Piccolo* dedicato all'inaugurazione della “Saturnia”, l'autore (Silvio Benco) sosteneva che Arduino Berlam avesse avuto “gran parte nella costruzione e nella decorazione” e che a lui si dovesse “lo studio delle forme da darsi alle sovrastrutture della motonave perché questa assuma lineamenti robusti ed organici, del tutto diversi da quelli delle navi a vapore”¹⁵⁰: di questo intervento tuttavia non vi è traccia né negli articoli di Berlam, né nel suo diario personale.

La questione viene sollevata anche da Valerio Staccioli nel suo saggio su Nicolò Costanzi¹⁵¹, l'allora Direttore dell'Ufficio Tecnico della Società Cosulich, il quale secondo l'autore sarebbe stato il principale artefice delle innovazioni apportate alla conformazione esterna delle due motonavi, in particolare dell'organizzazione e dell'articolazione delle sovrastrutture - che l'articolo del quotidiano triestino invece attribuiva a Berlam.

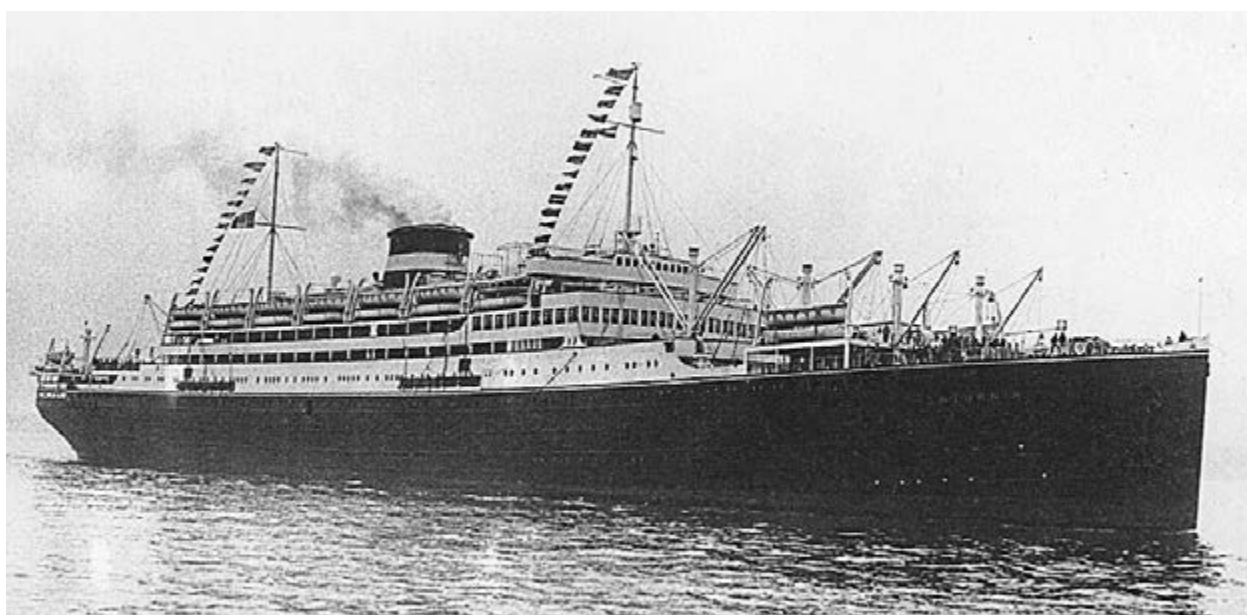
Staccioli tuttavia non esclude che vi sia stata una collaborazione tra Costanzi e Berlam nella definizione delle connotazioni architettoniche degli esterni, originatasi sia grazie alla passione dimostrata da Berlam per le forme architettoniche navali - che probabilmente aveva favorito la nascita di un'intesa professionale ed intellettuale con Costanzi, sia anche alla luce di quella stretta cooperazione tra architetto decoratore ed ingegnere navale tanto auspicata da Berlam.

A prescindere da come si sia svolta in effetti la vicenda, certo è che questa esperienza di Berlam nell'ambito dell'architettura navale fu per lui dichiaratamente molto positiva e piacevole non solo per il fatto aver potuto cimentarsi su un terreno inesplorato che lo aveva sempre incuriosito, ma anche - grazie anche alla fiducia e all'ampiezza di mezzi concessagli dall'illuminato imprenditore Cosulich - per aver avuto l'occasione di tradurre in realtà dei concetti sperimentali da lui espressi fino ad allora solo per iscritto, offrendo così un suo piccolo ma significativo contributo nel processo di sviluppo verso la modernità.

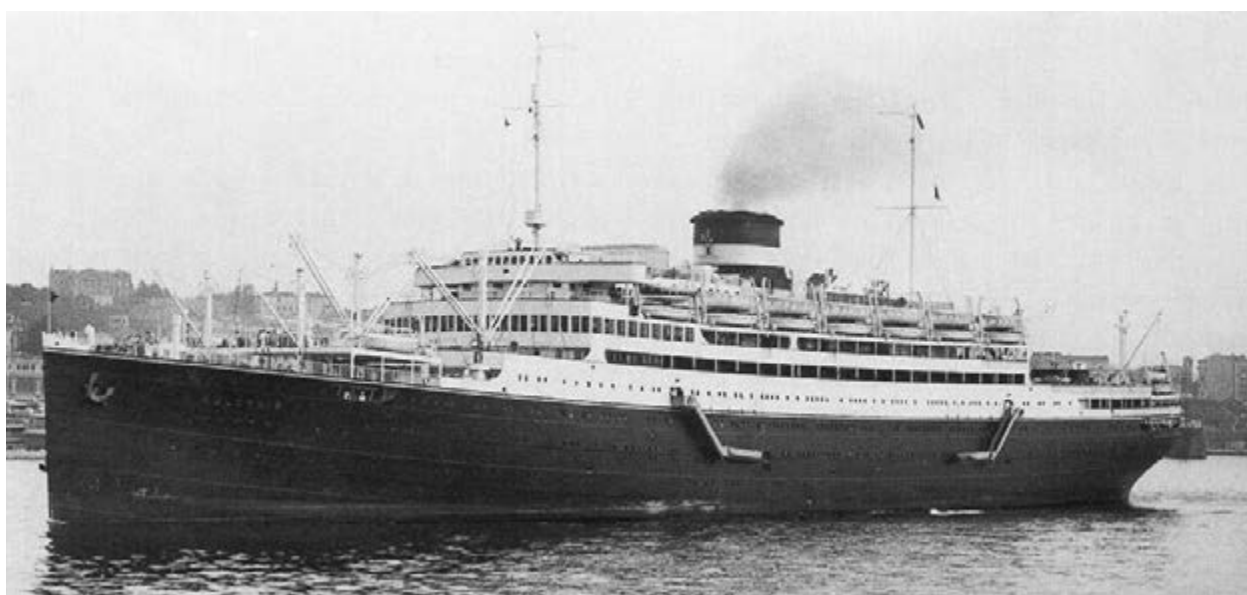
150 *Il Piccolo*, 18 settembre 1927, “La potenza e la bellezza della motonave «Saturnia», superba affermazione della industria navale giuliana”, p. 3.

151 V. Staccioli, “Nicolò Costanzi Designer Navale. Arte scienza e tecnica” in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LVII, 1997.

Le Navi "Saturnia" e "Vulcania" della Cosulich Line

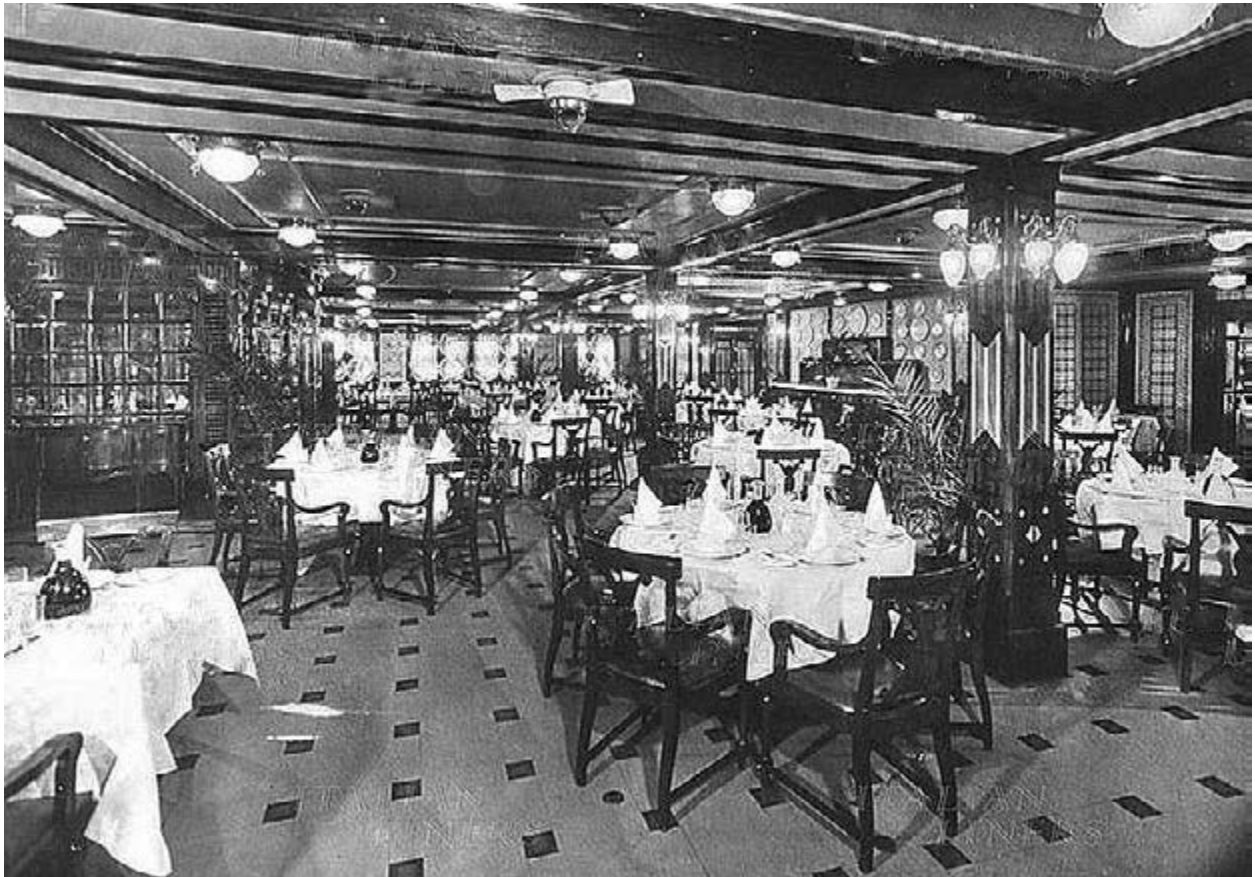


Saturnia



Vulcania

Alcuni interni della "Saturnia" progettati da Arduino Berlam



Sala da pranzo di seconda classe (Sala "dalmata")



Sala da fumo di seconda classe

Alcuni interni della "Saturnia" progettati da Arduino Berlam



Sala da fumo di seconda classe economica



Sala da musica di seconda classe economica

I progetti delle piscine

All'interno del percorso di sperimentazione di Berlam sulle nuove tipologie architettoniche, due progetti rivestono un ruolo di particolare interesse, anche se poi non effettivamente realizzati: ci si riferisce alle due piscine di terraferma e galleggiante, progettate nella primavera del 1928.

Riferisce Berlam nelle sue memorie¹⁵² che in quel periodo venne invitato da un suo cugino acquisito, Alberto Pertot Ascari, console della Milizia e presidente dell'Ente Sportivo Fascista, a prendere parte ad una seduta, assieme ad altri tecnici, il cui tema era la realizzazione di un campo polisportivo e di una piscina natatoria da costruirsi a Trieste per volontà del Partito fascista. Berlam prese in carico lo studio della piscina, elaborando due soluzioni, una per la terraferma ed una galleggiante: le strutture dei due organismi furono studiate fin nel minimo dettaglio e vennero interpellati specialisti per lo studio degli impianti di riscaldamento, di aria e d'acqua e dei servizi annessi alle piscine. Tuttavia, dopo la consegna, avvenuta il 24 novembre 1928, questi progetti non trovarono mai applicazione, rimanendo pertanto idee sulla carta: essi furono comunque pubblicati su *L'architettura italiana* l'anno successivo, regalando al loro autore almeno una "soddisfazione editoriale"¹⁵³.

Nonostante la mancata realizzazione, questi due progetti, come si è detto, mostrano delle peculiarità particolarmente degne di attenzione, poiché rientrano pienamente nella personale ricerca di Berlam della definizione di un linguaggio adeguato e coerente alle tipologie moderne.

Nell'articolo dedicato su *L'architettura italiana* Berlam sottolineava fermamente come "il concetto informatore" di queste opere (e delle pubbliche costruzioni in generale) avrebbe dovuto essere "nessun lusso inutile, [...] nessuna miseria ed anzi una sobria correttezza in ogni particolare" e ribadiva come, data la destinazione e la connotazione "moderne" di questi edifici, si sarebbe dovuto adottare uno stile ad esse congruente ed appropriato:

La destinazione dell'edificio, modernamente sportivo, dissuade dall'impiego di forme stilistiche tradizionali o, come suol dirsi accademiche e impone quelle severe forme strutturali che sono il portato della nostra epoca e che sono una sincera espressione del nostro modo di costruire. D'altro canto si deve tenere presente che questa grande costruzione [la piscina di terraferma] dovrà sorgere in un posto ben visibile dalle nostre rive e che sarà parte importante del quadro cittadino, quindi la semplicità non dovrà degenerare in miseria. V'è un minimo in fatto di decoro architettonico al di sotto del quale è dovere di civismo non scendere.¹⁵⁴

Nuovamente dunque Berlam si confrontava con questo argomento, ma in questi due progetti lo fece in modo forse più disinvolto ed originale rispetto a quelli realizzati fino ad allora: forse a causa della natura prettamente utilitaristica di questi edifici - in cui ogni minimo riferimento agli stili tradizionali

152 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 291 - 293.

153 Ibidem p. 293.

154 A. Berlam, "Piscine Natatorie riscaldabili per la città di Trieste" in *L'Architettura Italiana*, anno XXIV, nr. 2, 1929, p. 21.

sarebbe stato assolutamente fuori luogo - o forse per il loro carattere assolutamente sperimentale, egli qui aveva adottato un approccio formale per lui assolutamente innovativo, che discendeva e si originava primariamente dalla composizione strutturale e dalle funzioni a cui l'edificio era preposto. Ciò in realtà è maggiormente rilevabile nella versione galleggiante, che in quella di terraferma, dove la configurazione formale era sicuramente lontana da recuperi di forme tradizionali, ma non del tutto scevra da influenze di tipo secessionista: lo si può notare dalla composizione dei prospetti, in cui protagonista è l'elegante geometria nell'articolazione dei volumi e degli elementi di facciata (le torri e gli avancorpi) e nelle decorazioni - "delle fasce (sic) di mattoni maiolicati e delle piastre di ceramica di colore verde e blu" impiegate al fine di "togliere all'edificio il carattere industriale che assumerebbe qualora fosse sprovvisto di questa sobria policromia ottenuta con materiale duraturo"¹⁵⁵.

La struttura dell'edificio non veniva dichiaratamente esibita sui prospetti, ma nemmeno mascherata da componenti esornative in eccesso: la rigorosa rettilinea purezza dei volumi intonacati - che prendevano forma dalla distribuzione interna dell'edificio - veniva posta in risalto solo dalle semplici sottili cornici lineari che, accostate alle fasce geometriche maiolicate, conferivano all'organismo un aspetto che era sì monumentale, ma nel contempo armonioso e misurato, schietto e di agevole lettura. Al suo interno avrebbero trovato posto un'ampia vasca olimpionica (lunga 33,33 metri e larga 18), i trampolini dalla struttura in cemento armato, un capiente anfiteatro a quattro file di gradinate per gli spettatori, i servizi essenziali per i frequentatori (docce, bagni, cabine singole e spogliatoi collettivi, bar) e sul tetto delle ampie terrazze per l'elioterapia, ma anche per l'esercizio di sport all'aperto.

Più singolare, anche dal punto di vista costruttivo, è il progetto di piscina galleggiante, concepito per ovviare alla difficoltà di trovare un fondo di fabbrica adatto (sufficientemente esteso, facilmente accessibile, in prossimità del mare e dal prezzo non troppo elevato) sulla terraferma e per l'opportunità di poterla dislocare in qualsiasi parte della costa, a seconda delle necessità del momento.

Definita da Berlam come "idea nuova e modernissima"¹⁵⁶, questa piscina avrebbe dovuto essere costruita interamente in cemento armato, con la preziosa collaborazione dell'ingegner Andrea Ghira, il quale aveva già dato prova di abilità in questa tipologia realizzando un dock galleggiante con lo scafo in cemento armato per il porto di Trieste: questo sistema, secondo Berlam, aveva già dato buoni risultati in America ed in Inghilterra e, se impiegato razionalmente assieme ad un'ossatura ben progettata, avrebbe resistito in modo ottimale alle mareggiate ed al rollio delle onde.

La costruzione avrebbe dovuto poggiare su di uno zatterone composto da dieci cassoni impermeabili di cemento armato (lunghi 33,80 metri, larghi 6 e alti 5), rinforzati internamente da nervature a croce, disposti su una fila e distanti 40 centimetri l'uno dall'altro¹⁵⁷: questi cassoni sarebbero stati realizzati

155 Ibidem.

156 Ibidem, p. 23.

157 Questo espediente era stato adottato affinché, in caso di riparazione di uno di questi cassoni, nell'estrarlo dallo zatter-

e varati in cantiere, saldati insieme una volta trasportati in mare e collegati alle travi dello zatterone tramite dadi di calcestruzzo (elementi di giunzione facili da togliere e rimettere in caso di sostituzione o di riparazione di uno dei cassoni).

Per quanto riguarda il vero e proprio corpo di fabbrica della piscina, esso sarebbe stato solidamente e strutturalmente congiunto allo zatterone attraverso la sua ossatura di elevazione: le quattro file di pilastri, su cui essa avrebbe dovuto reggersi, sarebbero state posizionate lungo le quattro travi poggianti sui cassoni, e sarebbero state tenute insieme non solo tramite le solette orizzontali ma anche da delle “robuste diagonali” innalzantisi dallo zatterone fino al tetto dell’edificio; delle nervature diagonali sulla copertura avrebbero completato l’intelaiatura dell’edificio.

Questo tipo di struttura portante che si configurava come una “gabbia perfettamente rigida¹⁵⁸” era stata studiata per garantire all’intero organismo stabilità, resistenza e indeformabilità, anche se sottoposto al moto ondoso.

Internamente, erano stato previsti per il soffitto un sistema di capriate all’inglese per sorreggere il tetto piano terrazzato ed una camera d’aria che avrebbe garantito l’isolazione termica.

La vasca, delle stesse misure di quella dell’edificio di terraferma, sarebbe stata collocata sopra allo zatterone, e rinforzata da un complesso sistema di travature e nervature incassato nei pilastri dell’ossatura: anche intorno ad essa sarebbe stata realizzata una camera d’aria per ridurre la dispersione del calore dell’acqua.

In quanto alla parte esterna dell’edificio, sui due prospetti frontali del parallelepipedo modellato sull’ossatura principale si innalzavano due imponenti torrioni, in cui erano contenuti i corpi scala, e, più in basso, in corrispondenza dei varchi d’ingresso si protendevano due bassi e rettangolari avancorpi, realizzati per ottemperare alle esigenze distributive funzionali interne; sui due lati lunghi, in corrispondenza dei quattro angoli del parallelepipedo, sporgevano quattro piccoli avancorpi terrazzati ove erano situati i servizi attinenti alle cabine (docce, gabinetti).

Sulle facciate “strutturalmente moderne”, l’estetica sarebbe stata affidata non solo a questo “movimento di masse”¹⁵⁹, generato appunto dalla presenza e dall’interazione degli avancorpi frontali, delle torri e delle aggettanti balconate laterali, ma anche all’inserimento di dettagli costruttivi derivati dall’architettura navale (le finestre rotonde in corrispondenza delle cabine, che ricordavano gli oblò dei piroscafi) e di soluzioni originali, come i finestroni a traliccio in pietra artificiale nera lucidata che, secondo Caterina Lettis, rievocavano una serie di canne d’organo¹⁶⁰. Anche qui la decorazione sia

one non vi fossero difficoltà a causa delle concrezioni che inevitabilmente si sarebbero formate a causa della permanenza in mare. Si veda A. Berlam, “Piscine Natatorie riscaldabili per la città di Trieste”, op cit. p.25.

158 A. Berlam, “Piscine Natatorie riscaldabili per la città di Trieste”, op cit. p. 26.

159 Ibidem.

160 C. Lettis, “Arduino Berlam (1880-1946). Architetture”, op. cit. p.218.

degli esterni che degli interni avrebbe dovuto essere in ceramica: colorata per i profili dei portoni di ingresso, dei davanzali e delle finestre e per i contorni dei volumi sporgenti; perlopiù bianca ma con qualche fascia di colori vivaci per gli interni.

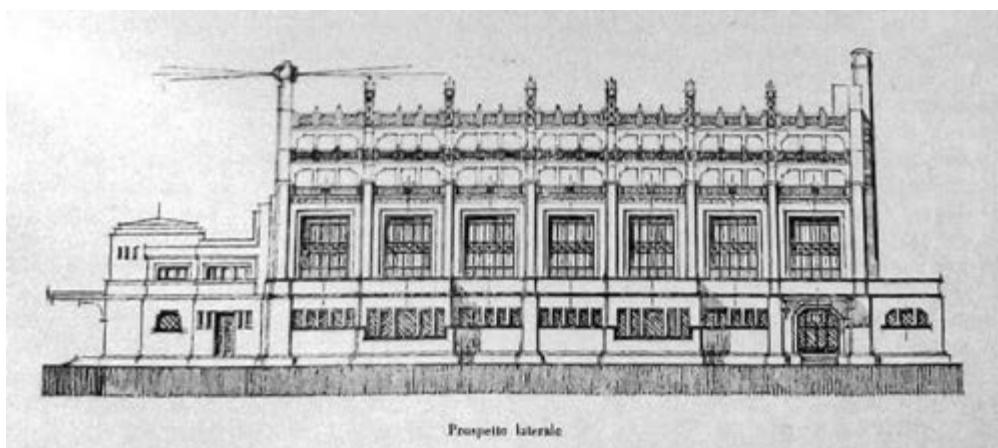
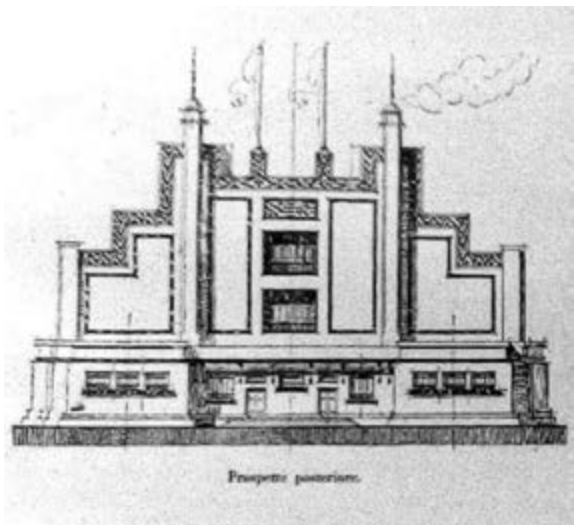
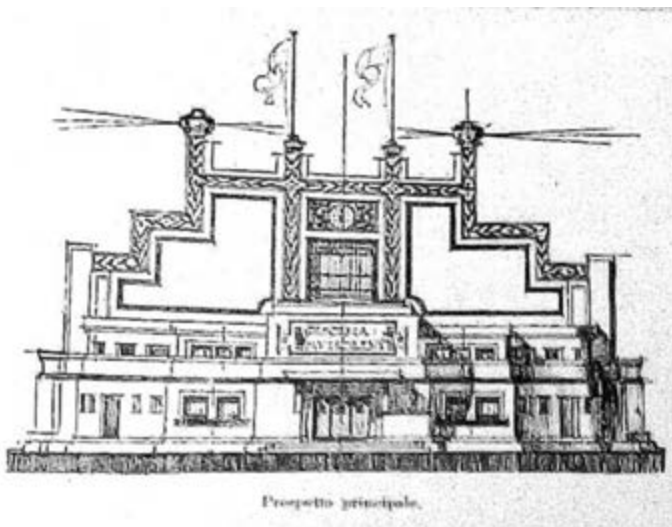
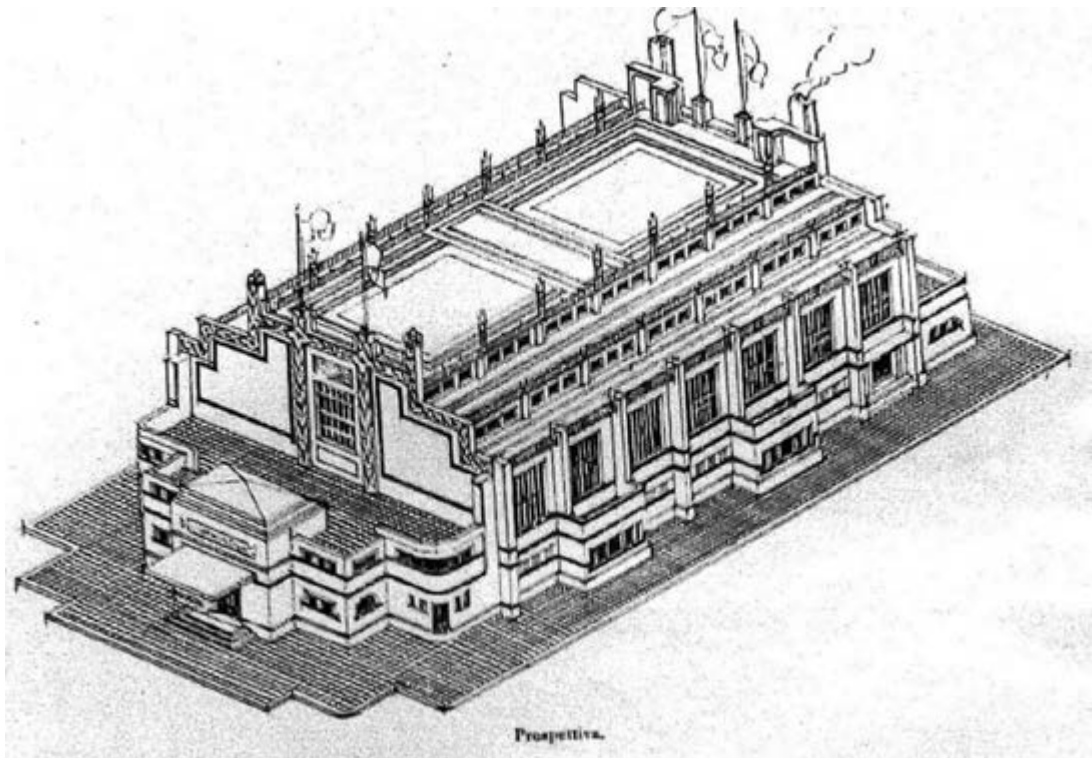
I fumaioli posti sulla parte posteriore della sommità della costruzione avrebbero completato l'impronta navale questo bizzarro organismo a metà strada tra una nave, una macchina ed un palazzo galleggiante.

È proprio il carattere ibrido che connota questo edificio a renderlo originale ed inconsueto, distante dalle soluzioni che Berlam aveva impiegato in precedenza e che avrebbe adottato successivamente (pensiamo soprattutto al grattacielo): davvero interessante è infatti la sperimentazione di Berlam in questo secondo progetto, dal punto di vista tecnico più affine all'architettura ed all'ingegneria navale che a quella di terraferma, e da quello formale più vicina all'arditezza ed alla visionarietà espressioniste che al razionale funzionalismo più intrinsecamente caratteristico delle più moderne concezioni architettoniche dell'epoca.

Si può dunque affermare che questa sperimentazione lo abbia condotto alla produzione di un linguaggio di stampo immaginifico, le cui singolari forme rendono quest'opera una sorta di divertissement progettuale, più che un momento significativo nella sua ricerca ed elaborazione di un linguaggio veramente al passo con le coeve realizzazioni delle avanguardie europee.

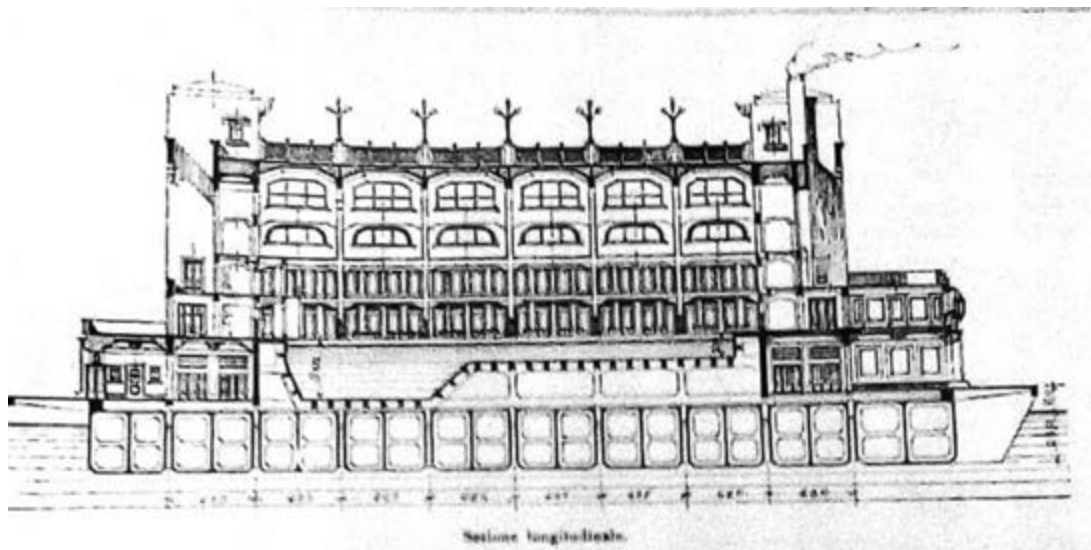
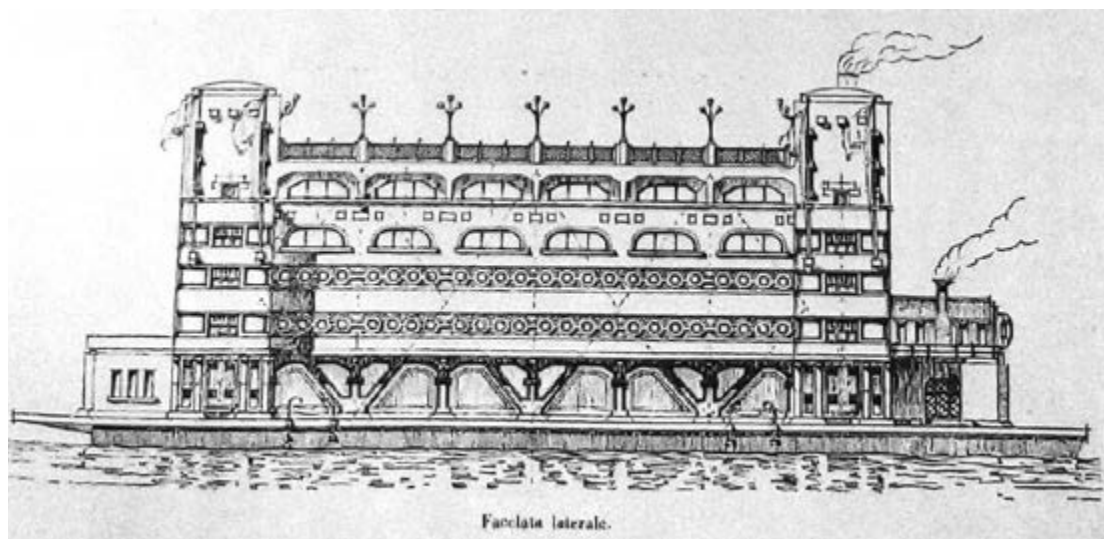
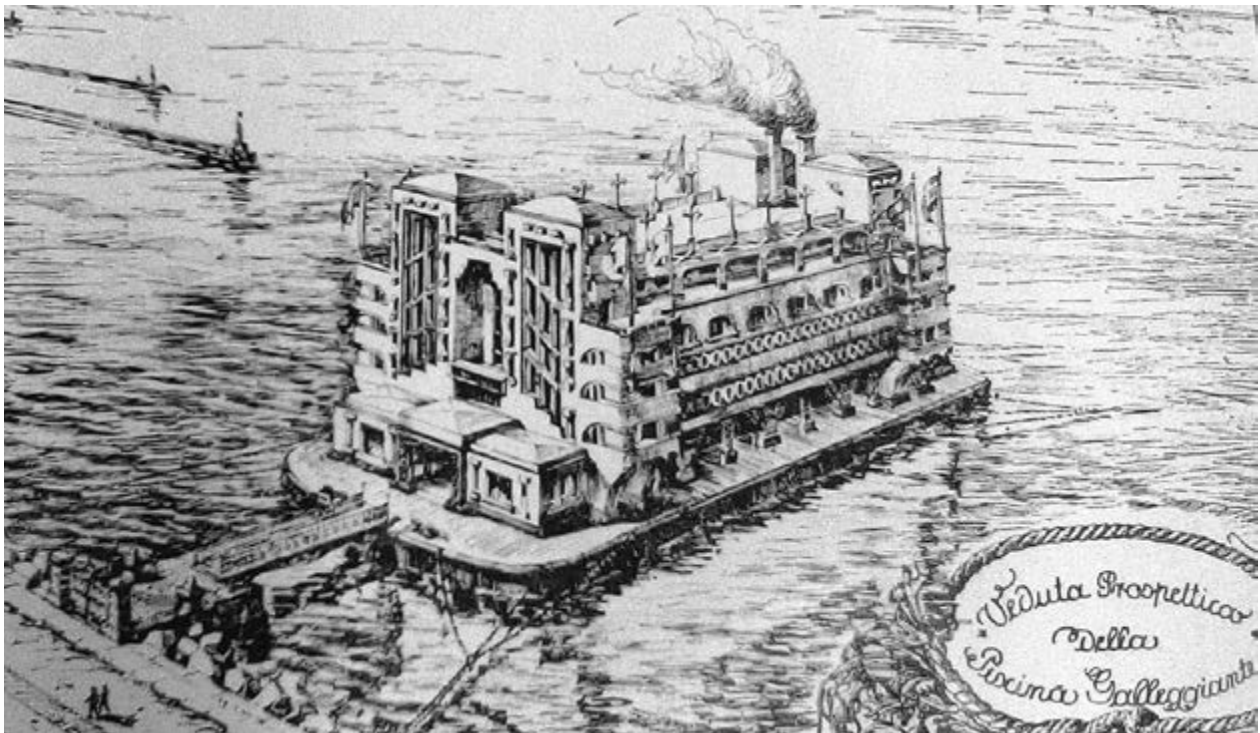
Progetto per una piscina di terraferma

(immagini tratte da *L'Architettura Italiana*)



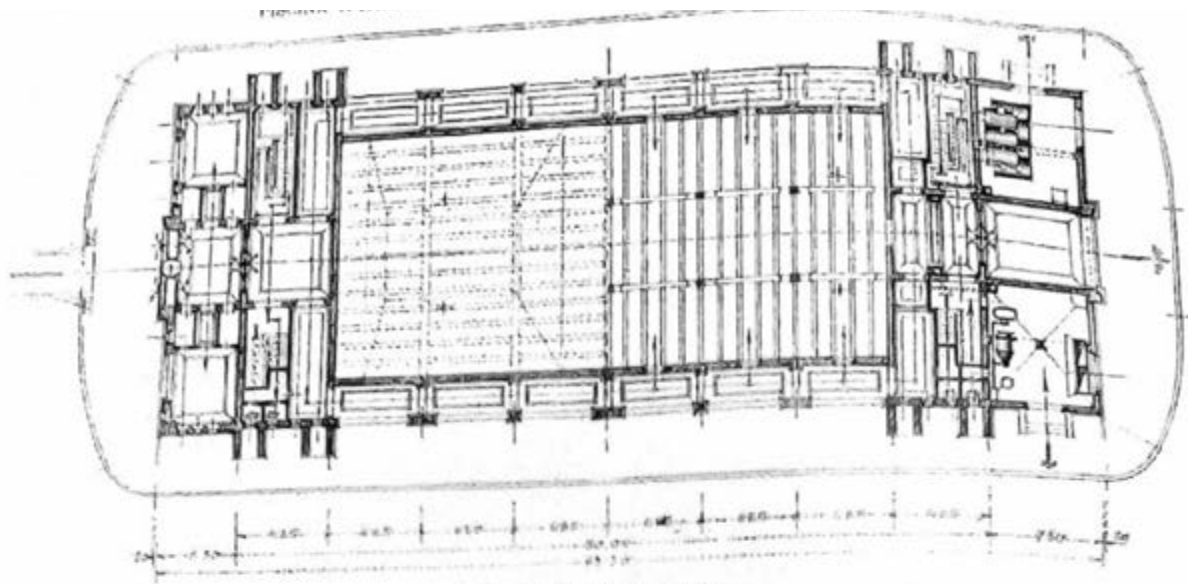
Progetto per una piscina galleggiante

(immagini tratte da *L'Architettura Italiana*)

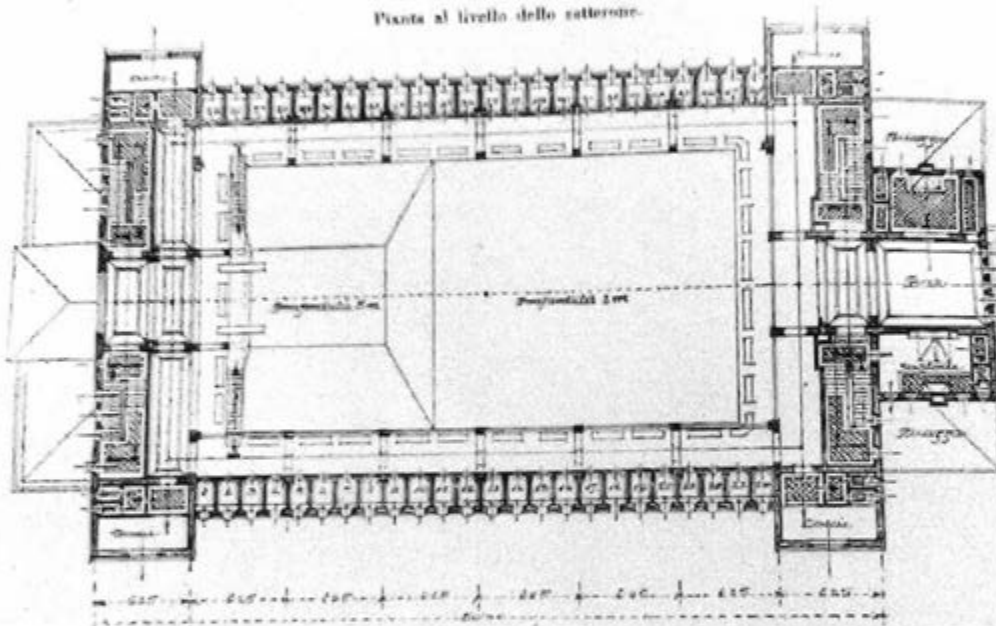


Progetto per una piscina galleggiante

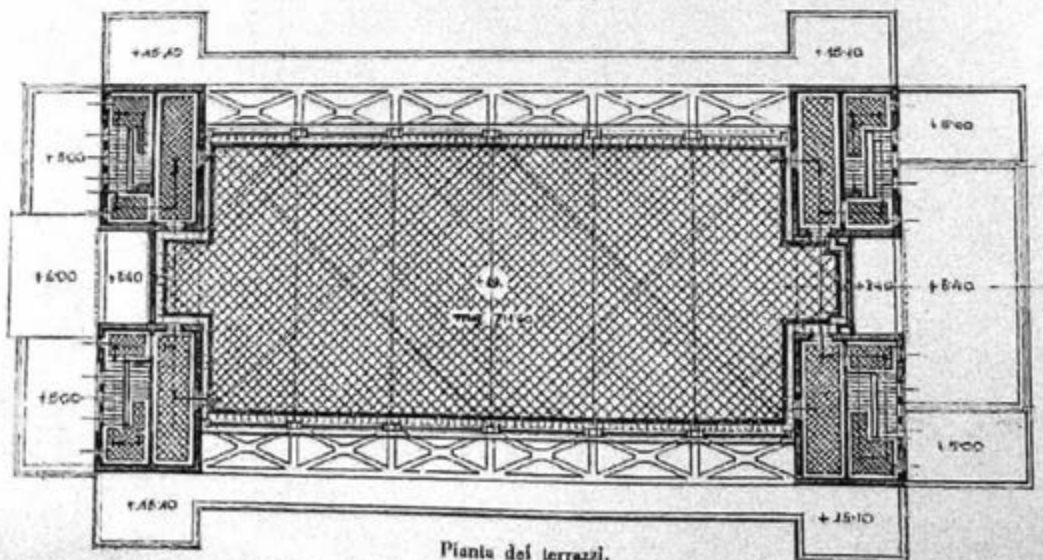
(immagini tratte da *L'Architettura Italiana*)



Pianta al livello dello sottopiede.



Pianta al livello della piscina.



Pianta del terrazzi.

Il “Grattanuvole” – Palazzo AEDES

La storia del palazzo

Le travagliate vicende storiche relative alla costruzione del grattacielo AEDES, testimoniate dall’abbondante documentazione presente negli archivi comunali, ci danno la misura di come – da un lato – vi fossero grosse difficoltà, nella Trieste del primo Novecento, per la sperimentazione di nuove forme e tipologie in ambito architettonico, e come – dall’altro – si stesse diffondendo un nuovo sentimento, soprattutto tra gli artisti e gli intellettuali, un desiderio d’innovazione ed una più profonda connessione delle diverse forme d’arte con le esigenze dell’epoca moderna.

La storia di questo edificio singolare ha inizio nel novembre 1924, quando Victor Amodeo, commerciante australiano di origine italiana, proprietario di una delle due abitazioni dell’isolato situato alla foce del Canal Grande tra le vie Rossini, Machiavelli e il Corso Cavour, decise di demolire il vecchio fabbricato e di costruire al suo posto un moderno palazzo per uffici.

Il fondo di fabbrica in questione si trovava in un punto cruciale della città, sia dal punto di vista economico (nella zona era infatti concentrata la maggior parte delle attività mercantili e portuali triestine), sia da quello architettonico (per la vicinanza con pregevoli edifici ottocenteschi quali la Chiesa di Sant’Antonio di Pietro Nobile, il Palazzo Carciotti di Matteo Pertsch e il Palazzo Generali di Eugenio Geiringer), sia dal punto di vista paesaggistico.

Lo stesso Berlam lo aveva descritto come “il fondo di fabbrica più bello di Trieste, sia come panorama, sia come inquadramento sul lungo-mare cittadino, quanto pure come comodità di posizione”¹⁶¹.

Proprio a causa di queste particolarità del sito, il progetto iniziale per la nuova costruzione, in carico agli ingegneri Ghira e Polacco, non fu ben visto né dalla Commissione Edilizia né dall’Ufficio Tecnico comunale, che lo rigettarono in quanto avrebbe previsto l’innalzamento di un palazzo di sette piani con un’altezza “inconsueta” di 28,30 metri, la quale avrebbe potuto ostruire e deturpare la visuale del paesaggio retrostante e avrebbe creato altresì una sgradevole disarmonia con il contiguo Palazzo Carciotti.

A ciò si aggiungeva il fatto che la permanenza del vecchio fabbricato (un anonimo edificio di circa 10 metri) accanto ad un palazzo di mole così imponente avrebbe prodotto uno “sconcio estetico” nello scenario urbano interessato. Oltre all’altezza – accettata ad ogni modo “in deroga alle vigenti disposizioni solo a causa della larghezza delle vie dove la costruzione andrebbe a prospettare”¹⁶² – vi era anche il problema dell’“ornato”, cioè la particolare forma esterna del palazzo, che avrebbe rappresentato un fattore atipico e di conseguenza dissonante nell’inquadramento neoclassico e

161 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit., pp. 265 – 267.

162 Ufficio Tecnico protocollo 457/1924, Relazione dell’Ufficio Tecnico Comunale datata 22 novembre 1924.

storicista del Canal Grande e dei suoi palazzi limitrofi.

All'epoca Berlam non era ancora coinvolto nell'impresa, cosa che invece ebbe luogo, secondo quanto da lui riferito nel suo diario, nella primavera del 1925:

Egli [Victor Amodeo] mi offerse la consulenza tecnica per un palazzo da uffici che doveva sorgere sull'area delle suaccennate casette, di cui una egli aveva già acquistata e si proponeva di acquistare l'altra. Io gli dissi subito che l'incarico mi sorrideva molto, anzi che avrei voluto essere il progettista e il direttore dei lavori, non solo il consulente, però a patto che si potesse disporre di entrambe le case, in modo da poter fare un dado a tre facciate libere, una testata d'isolato verso il mare. Le trattative dell'acquisto della seconda casa verso la via Machiavelli, di proprietà del sig. ing. Bussi, si facevano molto difficili tanto che il signor Amodeo desistì [sic] dall'occuparsene e si accinse a costruire soltanto sull'area della casa già posseduta. Allora io diedi le mie dimissioni spiegandole col fatto che lasciando sussistere quell'infelice catapecchia, non ne poteva uscire nulla di buono e che io non volevo guastarmi la reputazione.¹⁶³

Come si può intendere da queste parole, Berlam condivideva le stesse preoccupazioni dell'Ufficio Tecnico del Comune e preferì lasciare l'incarico piuttosto che andare ad alterare il decoro cittadino con un progetto mal concepito.

Amodeo si rivolse quindi all'architetto Dionisio Klamer (o Klauer), il quale elaborò ben tre progetti, presentati rispettivamente il 13 maggio, il 22 luglio e il 17 agosto 1925, tutti respinti dal Comune a causa delle facciate - non corrispondenti "in nessun modo alle esigenze dell'estetica e [...] tali che alcun suggerimento potrebbe giovare a migliorarle"¹⁶⁴ - e dell'altezza, eccessiva per edifici non monumentali ed inconciliabile con "l'estetica degli edifici vicini". Le tre soluzioni di Klamer, prevedendo un ipotetico futuro rifacimento di tutto il fronte dell'isolato su via Cavour, presentavano un austero ed ordinario edificio in stile eclettico, un pastiche neoclassico, con una piccola cupola decentrata prevista in una delle varianti: un progetto il cui anonimato edilizio non avrebbe certo recato beneficio allo scenario urbano della zona.

In virtù di questi accadimenti e del conseguito acquisto della seconda casa, venne costituita nel 1926 la Società AEDES, del cui Comitato costitutivo entrò a far parte anche Berlam, e già nel mese di aprile aveva preso forma il nuovo progetto con la sua firma.

Nel contempo si volle interessare anche la stampa all'erigenda costruzione ed il 18 aprile 1926 sul quotidiano locale¹⁶⁵, apparve un articolo intitolato *Il primo grattacielo a Trieste*, nel quale, tramite due rappresentazioni grafiche ed una sintetica spiegazione in forma di intervista ad Arduino Berlam, l'opera veniva presentata ai cittadini.

Ciò andò a scatenare la reazione della Soprintendenza, che, in una lettera al Comune, sottolineando l'importanza paesaggistica, storica e pittoresca del sito interessato, auspicava il mantenimento del

¹⁶³ A. Berlam, *Ricordi*, op. cit., p. 265.

¹⁶⁴ Ufficio Tecnico protocollo 457/1924, Relazione dell'Ufficio Tecnico Comunale datata 25 maggio 1925.

¹⁶⁵ *Il Piccolo*, 18 aprile 1926, "Il primo grattacielo a Trieste. La superba costruzione progettata presso il Palazzo Carciotti", p. 5.

“suo equilibrio prospettico”¹⁶⁶ e ne richiedeva l’invio dei progetti per fare un’attenta valutazione.

Il 24 maggio 1926 il comitato costitutivo della Società Anonima AEDES chiese al Comune di Trieste il permesso di fabbrica allegando due copie del progetto (disegnate da Carlo Polli, ma firmate da Berlam): questa versione presentava delle lievi modifiche rispetto alle immagini pubblicate sul giornale, concentrate soprattutto nella parte terminale dell’edificio, al fine forse di presentare una soluzione più “edulcorata” ed accettabile per i criteri degli uffici comunali.

In realtà, i suddetti uffici, essendosi trovati di fronte ad una vera e propria innovazione tipologica rispetto al consueto panorama architettonico cittadino, nella relazione espressero la loro incertezza e difficoltà di valutazione, ammettendo che “il progetto presentato non [poteva] certo essere giudicato con l’attuale legge edilizia e difficile sarebbe [stato] giudicarlo anche con uno qualsiasi dei regolamenti in vigore nelle principali città”¹⁶⁷.

Tuttavia, nonostante fossero dichiarate eccezionali diverse sue peculiarità (l’altezza, il numero dei piani, l’area del cortile - in difetto, la limitata larghezza della laterale via Machiavelli rispetto dell’altezza dell’edificio) e nonostante qualche appunto sulla disposizione dei servizi interni, il giudizio finale della relazione non fu del tutto negativo, anzi, venne addirittura gradita la presenza della torre in facciata che, “se architettonicamente risolta”¹⁶⁸, avrebbe potuto diventare un elemento vivacizzante del panorama generale della riva.

Tuttavia, come attesta il Berlam nel suo diario, i disegni presentati avevano scarsamente convinto non solo i tecnici giudicanti, ma anche lui stesso: motivo per il quale egli ne disegnò una seconda versione “molto più americana e rettilinea”¹⁶⁹.

Il 23 settembre 1926 tramite lettera il Consiglio direttivo AEDES presentava al Comune i nuovi disegni delle facciate, con allegati anche una prospettiva su cartoncino, un fotomontaggio e uno skyline con la prima versione della cupola: le modifiche apportate interessavano appunto le finestrate in facciata e la forma della cupola. Venivano inoltre ben messi in evidenza i materiali da utilizzarsi (pietra bianca d’Istria e rossi laterizi) e la policromia dei pannelli maiolicati che ornavano i prospetti.

Vennero sollevate nuove criticità dal tecnico competente che nella sua relazione dichiarò che l’opera - con la sua gran mole in mattoni a vista - facesse pensare ad “un opificio industriale”¹⁷⁰ e che il nuovo

166 Ufficio Tecnico protocollo 457/1924, Lettera della Soprintendenza alle Opere d’Antichità e Arte di Trieste al Comune, datata 23 aprile 1926, nr. 607, Oggetto: il Canal Grande”.

167 Ufficio Tecnico protocollo 313/1926, Rilevazione dell’Ufficio d’Igiene sul progetto presentato dalla Società Aedes il 24 maggio 1926, datata 2 giugno 1926.

168 Ufficio Tecnico protocollo 313/1926, Rilevazione dell’Ufficio Tecnico Comunale sul progetto presentato dalla Società Aedes il 24 maggio 1926, datata 4 giugno 1926.

169 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit., p. 269.

170 G. Ceiner, “I disegni di progetto del “grattacielo” di Arduino Berlam a Trieste: confronto e mediazione di opposte ideologie” (in *La trasmissione delle idee dell’architettura*, atti del convegno 29/30 settembre 1988 a cura di A. Fratelli), p. 527.

aspetto della torre e della cupola conferissero un carattere tutt'altro che slanciato all'edificio.

A dispetto di queste obiezioni, il 12 ottobre 1926 alla Società AEDES venne concesso il permesso di fabbrica, a condizione che venisse studiata per la cupola “una soluzione meglio corrispondente”, che “i pilastri del pianoterra agli angoli [venissero] rinforzati” e che “il bugnato del pianoterra [venisse] lavorato in modo da accrescerne l'impressione di robustezza”¹⁷¹.

In difesa del nuovo edificio e probabilmente anche per smorzare le critiche inevitabilmente suscitate dall'ambizioso progetto, il 21 ottobre 1926, un secondo articolo uscì su *Il Piccolo*, in cui veniva messo in evidenza il totale ripensamento dell'edificio – ora non più “grattanuvole”, ma armonizzato al contesto preesistente – da parte dell'architetto progettante e in cui veniva sottolineato come gli elementi di “disturbo” presenti nella prima variante presentata, derivassero dalla persistenza di elementi tradizionali in un organismo di concezione moderna.

Volendo assecondare le prescrizioni della Commissione Edilizia, il Berlam elaborò un'ultima versione del progetto, effettuando le modifiche richieste nella parte basamentale ed eliminando il problema della cupola¹⁷² e risolvendo la parte terminale con un terrazzamento: questa ultima proposta venne finalmente approvata sia dalla Commissione Provinciale di antichità e belle arti, che dalla Soprintendenza nel mese di novembre.

Cominciarono quindi i lavori, ma i problemi non erano ancora finiti: nemmeno un mese dopo, il 1 dicembre, giunse una raccomandata da parte della Soprintendenza in cui il Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione per le Antichità e Belle Arti, manifestava “l'intendimento di sottoporre il progetto del nuovo edificio AEDES all'esame del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti”¹⁷³, imponendo l'interruzione dei lavori in attesa delle disposizioni ministeriali.

A ciò si aggiunse una comunicazione del 30 dicembre 1926 da parte del Ministero, tramite la Soprintendenza, in cui veniva comunicato che lo stabile era da ritenersi vincolato secondo le disposizioni della legge 11 giugno 1922 nr. 778 per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico.

Inoltre secondo il resoconto di Berlam il Ministero non si limitava a vincolare l'area interessata, ma anche

171 Ufficio Tecnico protocollo 313/1926, Lettera del Comune al Consiglio direttivo AEDES in risposta ai piani presentati in data 23 settembre 1926, datata 12 ottobre 1926.

172 Di fatto nel progetto poi effettivamente realizzato, la cupola non era più presente ed invece la sommità dell'avancorpo, che con essa avrebbe dovuto terminare, era stata risolta appunto con un torrione dal tetto piatto, come si vedrà più approfonditamente nelle pagine successive: a differenza di quanto sostenuto da alcuni autori, in primis Manfredo Tafuri che lo aveva definito “l'incompiuto grattacielo” (cfr. M. Tafuri, la voce “Berlam Arduino”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1967) questa soluzione non era dovuta all'incompletezza del progetto o dalla mancata realizzazione di questo elemento, bensì da una precisa scelta del progettista.

173 Ufficio Tecnico protocollo 313/1926, Lettera della Soprintendenza alle Opere d'Antichità e Arte di Trieste al Comune, datata 1 dicembre 1926, nr. 1995, Oggetto: Trieste Nuovo. edificio AEDES.

imponere la presentazione di nuovi piani, rimproverava il R. Soprintendente di aver permesso il lavoro ed insisteva che sulla sponda destra del Canale, cioè sul nostro fondo, si facesse una copia quasi integrale del Palazzo Carciotti, che si trova sulla sponda sinistra.

Ed aggiungeva inoltre, con grande amarezza

[...] Ottemperare al desiderio di quei signori del Consiglio Superiore, sarebbe stato rovinare la società, tradire gli azionisti che ci avevano affidato il loro danaro, sicché, senza prenderli di fronte si andava trattando ed intanto lo scheletro di cemento armato sorgeva rapidamente.¹⁷⁴

Davanti all'ennesimo impedimento giunto tra l'altro a lavori già iniziati (le fondazioni erano quasi ultimate), Victor Amodeo protestò con il Comune soprattutto in virtù del fatto che il permesso di fabbrica era già stato accordato sia dalla Soprintendenza che dal Municipio stesso, ed erano già state fissate le condizioni, alle quali il permesso medesimo era vincolato: alla luce di ciò non si sarebbe potuta ammettere un'altra disamina dei piani o innovazioni aggiuntive.

I lavori, dunque, non furono interrotti come da sollecitazione della Soprintendenza, la quale il 2 febbraio 1927, diede disposizioni al Comune affinché i lavori non procedessero oltre.

Di grande rilevanza è un documento riportato da Marco Pozzetto nella sua monografia sulla famiglia Berlam: il "Rilievo alla Soprintendenza" redatto e firmato dai più importanti artisti, architetti e ingegneri della Trieste dell'epoca¹⁷⁵, intervenuti a difendere la nuova costruzione e ad impedire l'interruzione dei lavori.

In questo documento, di cui non è stato possibile reperire un originale, gli autori addebitavano all'"intervento di una o più persone malevole e, in ogni caso, di dubbia competenza" la decisione di impedire il sorgere del nuovo palazzo, sollecitando la Soprintendenza a "individuare tali persone e ciò specialmente nell'interesse dell'Arte"¹⁷⁶, e proseguivano inoltre prendendo le difese del progetto:

Il palazzo in questione di cui è progettante l'arch. A. Berlam, è la prima opera di buona architettura libera che sia fatta a Trieste. È uno dei rari edifici di questa città che facciano onore alle tradizioni dell'arte italiana non per avere appiccicata sulla superficie di una goffa costruzione una vernice architettonica di stile x o y molto grata al palato estetico degli analfabeti, ma per aver fuso in ottimo accordo e con messi logici: costruzione ed espressione, praticità ed armonia, naturalezza e bellezza e ciò senza violare alcuno dei classici modelli italiani, ma tentando di calcare unicamente le cause di bellezza di quei modelli. L'ammettere che un'opera di per se stessa armonica possa non armonizzare con quelle circostanti e pretendere che ciò sia in ogni caso evitato, equivale nel caso attuale a chiedere un brutto e insignificante edificio poiché tali sono nella maggioranza gli edifici circostanti [...]. Quanto al Palazzo Carciotti che i sottoscritti elevano al grado di modello, esso non può temere alcuna offesa dalla vicinanza del palazzo in questione e ciò grazie al principio che due opere di valore equivalente si sorreggono a vicenda anche se composte da elementi avversi. [...] È poi indubbio che a far emergere i pregi

174 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 272.

175 La lettera in questione era firmata da: Piero Lucano, arch. Ruggero Meng, ing. arch. Raffaello Battigelli, ing. Giorgio Polli, ing. arch. Icilio Turri, ing. Arturo Ziffer, Giovanni Mayer, Eligio Finazzer Flori, Gino Parin, Romano Rossini, Ruggero Rovani, Bruno Croatto, ing. arch. Umberto Nordio, Edgardo Sambo, ing. arch. Camillo Jona, arch. Carlo Polli, dott. ing. Cornelio Budinich, ing. arch. Gino Zaninovich, ...Veneziani, ing. arch. Polacco, ing. Detela. Si veda M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, op. cit., p. 175.

176 M. Pozzetto, op. cit. p. 174.

del palazzo Carciotti può giovare ben più il confronto di un'opera seria e sincera come quella dell'arch. Berlam che non uno degli innumerevoli reati stilistici che vengono impunemente consumati in omaggio alle tradizioni dell'arte nazionale.¹⁷⁷

Questa lettera riveste una notevole importanza non solo, come sostiene Pozzetto, per l'unicità di un documento che accusa di incompetenza i funzionari della Soprintendenza, ma anche e soprattutto perché testimonia un particolare desiderio di modernità e d'innovazione, la volontà di creare "un'arte nuova" e di portare Trieste sul passo dei tempi: un sentimento che nei primi vent'anni del Novecento, si stava manifestando in tutta Europa ed ora anche in una città come Trieste, impregnata da conservatorismo e diffidente verso cambiamenti radicali.

Malgrado questa ammirevole dimostrazione di solidarietà da parte del mondo artistico e culturale, le difficoltà non accennavano ancora a fermarsi, tanto che, probabilmente esasperato dai continui ostacoli¹⁷⁸, Berlam a metà marzo si dimise dalla direzione dei lavori (incarico che venne assunto dall'ingegner Guido Ghira)¹⁷⁹.

Frattanto, la Soprintendenza comunicò che il Ministero aveva autorizzato la prosecuzione dei lavori - nei limiti dell'ultimo progetto presentato - finché, a fine giugno, non sorse sull'edificio l'incastellatura per la sopraelevazione, dichiarata dal Prefetto "di quota superiore a quella concessa e a suo tempo accettata dalla Società": non solo la costruzione fu nuovamente bloccata, ma venne anche disposto che i pompieri dovessero smantellare l'ossatura di tutte le sovrastrutture¹⁸⁰.

Per cercare di salvare questa disastrosa situazione, Berlam con Amodeo e l'avvocato Antonio Cosulich si recarono a Roma e si rivolsero al direttore generale per le Belle Arti Arduino Colasanti, il quale inizialmente disse che questi provvedimenti erano una conseguenza della loro inadempienza e non vi sarebbe stato nulla da fare, poi - venuto a conoscenza dell'esistenza di un regolare permesso di fabbrica rilasciato dalle varie Autorità preposte - concesse l'invio di una Commissione di sopralluogo per constatare che la nuova costruzione non avrebbe in nessun modo deturpato il paesaggio¹⁸¹.

Nonostante il suo arrivo fosse previsto entro un mese, questa Commissione si presentò dopo ben

177 Ibidem. pp. 174-175.

178 Non esiste una testimonianza scritta dell'esasperazione e della frustrazione generatesi in Arduino Berlam a seguito di queste incessanti difficoltà nell'esecuzione di quest'opera, neppure nel suo diario personale Arduino vi ha fatto accenno; tuttavia, sulla base di quanto raccontato a voce dalla nipote Maria Luisa Roman, questa esperienza per Berlam fu sconcertante e deludente sotto molti punti di vista, fu per lui quasi un "colpo di grazia" dal punto di vista professionale e probabilmente ebbe anche un certo peso nella decisione di lasciare la professione qualche anno dopo.

179 All'interno del fascicolo 313/1926 reperito presso l'ufficio tecnico comunale vi è una lettera datata 15 marzo 1927 dell'ingegner Guido Ghira, al Comune in cui egli, in qualità ingegnere civile e rappresentante della S.A. di Costruzioni Ing. Ghira&Polacco, dichiarava di assumere i lavori di costruzione del palazzo di proprietà della società Aedes in sostituzione dell'architetto Arduino Berlam. Fonte: Archivio Generale Comune di Trieste, Ufficio Tecnico protocollo nr. 313/1926 (Costruzione Palazzo Corso Cavour Via Machiavelli e Rossini di proprietà Società Anonima Aedes).

180 Ufficio Tecnico protocollo 313/1926, Decreto prefettizio nr. 1317 - 14286 del 25 giugno 1927.

181 Si veda A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. p. 273.

quattro mesi, durante i quali la costruzione venne nuovamente sospesa e tenuta sotto stretta sorveglianza dalla polizia: le diverse personalità che si recarono al sopralluogo, tra cui Corrado Ricci e Gustavo Giovannoni, effettuarono un esame molto superficiale della fabbrica, “dichiarando che giacché non si poteva avere una copia del Palazzo Carciotti si disinteressava[no] dell’opera.”

In seguito a questa ispezione, considerato il danno economico che un ulteriore ritardo avrebbe causato alla società AEDES e alle ditte edili impiegate, il Prefetto provvide ad emanare in data 20 ottobre 1927 un decreto che accordava l’autorizzazione alla continuazione dei lavori sospesi.

L’intricata questione sembrava dunque aver termine, invece, un paio di mesi dopo pervenne l’ordine dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti di far demolire gli ultimi due piani del fabbricato: il Prefetto però, stavolta si rivolse direttamente alla più alta autorità istituzionale, cioè Mussolini.

Non ci sono prove scritte certificanti questa conversazione, ad eccezione delle memorie del Berlam:

Egli ebbe allora la buona ispirazione di rivolgersi direttamente al dittatore Mussolini esponendogli telefonicamente la questione. Vuolsi che egli abbia risposto, sempre per telefono: “Faccia proseguire a tutta forza e non abbadi a quei fessi!”. Se non è vera è però verosimile giacché i lavori proseguirono indisturbati sino alla fine ed il giornale del Partito s’occupò più volte con simpatia del lavoro.¹⁸²

Dalla documentazione dell’Archivio Tecnico Comunale, risulta che in febbraio vennero apportate ulteriori lievi modifiche alla facciata in Corso Cavour (“spontaneamente per puro senso di estetica dal nostro architetto Arduino Berlam”¹⁸³), che a fine aprile il rapporto commissionale concesse il nulla osta per il termine dei lavori, e che infine in agosto venne permessa l’abitabilità.

Secondo Berlam, il 24 agosto 1928 gli inquilini entrarono nel palazzo.

Come si può desumere da questa intricatissima vicenda - costellata da polemiche, lungaggini burocratiche, continui rimaneggiamenti dei progetti, ricorrenti interruzioni nei lavori di costruzione - questa non rappresentò un’esperienza felice per Arduino Berlam¹⁸⁴.

La sua volontà di realizzare a Trieste un’opera di carattere moderno, innovativo e originale andò inesorabilmente a scontrarsi non tanto con l’opinione pubblica o con l’ambiente artistico e intellettuale della Trieste dell’epoca - come si è detto, già più bendisposto verso le coeve esperienze italiane, mitteleuropee ed internazionali - quanto con la ristrettezza mentale e il conservatorismo dei funzionari del governo centrale - diffidenti e ostili verso le nuove tipologie architettoniche che si stavano proprio in quel momento affermando e diffondendo nel contesto urbano di varie parti d’Italia.

182 Ibidem, p. 275.

183 Ufficio Tecnico protocollo 313/1926, Lettera della società ETSA all’Ufficio Tecnico Comunale datata 15 febbraio 1928.

184 Si veda a questo proposito quanto affermato nella nota 18.

Il "Grattanuvole" - Palazzo AEDES



Foto: Andrea Rodriguez



Foto: Andrea Rodriguez

Il "Grattanuvole" - Palazzo AEDES



Foto: Andrea Rodriguez



Il "Grattanuvole" - Palazzo AEDES



Analisi dell'evoluzione progettuale

Il primo progetto

Il primo progetto per il Grattaciolo elaborato da Berlam, come precedente accennato, apparve su *Il Piccolo* il 18 aprile 1926: definita da subito come “il primo edificio schiettamente ed americanamente moderno di Trieste”¹⁸⁵, questa costruzione, secondo l'articolo, avrebbe annunciato “l'inizio di una nuova era nell'edilizia cittadina”.

Questa prima presentazione dava perfettamente conto del suo carattere assolutamente rivoluzionario: l'edificio difatti rappresentava una completa novità, con i suoi nove piani fuori terra e l'eccezionale altezza di cinquanta metri¹⁸⁶ nel suo punto più alto (la cupola).

Destinato ad ospitare uffici ma anche abitazioni ai piani più alti, esso sarebbe stato servito da due ascensori regolari e da un espresso per la parte superiore e provvisto di un'impiantistica “moderna”, tra cui quella relativa alla radiotelegrafia e radiotelefonica.

L'avancorpo centrale a forma di torre, che si stagliava dal prospetto principale, era ben evidenziato nella sua marcata verticalità dalle due più ampie fasce laterali, ed in questa prima versione avrebbe dovuto terminare in una tettoia inclinata a padiglione, sopra la quale una lanterna a base ottagonale con copertura dall'ossatura metallica avrebbe brillato come una cupola luminosa - come quelle di alcuni famosi grattacieli d'oltreoceano - e avrebbe costituito “una grandiosa reclame” sprigionante “intensi raggi di luce multicolore.”¹⁸⁷

All'interno del padiglione della suddetta torre, il Berlam aveva concepito un ambiente di due piani, in cui situare una club-house, con annesse “sale di ritrovo, da pranzo e da giuoco”, il tutto attorniato da una terrazza di sei metri adattata a giardino pensile e corredata da diverse antenne al servizio dei sopraccitati impianti radiotelegrafici e radiotelefonici.

Nel primo progetto già si mostravano alcune peculiarità fondamentali, poi mantenute nei progetti successivi e di fatto realizzate: la “semplicità e razionalità di linee”, l'avancorpo centrale concluso in una torre, ma soprattutto la suddivisione dell'intero corpo di fabbrica in tre fasce orizzontali.

Questo elemento è particolarmente importante perché testimonia non solo l'influsso che ebbero alcuni dettami fondamentali dell'architettura degli *skyscrapers* primonovecenteschi sul pensiero di Arduino Berlam, ma anche il desiderio di trasporli in realtà, ora che aveva la possibilità di costruirne uno “suo”.

Nella citata conferenza¹⁸⁸ sui grattacieli americani, avvenuta qualche anno prima, Berlam dava già

185 *Il Piccolo*, 18 aprile 1926, “Il primo grattaciolo a Trieste. La superba costruzione progettata presso il Palazzo Carciotti”, p. 5.

186 Ibidem.

187 Ibidem.

188 A. Berlam, *I grattacieli americani*, testo della conferenza tenuta al Circolo Artistico di Trieste il 6 aprile 1921, op. cit.

voce a quella che era la sua concezione di grattacielo, quasi un'anticipazione dei suoi intendimenti:

L'estetica, che per i popoli civili è un vero bisogno, risulterà dalle proporzioni generali dell'edificio sul quale converrà abbandonare le norme consuete ma che si concepirà come una torre costituita da una base o zoccolo ben robusta comprendente il pianterreno, l'ammezzato o forse il primo piano, da un fusto liscio e scanellato verticalmente nel quale si possono sovrapporre quante dozzine di piani si desidera, non affermandone alcuno in modo speciale, e quindi da un ampio coronamento proporzionato all'edificio totale, e comprendente due o tre degli ultimi piani. Si potrà quindi terminare l'edificio con guglie o cupole che danno una buona silhouette aerea e che possono essere redditizie a scopo di ri-clame [sic].¹⁸⁹

Il sistema della tripartizione dei prospetti dei grattacieli, che prese piede negli ultimi due decenni dell'Ottocento negli Stati Uniti, era una caratteristica ancora legata all'insegnamento Beaux-Arts: secondo diversi autori, questo espediente tendeva a trasportare la settorializzazione del palazzo classico alla scala del grattacielo, in linea con quanto sostenuto da Tafuri e Dal Co, per eliminare "l'angoscia dovuta alla perdita di controllo sulla forma complessiva"¹⁹⁰.

Sia che dipendesse da un retaggio estetico di matrice europea, sia che fosse un primo tentativo di "razionalizzare" forme del tutto nuove, oppure che si trattasse – come sostiene Baroni – della creazione di "mutamenti sintattico-semantiche in rapporto con il tipo di funzione e le relazioni che [intercorrevano] tra le varie parti"¹⁹¹, questa nuova tipologia di grattacielo ebbe in America ampia eco nei decenni tra Ottocento e Novecento, la cui risonanza giunse ovviamente anche in Europa.

Berlam, come sappiamo, era ben informato sugli sviluppi dell'architettura degli *skyscrapers*, ma anche sulle speculazioni teoriche nate all'interno del dibattito creatosi già negli ultimi anni dell'Ottocento intorno a questa loro specifica articolazione strutturale; lo si può dedurre da questa sua asserzione sempre tratta dal testo della conferenza del 1921:

Certi critici d'arte reputati lanciarono il concetto che il vero prototipo degli edifici altissimi dovesse essere la colonna classica, consistente di base, fusto e capitello. (Altri teorici ricorrendo ad un misticismo simbolico citarono le trinità della natura e nell'arte e le tre parti del giorno: mattino, mezzogiorno e sera). Altri ancora, di indole logica, paragonarono l'edificio ad un ragionamento che deve avere il preambolo, lo svolgimento e l'epilogo. Vi fu chi volle trovare il suo modello sul campo vegetale e ricordarono il fiore col suo cespite di foglie dense alla base, col suo stelo slanciato e colle smaglianti corolle in cima. Altri ancora, rinunciando alle tre zone, asserirono che le altissime facciate dovessero balzare dal suolo come uno zampillo che procede unito fino al sommo per poi incurvarsi in eleganti parabole.¹⁹²

Questa parte della dissertazione, relativa al grattacielo visto "dal punto di vista artistico", sembra riprendere pari pari il contenuto di un saggio fondamentale nella storia dell'estetica del grattacielo, ossia *The Tall Office Building Artistically Considered*¹⁹³ di Louis Sullivan, pubblicato sul "Lippincott's

189 Ibidem, p. 5.

190 M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976, p. 57.

191 D. Baroni, *Grattacieli: architettura americana tra mito e realtà 1910-1939*, Electa, Milano, 1979, p. 25.

192 A. Berlam, *I grattacielo americani*, p. 30.

193 Per un confronto tra i due scritti, si veda L. Sullivan, "Considerazioni artistiche sull'edificio per uffici sviluppato in altezza" in M. De Benedetti, A. Pracchi (a cura di) *Antologia dell'Architettura Moderna*, pp. 89-90.

Magazine” nel marzo del 1896. In questo scritto, Sullivan, passando in rassegna le diverse congetture che cercavano di giustificare in modo più o meno convincente la scelta e lo sviluppo di questa particolare strutturazione, esprimeva la sua visione e, sulla base dell’assioma “the form follows the function”, formulava una vera e propria codifica tipologica, ma dava anche origine ad un filone di pensiero che tanta influenza avrebbe avuto sull’architettura successiva:

Si tratta davvero di una cosa tanto meravigliosa o è piuttosto così banale, così quotidiana, così vicina a noi, da impedirci di percepire che la forma dell’edificio per uffici – l’espressione esteriore, il disegno, o come altrimenti lo si vuole chiamare – dovrebbe seguire le funzioni, secondo la vera natura delle cose, e dove la funzione non cambia, la forma non va cambiata? Tutto ciò non mostra in modo pronto, chiaro e definitivo che uno o due piani, i più bassi, assumeranno un carattere particolare, adeguato alle loro particolari esigenze, mentre gli strati degli uffici tipo, che hanno la stessa immutabile funzione, ripeteranno la stessa forma immutabile, e il coronamento, specifico e conclusivo com’è per natura, dovrà rendere manifesta la forza, il significato, la continuità, la conclusività della sua funzione? È da tutto questo che scaturisce in modo naturale, spontaneo, inconscio, una suddivisione in tre parti: non da una teoria, da un simbolo o da una logica astratta. Così l’edificio alto per uffici prende posto fra tutti gli altri tipi architettonici prodotti quando l’architettura, come succede una volta ogni pochi anni, è un’arte viva: ne sono testimonianza il tempio greco, la cattedrale gotica, la fortezza medioevale.¹⁹⁴

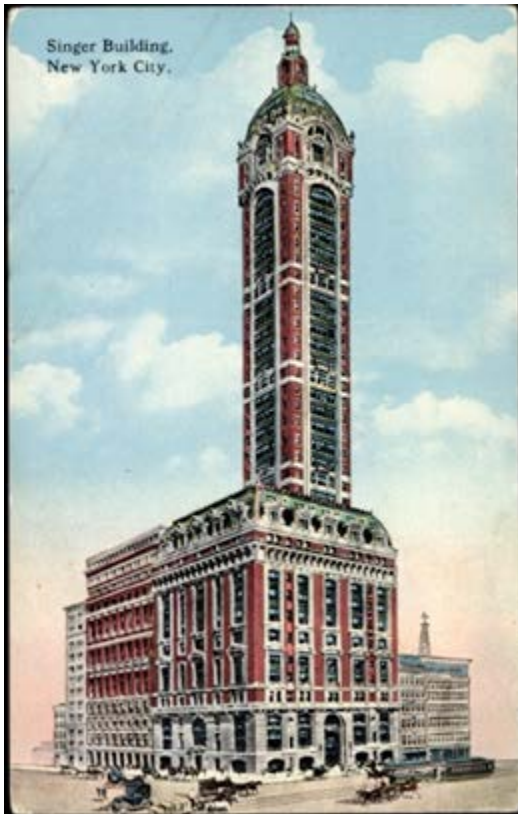
Non si può affermare con certezza se Berlam nella sua idea di grattacielo si fosse ispirato al principio creatore sullivaniano della forma che segue la funzione: probabilmente no, tuttavia il discorso sulla semplicità e razionalità di linee e volumi e sulla necessità di ideare per nuove costruzioni una forma moderna e lontana dai vecchi schemi aveva fatto presa sulla sua sensibilità architettonica.

Vero è che lo schema della tripartizione, che secondo Sullivan aveva avuto origine da un’evoluzione della forma architettonica “secondo natura”, era stato applicato anche sulle costruzioni di gusto eclettico e storicista – proprio per il suo richiamo alla struttura della colonna classica – che Sullivan tanto condannava: basti pensare ai grattacieli di George B. Post (uno dei maggiori utilizzatori dello schema tripartito) , al Singer Building di Ernst Flagg (1908), al Woolworth Building (1913) di Gilbert Cass, o anche all’Ivins Syndacate Building (1899) citato dallo stesso Berlam come un edificio dalla “buonissima facciata”.

Probabilmente la fascinazione di Arduino Berlam per la forma tripartita del grattacielo dipendeva più che dalla funzione, dalla maggior comprensibilità e dalla sincerità che derivava dal realizzare una costruzione moderna con un sistema essenzialmente “classico”.

Si può quindi ipotizzare che egli avesse scelto di usare la tripartizione dell’edificio non solo perché per lui soddisfacente dal punto di vista estetico, ma anche perché – essendo la sua prima esperienza in questo senso ed essendo anche la prima costruzione di tale altezza a Trieste – sarebbe stato forse meno rischioso e più agevole per la creazione di una tipologia inedita in quel contesto, ricorrere a delle configurazioni che ricordavano la semplicità e della regolarità della struttura e delle forme classiche.

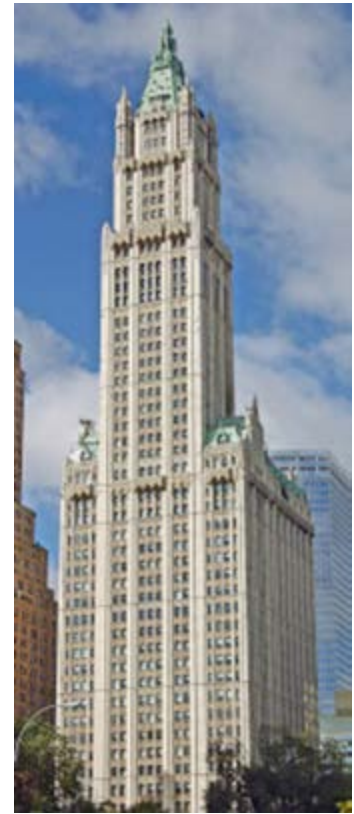
194 L. Sullivan, *ibidem*, p. 91.



Singer Building



Ivens Syndacate Building



Woolworth Building

Tornando al progetto illustrato sul giornale, è importante notare come tra le due rappresentazioni grafiche proposte da Berlam, una lieve ma significativa differenza¹⁹⁵: se nella prima immagine infatti la lanterna aveva una forma più tozza e tondeggiante (quasi somigliante ad un faro), nel fotomontaggio sottostante il suo profilo appariva più simile ad una cuspide, più affusolato ed appuntito.

Può essere che, essendo stato questo articolo una sorta di “presentazione” del grattacielo a tutta la cittadinanza (ed anche a potenziali investitori), Berlam avesse mostrato queste due soluzioni al fine di “saggiare” le varie reazioni di fronte all’una o all’altra variante di questo progetto tanto innovativo o forse, più semplicemente, l’elemento della cupola era ancora in fase di elaborazione e non ne era stata ancora decisa la forma definitiva.

Il secondo progetto

Il 24 maggio 1926, come già anticipato, vennero presentati al Comune di Trieste i disegni del palazzo realizzati dal giovane Carlo Polli (al tempo associato del Berlam): in questa versione erano state effettuate delle prime modifiche nella parte terminale dell’edificio.

Il basamento ed il corpo dell’edificio di fatto mantenevano all’incirca la stessa forma del disegno iniziale, ma sull’avancorpo centrale erano stati apportati degli importanti cambiamenti. Innanzitutto era stato pensato un diverso trattamento delle sue aperture e delle sue finestrate: se infatti nella prima versione i fori erano tutti uguali, ora all’altezza del sesto piano le finestre assumevano l’aspetto

195 G. Ceiner, op. cit. p. 524.

di bifore (uniformandosi alle altre presenti alla medesima quota sul corpo dell'edificio); inoltre per il settimo e l'ottavo piano era stata creata un'unica grande vetrata.

Sempre sul corpo della torre, all'altezza del primo e del sesto piano, erano stati introdotti dei piccoli poggioli, che ne movimentavano la superficie, ma al contempo ne attutivano lo slancio verticale.

Era stato inoltre arricchito il cornicione tra quinto e sesto piano (che diventava in tal modo una balconata) ed erano state eliminate le falde spioventi contornanti il sesto piano ed anche quelle situate alla base della lanterna che fungevano da copertura della sala a padiglione: queste ultime erano state sostituite con delle coperture piane cinte da lineari balaustre.

Il settimo piano era stato poi arretrato, riducendone la larghezza ed ottenendo in tal modo un effetto digradante verso la torre: nonostante questo, la configurazione del palazzo risultava meno slanciata verticalmente rispetto all'iniziale formulazione.

La torre si innalzava anch'essa da un basamento balaustrato e trovava sempre la sua conclusione in una cupola, ora in forma di cuspide, simile a quella del sopraccitato fotomontaggio apparso su *Il Piccolo*.

A questo proposito, bisogna sottolineare che l'introduzione della cupola nei primi progetti presentati non fu una scelta arbitraria o casuale per Berlam: presente anche nel progetto di Klamer, essa era stata un probabile effetto di ciò che Giovanni Ceiner ha definito “ l'influenza grammaticale degli elementi di contesto”¹⁹⁶, individuati in questo caso nelle cupole del prospiciente palazzo Carciotti e delle due chiese di Sant'Antonio e di San Spiridione.

Presumibilmente adottato per non turbare l'equilibrio del contesto e per creare una sorta di continuità tra la nuova costruzione e gli edifici preesistenti, questo elemento architettonico potrebbe però richiamare alla mente anche delle analoghe soluzioni adottate oltreoceano per il coronamento di questa tipologia edilizia, di cui certamente Berlam era a conoscenza.

Se è vero infatti che nei primi esempi di grattacielo negli Stati Uniti i progettisti tendevano, con gran estro eclettico, a replicare sulle nuove strutture non solo la decorazione, ma anche le configurazioni dei più vecchi palazzi in stile, e alla luce del fatto che dal loro *modus operandi* lo stesso Berlam aveva voluto trarre ispirazione, non sarebbe forse del tutto una forzatura l'ipotesi formulata Ceiner che ravvisa - in queste prime versioni del progetto del palazzo AEDES - un tentativo di deduzione ed astrazione degli elementi compositivi (basamento, avancorpo, balaustre di coronamento e cupola) del prospetto principale di Palazzo Carciotti e una loro conseguente trasposizione (ovviamente proporzionandoli ad una moderna costruzione decisamente più alta e massiccia) sulla facciata dell'AEDES.

196 Ibidem.

Il terzo progetto

Come già anticipato, i disegni presentati ai tecnici del Comune generarono non poche perplessità e incertezze nella valutazione: nonostante il progetto non fosse stato giudicato del tutto negativamente, il Berlam ne disegnò un'altra variante, mettendo stavolta bene in evidenza i colori dei materiali ed i dettagli decorativi (non indicati nel precedente progetto).

Rispetto al precedente progetto, esso presentava una linea più moderna e una maggior essenzialità nella composizione di facciata.

Vennero innanzitutto uniformate le forme e le misure delle finestre, abolendo gli archetti, le colonnine e le diversità dimensionali tra i fori – ancora osservabile nella composizione dei prospetti della versione precedente: ciò, al fine di eliminare la differenziazione tra i vari piani, che era caratteristica di stampo ottocentesco dei primi grattacieli eclettici smisuratamente ornati, coerentemente allo sforzo portato avanti da Berlam di provare a liberarsi dalle “vecchie ricette” inadeguate a queste nuove costruzioni. Fu inoltre applicata una decorazione con pannelli maiolicati a disegno geometrico sull'avancorpo centrale e sulle due fasce laterali (avancorpi anch'essi che, anche se meno prominenti della torre centrale, erano previsti già nella versione precedente), che Berlam definisce “di sapore dalmatico”, ma che ricorda anche il geometrismo decorativo dello stile Sezession d'oltreconfine e delle trame tessili della Wiener Werkstätte.

La vera novità di questo progetto è comunque la cupola, la cui superficie emisferica, quasi “incassata” sulla torre, asseconda l'andamento delle sottostanti arcate dalla forma semiellittica. Il suo aspetto viene completamente ripensato e costruito in un senso più moderno, conferendole un carattere decisamente più “americano” - ma le cui linee morbide richiamano per certi versi anche il gusto Decò. Simili modelli di cupole sono ravvisabili in diversi esempi di *skyscrapers* primonovecenteschi (ad esempio, il Singer Building di New York del 1908 è un'esemplare pietra di paragone in questo senso, anche se il “grattacielo” di Berlam è più semplificato, meno fastoso), ma l'accentuata linearità della composizione, la più razionale articolazione degli elementi di facciata, il geometrismo delle decorazioni, come si è detto, sono maggiormente accostabili ad alcune maniere tipiche del Sezessionstil ed alle suggestioni hoffmanniane.

Questa nuova versione trovò ampio favore in un secondo articolo sul quotidiano locale (presumibilmente si trattava di un intervento sollecitato dal Berlam, come detto, al fine di acquietare le polemiche): qui si elogiava non solo l'innovativa soluzione che avrebbe generato un piacevole movimento di masse nella parte superiore della costruzione, ma anche i brillanti espedienti escogitati per produrre un'accentuazione delle linee orizzontali, mitigando in tal modo il “vertiginoso” slancio verticale che lo avrebbe qualificato come “grattanuvole”. L'articolo continuava spiegando infatti come, grazie alla nuova forma della cupola - più “ben piantata e ben girata”¹⁹⁷ - ed alla mimetizzazione dei piani più alti

197 *Il Piccolo*, 21 ottobre 1926, “Il nuovo palazzo all'imboccatura del Canale”, p. 3.

determinata dal gioco di terrazzamenti e rientranze dei volumi, sarebbe stata dissimulata l'effettiva altezza dell'edificio, il quale, a colpo d'occhio, sembrava interrompersi con il massiccio cornicione del sesto piano.

La conclusione offerta, cioè che fosse stato trovato un compromesso tra i “preesistenti valori artistici” e le “ragioni costruttive ed utilitarie dell'edilizia contemporanea”, rifletteva molto bene i conflitti e le contraddizioni che si manifestavano all'epoca nell'ambito artistico e architettonico triestino – e, come si vedrà, anche nella stessa produzione del Berlam: da un lato si aspirava alla modernità, all'innovazione, al distacco dalle vecchie tipologie edilizie, dall'altro però si faticava a distaccarsi dai modelli tradizionali, dai vincoli strutturali imposti, dall'aderenza dell'architettura a determinati ideali (il “decoro” di gusto borghese in primis) – tradendo una certa titubanza nell'andare contro gli schemi comunemente accettati e nel prospettare qualcosa di radicalmente nuovo.

Da ciò, questo articolo rassicurante, che elogiava il rinnovamento ed il progresso nelle forme architettoniche ed i conseguenti benefici che potevano derivare, ma sempre con una certa dose di prudenza, per non creare delle rotture troppo violente con la memoria storica del contesto.

Il quarto progetto

Il terzo progetto aveva ricevuto l'approvazione delle autorità ed era stato concesso il permesso di fabbrica, ma vi erano ancora delle condizioni che dovevano essere rispettate: cioè la progettazione di una diversa soluzione per la cupola, il rinforzo dei pilastri del pianterreno e un maggior irrobustimento del bugnato basamentale.

Berlam quindi procedette ad apportare le dovute modifiche: il cambiamento più essenziale fu la definitiva eliminazione della cupola; visto che non era riuscito a trovare una soluzione accettabile per le commissioni giudicanti, Berlam pensò di abolirla del tutto, decidendo di terminare l'avancorpo con una torre dal tetto piatto.

Nel piano presentato inoltre erano stato significativamente rafforzato il basamento, rendendo i pilastri più robusti e vigorosi, e così anche le “legature” – ossia i parapetti pieni al di sopra dello zoccolo e all'altezza del sesto piano. Era stata altresì messa maggiormente in evidenza la balaustra centrale del primo piano, da cui si elevava il corpo della torre.

I due “poggioli continui”, come Berlam stesso aveva scritto su *L'architettura italiana*, “oltre all'effetto estetico danno anche un ottimo risultato statico, perchè con la loro soletta e col loro parapetto armato cerchiano tutta la mole”¹⁹⁸: essi costituivano un elemento essenziale per “l'energico sistema d'inquadratura” del corpo di fabbrica che l'architetto si era proposto di realizzare.

Questa soluzione ridusse ulteriormente lo slancio verticale del volume (cosa peraltro auspicata fin

198 A. Berlam, “Palazzo ad uso uffici della Società E.T.S.A. a Trieste” in *L'Architettura Italiana*, anno XXV, 1 gennaio 1929, p. 4.

dall'inizio dai diversi uffici preposti alla valutazione dell'opera), contribuendo a rendere la costruzione più imponente e massiccia, quasi tozza rispetto all'idea iniziale.

Per controbilanciare questa marcata orizzontalità, Berlam si affidò agli elementi verticali di facciata: alle lesene e alle scanellature che scandivano ritmicamente le file incavate delle finestrate, alle nervature che attraversavano perpendicolarmente l'intero avancorpo centrale, all'elemento stesso della torre proiettato verso l'alto.

Citando l'analisi che ne fa Carlo Celli:

essi, esili forse e incapaci da per sé di creare questa sensazione, posti in dialettico confronto con la massa orizzontalmente disposta divengono efficaci, la perforano, la trapassano ed infine la posseggono.¹⁹⁹

Questa "tessitura" geometrica di motivi verticali e orizzontali andava in tal modo a costituire la vera decorazione dei prospetti e si può dire che rappresentasse un passo in avanti dal punto di vista della strutturazione linguistica di facciata, che così risultava più depurata e scevra da avulsi e superflui elementi ornamentazione: ciò nonostante si era ancora ben lontani dal rendere manifeste le componenti strutturali sottostanti e dal fare di esse un espediente formale condizionante la configurazione esterna dell'edificio.

Il telaio restava celato dietro il vivace rivestimento, mimetizzato dall'orditura del laterizio e dall'intersecarsi degli elementi geometrici - tuttavia se ne percepiva la presenza e se intuiva grossomodo la conformazione: questa soluzione era certamente appunto un piccolo passo, ma stava a significare che qualcosa stava effettivamente cambiando nella concezione architettonica ed estetica, e Berlam in un certo senso era stato - nel suo piccolo contesto locale - un precursore.

Nonostante le traversie burocratiche e le numerose interruzioni nel processo costruttivo, di cui si è già parlato nel precedente paragrafo, questo ultimo progetto fu pressoché interamente rispettato nell'esecuzione.

Il risultato finale fu una costruzione che si distanziava alquanto dagli intendimenti iniziali di Arduino Berlam di realizzare un "grattacielo americanamente moderno": di fatto, pur avendo cercato di riprodurre "su piccola scala" le caratteristiche estetiche e strutturali dei colossi d'oltreoceano, questo edificio non avrebbe potuto essere legittimamente inserito in questa tipologia, come aveva del resto rimarcato il famoso articolo ad esso dedicato.

Il palazzo AEDES è sicuramente un'opera di grande fascino e senza dubbio tra le più innovative della Trieste dell'epoca: il Berlam era riuscito ad inserire in un tessuto urbano di carattere eclettico-storicista una costruzione decisamente unica nel suo genere, dando avvio alla sperimentazione di nuove tipologie edilizie più rispondenti alle sperimentazioni moderniste (aprendo la via a Trieste alle costruzioni prorazionaliste e, in seguito, in stile littorio degli anni del fascismo).

Tuttavia, se si considerano le coeve esperienze ed i protagonisti della grande architettura operanti

199 C. Celli, *Arduino Berlam Architetto*, Tesi IUAV 1964, relatore B. Zevi (gentile concessione arch. Luciano Celli), p. 21.

in quegli anni in Europa e negli Stati Uniti (coloro che Pevsner chiama i “pionieri dell’architettura moderna”), ci si rende conto che quest’opera è inquadrabile in una zona intermedia tra la prosecuzione su percorsi tradizionali e l’impulso verso la modernità: ciò è sintomatico non solo dei dilemmi e delle contraddizioni vissute da Arduino Berlam, ma da un’intera generazione di architetti – chiamati a dare forma ad un mondo cambiato in pochi decenni al volgere del nuovo secolo.

Era, questo, il periodo delle grandi sperimentazioni ingegneristiche, dall’utilizzo di nuovi materiali, del nascente funzionalismo e dell’estetica industriale, che avevano avuto origine dalla volontà di creare un linguaggio radicalmente nuovo per un’epoca nuova - pensiamo al Bauhaus, al Weissenhof di Stoccarda, al Plan Voisin di Le Corbusier, agli “incorporei” grattacieli di Mies Van der Rohe e allo sviluppo dell’International Style, ma anche al nascente razionalismo italiano con il Gruppo 7 e il MIAR: rispetto a queste posizioni d’avanguardia, tuttavia, è necessario sottolinearlo, la sperimentazione di Berlam era ancora molto indietro.

Accanto a queste esperienze moderniste, ve ne erano altre, che miravano ad un linguaggio innovativo pur non perdendo del tutto il legame con la tradizione ed in questo caso la varietà delle situazioni, delle soluzioni, delle personalità, non era riconducibile ad un unico filone dalle ben precise caratteristiche e con un ben definito comune programma: in alcuni casi permanevano reminiscenze eclettiche, in altri ci si ispirava alle forme cosiddette “classiche”, in altri ancora vi era un amalgama di elementi ispirati e derivati da soluzioni architettoniche diversissime – dalle concezioni architettoniche più antiche a quelle più moderne.

Berlam, come detto, si trovava un po’ a mezza via tra queste diverse correnti e questo edificio ne è un esempio lampante; se infatti da un lato voleva ispirarsi agli skyscraper americani, lo faceva guardando alla lezione sullivaniana e non alle tipologie più recenti che ostentavano la loro modernità, facendo appello all’esibizione della loro cruda struttura: ciò è evidente nel suo “grattacielo”, che – come si è detto - non dichiara bruscamente la sua struttura in facciata, ma la fa intuire, percepire sotto la sua pelle di mattoni e sotto i geometrismi decorativi che gli conferiscono una ben precisa individualità (“un sapore dalmatico”, dice Berlam quindi tipico, legato ad un luogo ed ai suoi costumi).

Il palazzo AEDES è un organismo da cui trasuda la personalità del suo autore ed il suo “stile”: è massiccio ed imponente, compatto e robusto nelle forti masse strutturali, ma la misurata semplicità nella distribuzione dei volumi trasmette placidità ed equilibrio, una “sensazione di mole adagiata”²⁰⁰; tali erano le peculiarità più ricercate e più spesso riprodotte da Arduino Berlam nei suoi progetti architettonici (ma anche nei suoi numerosi schizzi), poiché egli, come si è visto nei precedenti capitoli, aveva da sempre una particolare fascinazione per le forme piene ed i volumi possenti e ben delineati – in senso più generale, non solo relativamente al mero ambito architettonico²⁰¹ – e le sue

200 C. Celli op. cit. p. 20.

201 Si veda a questo proposito il capitolo 1.

opere grafiche ne offrivano una valida testimonianza.

Alla luce di ciò, al di là delle restrizioni che gli vennero imposte “dall’alto” nella realizzazione di questo progetto, è forse plausibile che la vertiginosa verticalità e l’audace impeto ascensionale, la scarnificazione strutturale e l’arditezza ingegneristica degli *skyscrapers* non fossero nelle sue corde fin dall’inizio della progettazione. Afferma giustamente Celli nella sua tesi:

Non c’è infatti in questo grattacielo un ininterrotto senso di ascensionalità, una fuga precipitosa che mozza il respiro, che dà la vertigine, ma piuttosto un senso di calma e tranquilla presenza; una ortogonalità intesa come pacatezza, equilibrio, calma interiore. La sua sagoma rientra in un quadrato perfetto [...].²⁰²

Svariati elementi del suddetto edificio rivelano inoltre come, nonostante l’idea di Berlam avesse avuto origine dal contatto con la cultura architettonica americana, fossero intervenute nel processo creativo altre influenze di origine europea (con cui presumibilmente egli era venuto a contatto), infondendogli una sorta di “contaminazione” stilistica: oltre al già ricordato influsso della Sezession e – come sostiene Marco Pozzetto – la possibile “intenzione di interpretare le innovazioni centroeuropee di wagneriana memoria, dalla nota *Sichtbarkeit* alle cupole luminose”²⁰³, si possono ravvisare anche delle corrispondenze formali e strutturali con tendenze di provenienza germanica. Tra queste ultime è probabilmente possibile annoverare le architetture di Fritz Schumacher, della scuola amburghese di Fritz Höger, ed in certa misura anche Paul Bonatz.

Ritengo che, con le opportune cautele, sia possibile mettere questo palazzo a confronto con alcune qualità specifiche della concezione architettonica dei succitati architetti, poiché la presenza di alcuni aspetti “comuni” potrebbe dimostrare un’affinità con un determinato modo di pensare la costruzione e di tradurla in realtà – a cui il Berlam potrebbe essere approdato ipoteticamente tramite lo studio di riviste di genere od opere specialistiche. Tra le caratteristiche “comuni”, rintracciabili anche nell’opera del Berlam, si possono registrare: l’uso quasi “epidermico” del mattone che dissimula l’ossatura sottostante, la lineare geometria delle aperture ed il ritmo regolare e cadenzato dei prospetti, l’imponenza ben delineata dei volumi e la semplicità quasi classica che informa le linee di facciata.

Lo stesso Berlam, nella sua descrizione del grattacielo su *L’architettura Italiana*, accenna ad un’analogia con questo tipo di architetture, pur sottolineandone con decisione la diversità:

Il movimento delle masse e la vivace policromia danno una vivacità signorile e castigata a questo palazzo del lavoro e gli conferiscono un carattere latino, ben diverso dall’intonazione fredda e monocroma di edifici analoghi nei paesi nordici.²⁰⁴

Pozzetto ipotizza che in questa affermazione vi fosse una volontà di “superamento” dei risultati

202 C. Celli, op. cit. p. 20.

203 M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, p. 170

204 A. Berlam, “Palazzo ad uso uffici della Società E.T.S.A. a Trieste” in *L’Architettura Italiana*, pp. 4-6.

conseguiti dai suoi colleghi nordici nell'ambito del moderno edificio da ufficio. È un'ipotesi certamente plausibile, ma lo è anche la possibilità che questa sorta di "competizione" in realtà avesse stimolato positivamente ed in qualche modo ispirato il Berlam nella produzione di un edificio analogo – un edificio che, come egli ha tenuto a sottolineare, avrebbe però avuto in sé le caratteristiche peculiari legate al suo territorio e rispondenti ai suoi modi di vita.

Numerosi dunque sono gli spunti a cui ha presumibilmente attinto Arduino Berlam, combinando insieme elementi moderni, tradizionali, regionali e spargendoli lungo tutto il corpo dell'edificio: ciò è riconoscibile anche nella parte terminale, in cui una soprastruttura a gradoni addossata alla torre crea, tramite un gioco rientranze e sporgenze di piani, un leggiadro movimento ascendente dei volumi, che conclude la possente massa laterizia sottostante, in qualche modo alleggerendola.

Questa sopraelevazione ha una linea molto singolare: le superfici dei gradoni che costituiscono i vari livelli delle terrazze, sono curvilinee e tinteggiate con il chiaro intonaco di Terranova; la semplicità delle forme, la sinuosità rotondeggiante dei volumi e delle superfici ed il colore candido evocano le depurate nitide forme razionaliste, e, seppur lontanamente, anche delle fogge d'ispirazione navale (ciò è ravvisabile nei rettilinei parapetti metallici che delimitano i sinuosi profili delle coperture sfasate).

Non si può affermare con certezza quale sia stata la fonte d'ispirazione del Berlam per concepire una così originale soluzione di "chiusura" del suo grattacielo: si può però ipotizzare che facesse sempre parte della sua sperimentazione linguistica, così marcata in questo palazzo rispetto alle altre sue opere precedenti, che in questo caso era andata a sconfinare nel territorio del modernismo.

Come si evince da questa analisi, diversi fattori sono intervenuti a determinare l'evoluzione di questo progetto, mettendo spesso in difficoltà lo stesso architetto: fattori legati al mantenimento del borghese decoro architettonico, alla diffidenza verso nuove proposte edilizie ed anche semplicemente all'impreparazione delle istituzioni preposte al supervisione ed al controllo del tessuto edilizio cittadino.

A dispetto di tutte le difficoltà incontrate e di tutte le modifiche subite, anche se con una fisionomia differente dall'idea originale, quest'opera è stata infine realizzata, e si può a buon diritto affermare che, nonostante le preoccupazioni da essa generate, la sua garbata modernità, la sua fantasiosa ricercatezza e la peculiare individualità delle sue soluzioni hanno finito per creare un'armonia e il tanto auspicato senso di continuità con gli edifici storici preesistenti.

Caratteristiche tecniche e strutturali

Il fondo di fabbrica su cui doveva sorgere il grattacielo era situato sul lato fronte mare nell'area del cosiddetto Borgo Teresiano, così denominato giacché la sua pianificazione ed edificazione era avvenuta grazie alla volontà dell'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo.

Nei primi trent'anni del 1700 la suddetta zona, fino ad allora occupata dalle saline, a causa della sua posizione strategica venne inclusa dagli Asburgo nella nuova pianificazione urbanistica che avrebbe permesso l'espansione e lo sviluppo economico della città di Trieste, diventata dal 1719 emporio dell'impero grazie alla concessione del Porto Franco.

Al fine di concretizzare questo progetto fu prevista la bonifica di tutta l'area, il suo interrimento ed una sua successiva edificazione con il potenziamento del sistema viario.

Dopo il risanamento di questi terreni infatti, fu incentivata dal governo austriaco la costruzione di nuovi edifici e l'insediamento di attività commerciali, fu scavato il Canal Grande e la zona divenne un punto cruciale e fiorente in primo luogo dal punto di vista economico, ma dal punto di vista residenziale ed edilizio.

La struttura particolare che venne imposta alla zona (sfruttando la conformazione territoriale delle ex saline), composta da una maglia ortogonale di assi viari, bene si accordava con la logica del massimo sfruttamento dei terreni auspicata dal governo: di fatto, nei decenni che seguirono, il quartiere si popolò di numerose costruzioni commerciali, manifatturiere, ma anche residenziali, fino ad assumere il rigido aspetto "a scacchiera" che lo contraddistingue ancora oggi.

Nei decenni che seguirono, man mano che le attività si sviluppavano ed il quartiere si arricchiva - assumendo un aspetto sempre più "borghese" - nuove costruzioni andavano a sostituire quelle di primo insediamento ed ai primi del Novecento questa impresa non era ancora giunta al termine.

Questa premessa è necessaria per spiegare le particolari caratteristiche del fondo di fabbrica in questione, sito del futuro grattacielo: esso rientrava nella suddetta operazione di riedificazione e riqualificazione della ormai definita "Città Teresiana" e si suppone che le "catapecchie" di cui parla Berlam, che nel 1924 erano ancora presenti su questo fondo, fossero effettivamente un residuo della prima edificazione della zona.

Detto sito possedeva però anche un'altra peculiarità, che rappresentava una non trascurabile problematica per chi si accingeva a edificarvi, ovvero la natura del terreno: esso invero non era un suolo compatto e solido, ma al di sotto di un sottile stato di crosta dura era melmoso fino a notevole profondità.

Ciò rappresentava appunto un dilemma non da poco, specialmente nel caso di un palazzo alto, il quale avrebbe richiesto grande stabilità e resistenza, a causa della sua mole dalle dimensioni fuori dall'ordinario.

Da una sezione di uno dei primi progetti si può vedere come, per ovviare a questo inconveniente, era stata prevista la stabilizzazione del terreno tramite una palificata di costipamento²⁰⁵, in cui i pali,

²⁰⁵ Questo sistema "a palafitta" era stato largamente impiegato a Trieste nella costruzione di altri palazzi sul lungomare (per esempio in Piazza Unità d'Italia), dove il terreno possedeva la medesima problematicità: lo stesso Berlam se ne avvale nella costruzione del palazzo della Banca d'Italia e ne fa un'ampia descrizione sul numero de *L'architettura italiana* ad essa dedicato. Questo tipo di stabilizzazione del terreno, tra l'altro, è ancora attualmente in uso.

annegati in uno strato di calcestruzzo, avrebbero formato il piano di posa di un solettone su cui poi sarebbe stato impiantato lo scheletro strutturale in cemento armato.

Non si può tuttavia sapere con certezza se questo sistema sia poi effettivamente stato messo in opera o meno poiché di esso non compare più indicazione nei disegni delle versioni successive.

Per risolvere invece il problema delle infiltrazioni d'acqua nelle fondamenta, un rischio plausibile data la contiguità del fabbricato al mare, Berlam pensò a un doppio fondo in cemento armato, simile a quello adottato nelle costruzioni navali: in questo modo, se l'acqua si fosse insinuata oltre il primo strato, sarebbe stata immessa in una "sentina", una sorta di intercapedine dalla quale poi sarebbe stata eliminata tramite l'azione di pompe elettriche automatiche²⁰⁶. Questo espediente, derivato verosimilmente dalla profonda conoscenza di Berlam degli impianti navali, avrebbe fatto in modo di proteggere le strutture dal precoce deterioramento e dalla corrosione derivati dall'intervento dell'umidità e della salsedine.

E' noto, grazie agli scritti di Berlam, che l'ossatura dell'edificio era in cemento armato, "composta da pilastri e solette irrigiditi da controventature"²⁰⁷; data tuttavia la generale scarsità di informazioni sui dettagli tecnici relativi alla conformazione strutturale di questo edificio, ritengo opportuno avvalersi, ai fini di una maggior comprensione, di una sua seppur generica descrizione tratta da uno degli studi dedicati all'edificio, l'unica in grado di darci la misura del tipo di struttura in questione:

La struttura verticale è composta da pilastri che formano un telaio con le travi che li collegano a due campate lungo l'asse longitudinale, e a tre campate per le ali poste sul lato corto dell'edificio. I pilastri hanno sezione di 40 per 40 centimetri, mentre i blocchi dei collegamenti verticali (scale e ascensori) sono delimitati da un muro continuo spesso 30 centimetri, realizzato in parte con blocchi di calcestruzzo alleggerito e in parte di calcestruzzo armato.[...] La struttura verticale si compone di travi sempre in calcestruzzo armato, fuori spessore; i solai in cemento armato gettato in opera sono nervati e hanno uno spessore di 5 centimetri; le nervature hanno una sezione di 10 per 27 centimetri e sono poste con un interasse di 90 centimetri. Il solaio al piano terreno, nella zona perimetrale, è formato da una soletta piena spessa 6 centimetri.²⁰⁸

Il suddetto "gabbione", afferma Berlam, venne "collaudato" per quattro mesi prima di iniziare i lavori in muratura ed il riempimento dei muri: questo fatto in realtà fu determinato dall'obbligata interruzione dei lavori, ma in realtà, su ammissione stessa dell'architetto, ciò contribuì ad assicurare ulteriore stabilità all'organismo cementizio.

Nella parte basamentale lo scheletro era stato rivestito da "potenti blocchi di pietra d'Istria", irrobustendo maggiormente i pilastri d'angolo e quelli in corrispondenza degli avancorpi centrale e di quelli laterali (dove inizialmente erano stati previsti gli ingressi, cioè da via Machiavelli e da via Rossini), al fine di conferire allo zoccolo quell'aspetto di vigorosa solidità e robustezza richiesta dagli uffici comunali.

206 A. Berlam, "Palazzo ad uso uffici della Società E.T.S.A. a Trieste", p. 2

207 Ibidem.

208 E. Ruzzier, Bradicic, W. Fasoli - Palazzo Aedes., (Università degli studi di Trieste - Facoltà di architettura), p. 25.

Per quanto riguarda le aperture, erano state progettati dei serramenti in legno che incorniciavano le vetrate tra un pilastro e l'altro, e per i varchi erano stati disegnati dallo stesso Berlam dei portoni con un'elegante decorazione in ferro battuto.

Il rivestimento del corpo dell'edificio invece era una vivace cortina di mattoni a vista, le cui doppie pareti erano inframmezzate da un'intercapedine isolante, ossia una sorta di "camera d'aria" che coniugava "il vantaggio della leggerezza a quello dell'ottima protezione dal caldo e dal freddo"²⁰⁹; lo stesso tipo di coibentazione fu utilizzata nei terrazzi di copertura, "l'inferiore posta fra le nervature del solaio e la superiore ottenuta con un vespaio di laterizio"²¹⁰.

A proposito di questo tipo di rivestimento, occorre sottolineare che la scelta del mattone probabilmente non era stata arbitraria o di carattere meramente estetico poiché Berlam aveva da tempo studiato approfonditamente i sistemi di costruzione dei colossi americani ed era pertanto al corrente dei pregi di questo materiale impiegato in questa tipologia edilizia: la sua leggerezza, la resistenza alle intemperie, il suo carattere isolante, l'economicità e la riproducibilità in serie.

Egli era inoltre informato degli accorgimenti utilizzati per prevenire gli incendi; come si apprende dalle sue asserzioni, il suddetto involucro laterizio era considerato uno di questi:

Il cemento armato, che noi consideriamo materiale sicuro per eccellenza contro l'azione del fuoco, non viene ammesso agli (sic) Stati Uniti per costruzioni che debbano essere assolutamente sicure se non è protetto da una copertura in grossa terra cotta che protegge il calcestruzzo dal colpo diretto della fiamma, giacchè fu provato che dopo alcune ore d'esposizione ad un fuoco intenso il calcestruzzo [...] perde una notevole parte della sua consistenza e della sua elasticità.²¹¹

Da ciò è possibile desumere che egli avesse voluto mettere in pratica nella sua costruzione le nozioni dell'architettura americana che aveva acquisito dalle opere ad essa dedicate e dai diversi manuali di cui era entrato in possesso.

La decorazione del corpo dell'edificio, come anticipato, era stata affidata prevalentemente alla movimentata superficie in mattoni, nella cui tessitura di sporgenti linee verticali ed incavature orizzontali si affacciavano i fori di finestra incorniciati semplicemente da bianchi serramenti lignei e da sottili davanzali in calcestruzzo. I pannelli in maiolica gialli, verdi e rossi dalla composizione geometrica, costituivano l'unico ornamento "addizionale" alla facciata del palazzo, ed erano stati applicati ai davanzali di finestra dei tre avancorpi e sul coronamento terminale della torre: il loro scopo era di vivacizzare i prospetti con semplicità e conferire loro un tocco di folklore mediterraneo, riproponendo colori e motivi caratteristici dei tessuti tradizionali dalmati che lui tanto amava.

Su ogni avancorpo, le finestrate e la loro corrispondente ornamentazione erano frazionate in lunghe fasce verticali da longilinee nervature in calcestruzzo, il cui scopo primario non era solo decorativo,

209 A. Berlam, "Palazzo ad uso uffici della Società E.T.S.A. a Trieste" op. cit., p. 2.

210 Ibidem.

211 A. Berlam, I grattacieli americani, p. 19.

ma altresì contrassegnante lo sviluppo verticale di tali parti della facciata.

L'imponente corpo laterizio era, come ricordato, delimitato da due chiari parapetti pieni sporgenti realizzati in cemento armato, uno all'altezza dello zoccolo ed uno all'altezza del sesto piano: da qui in poi prendeva forma la sommità dell'edificio.

Al settimo piano, nella balaustra terminale, gli elementi verticali di facciata si prolungavano spezzando e movimentando lo sviluppo rettilineo della ringhiera in ferro; venne poi utilizzato il calcestruzzo come impalpabile bordatura dei profili di queste estremità e del tetto della torre.

Per quanto riguarda la struttura interna, è possibile ricavarne una riproduzione originaria dalle planimetrie dei primi progetti, tenendo tuttavia conto del fatto che negli anni successivi alla costruzione e alla sua acquisizione da parte delle Assicurazioni Generali (divenute proprietarie dello stabile praticamente poco dopo la fine dei lavori) sono state apportate diverse modifiche legate all'adeguamento dei vari impianti alle norme vigenti, alla manutenzione delle strutture ed alle funzionalità richieste dalla proprietà dell'edificio.

Dalle piante risulta che il palazzo possedeva un impianto ancora ottocentesco, ancora lontano dalle elaborate sperimentazioni planimetriche che stavano prendendo piede proprio in quegli anni: infatti, nonostante l'utilizzo dello scheletro in cemento armato, che avrebbe permesso maggior libertà nell'organizzazione degli ambienti interni, Berlam scelse una distribuzione interna tradizionale, da lui probabilmente considerata funzionale, ma che all'epoca non era di certo tra le concezioni più d'avanguardia.

L'edificio, come si è detto, constava nella testata d'isolato verso il fronte mare ed aveva tre facciate libere affacciantesi sulle vie limitrofe. Il quarto fronte era addossato al palazzo confinante, dal quale lo separava una piccola corte interna. Di conseguenza, la conformazione della pianta del fabbricato risultava avere la forma di una C maiuscola, poiché era distribuita in modo da circondare i tre lati del suddetto cortile: ruotanti internamente intorno a questo "fulcro" esterno, erano collocati i servizi igienici, i tre ascensori con annessi i due corpi scala (situati ai due lati opposti in corrispondenza dei due ingressi laterali previsti inizialmente dal progetto) ed locali di varia utilità, per esempio le cucine, previste però solo su alcuni piani .

Si riscontrano a questo proposito delle discrepanze tra le funzioni previste dalle piante dei primi progetti e quelle pubblicate ne *L'architettura italiana* (a edificio finito): se nel primo caso i piani inferiori del palazzo erano destinati ad uffici mentre gli ultimi (quinto e sesto piano) ad abitazioni, nel secondo il palazzo era interamente adibito ad uffici, di conseguenza non vi erano differenziazioni nella suddivisione spaziale dei piani (presenti nei progetti originali), che pertanto risultavano essere tutti uguali.

Pur essendo state stabilite queste variazioni nella destinazione d'uso del palazzo, si registrava comunque una preferenza per la posizione centrale dei servizi, dei corpi scala e degli ascensori – che

infatti si mantenne tale anche nei disegni posteriori alla costruzione dell'edificio.

Separati dalla zona servizi da un lungo corridoio, gli uffici (e nei progetti originari anche i saloni e le camere) erano disposti lungo tutte le pareti dei muri esterni, per usufruire il più possibile dell'ingresso di luce solare, ma anche per godere del magnifico panorama offerto dal lungomare.

Per quanto riguarda gli impianti, Berlam assicurava che erano stati scelti i migliori sul mercato, poiché innanzitutto dalla loro qualità dipendeva il buon funzionamento di un simile edificio: a servizio del palazzo vi erano tre ascensori tipo Otis della portata di sei persone e per il riscaldamento erano previsti due impianti diversi - un impianto centrale collocato nel sotterraneo ed un impianto con caldaia a gas riservato alle soprastrutture. Non sono stati tuttavia rinvenuti dettagli relativamente all'impianto elettrico, nè accenni a sistemi antincendio.

Sulla sommità del palazzo, nella semplice costruzione a terrazze doveva appunto avere sede un club: sui primi progetti erano previsti due livelli (settimo e ottavo) in cui comparivano diverse sale progettate per soddisfare il comfort dei soci e tutte le loro possibili necessità (biblioteca, sale da pranzo, di lettura, bar, cucina al primo livello, direzione e segreteria al secondo livello); negli ultimi disegni invece non vi era alcuna specificazione, ma la distribuzione era grossomodo la stessa.

La sua distribuzione interna, pur non essendo particolarmente innovativa e concentrata sulla spazialità, ha un impianto meno rigido rispetto ai piani sottostanti: forse il carattere più mondano e disimpegnato del club aveva indotto Arduino Berlam a gestire l'organizzazione interna con più libertà o forse anche la particolare articolazione esterna dell'organismo terrazzato aveva contribuito a conferire maggiore fluidità agli ambienti interni.

Dall'analisi dell'organizzazione esterna ed interna del grattacielo di Arduino Berlam è possibile comprendere, nonostante il suo impegno nella progettazione di un edificio moderno e la sua ricerca di un linguaggio innovativo e più coerente con la sua epoca, quanto in realtà esso fosse distante dalle coeve sperimentazioni relative alla spazialità interna degli ambienti e alla corrispondenza tra linguaggio strutturale e formale e quanto fosse difficile per lui emanciparsi dagli aspetti più tradizionali e "classici" dell'edilizia.

Se si considera i risultati conseguiti fino ad allora nell'ambito della strutturazione interna degli edifici - pensiamo al *Plan libre* formalizzato da Le Corbusier oppure al *Raumplan* di Adolf Loos od ancora all'elaborata rappresentazione spaziale di Wright, concezioni davvero rivoluzionarie che hanno influito in maniera sostanziale su tutta l'architettura successiva - le soluzioni del Berlam appaiono macchinose, poco funzionali, obsolete ma soprattutto più vicine al secolo diciannovesimo che a quello corrente: la facciata tripartita, il rivestimento che nasconde la struttura sottostante, la planimetria irrigidita in uno spazio compresso dalla poco razionale profusione di murature e tramezzi.

Il fatto è che l'intenzione di Berlam era di non abbandonarsi mai ad intrepide sperimentazioni dal punto di vista formale, strutturale e da quello dei materiali, dal momento che egli non era (né voleva

essere) un rivoluzionario, bensì un moderato sostenitore dell'innovazione: il suo era un "gusto" legato ad un'architettura ancora prebellica, che tuttavia in questo edificio si esprimeva tramite linguaggio non eclettico, ma appunto americano.

La sua era una "modernità" che non si voleva staccare mai del tutto dai modelli architettonici tradizionali e dall'eredità architettonica del patrimonio storico, malgrado il suo profondo desiderio di apportare al suddetto patrimonio qualcosa di linguisticamente nuovo, ma anche sentitamente individuale.

Basta osservare i modelli ed i concetti a cui Berlam aveva guardato nel realizzare questo suo edificio (e non solo): non essendo amante delle brusche trasformazioni e delle rotture sovvertitrici delle tipologie tramandate nei secoli, egli aveva preferito muoversi all'interno di formule certamente innovative e dal carattere indubbiamente moderno (soprattutto per il panorama triestino), ma già collaudate precedentemente in altri contesti - che risultavano tuttavia essere già in un certo senso "sorpassate" nel momento in cui egli le impiegava.

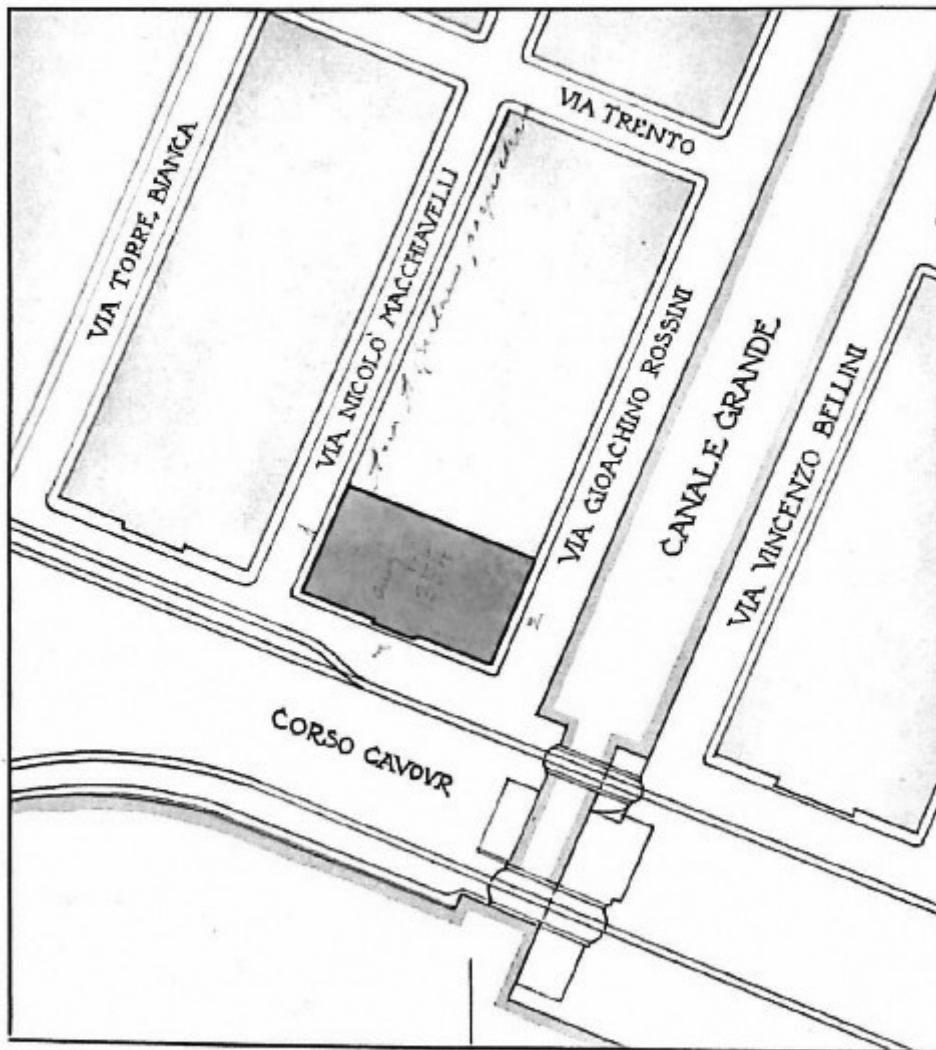
Ciò nonostante, se si va a osservare nel dettaglio la realtà in cui Arduino Berlam stava operando, ovverosia l'ambiente chiuso e ristretto di Trieste - diffidente verso qualsiasi tipo di rinnovamento e tendente a conservare quel misurato decoro borghese che aveva da secoli caratterizzato la sua architettura, il "grattacielo" era stato effettivamente un sostanziale innesto di modernità nel tessuto cittadino.

Sulle orme del nonno e del padre, i quali furono tra i primi ad inserire nel contesto neoclassico triestino elementi dell'architettura eclettica e romantica, anche lui in questo senso fu - come si è detto - un "precursore": con le necessarie cautele, se lo si guarda in quest'ottica, non si può negare che la costruzione grattacielo abbia avuto un ruolo seminale per aprire l'orizzonte architettonico di Trieste verso soluzioni più progredite, adeguate ai tempi moderni.

12.

PALAZZO • SOC • AN • AEDES
• TRIESTE •

• PIANO DI SITUAZIONE •



0 50 100 METRI

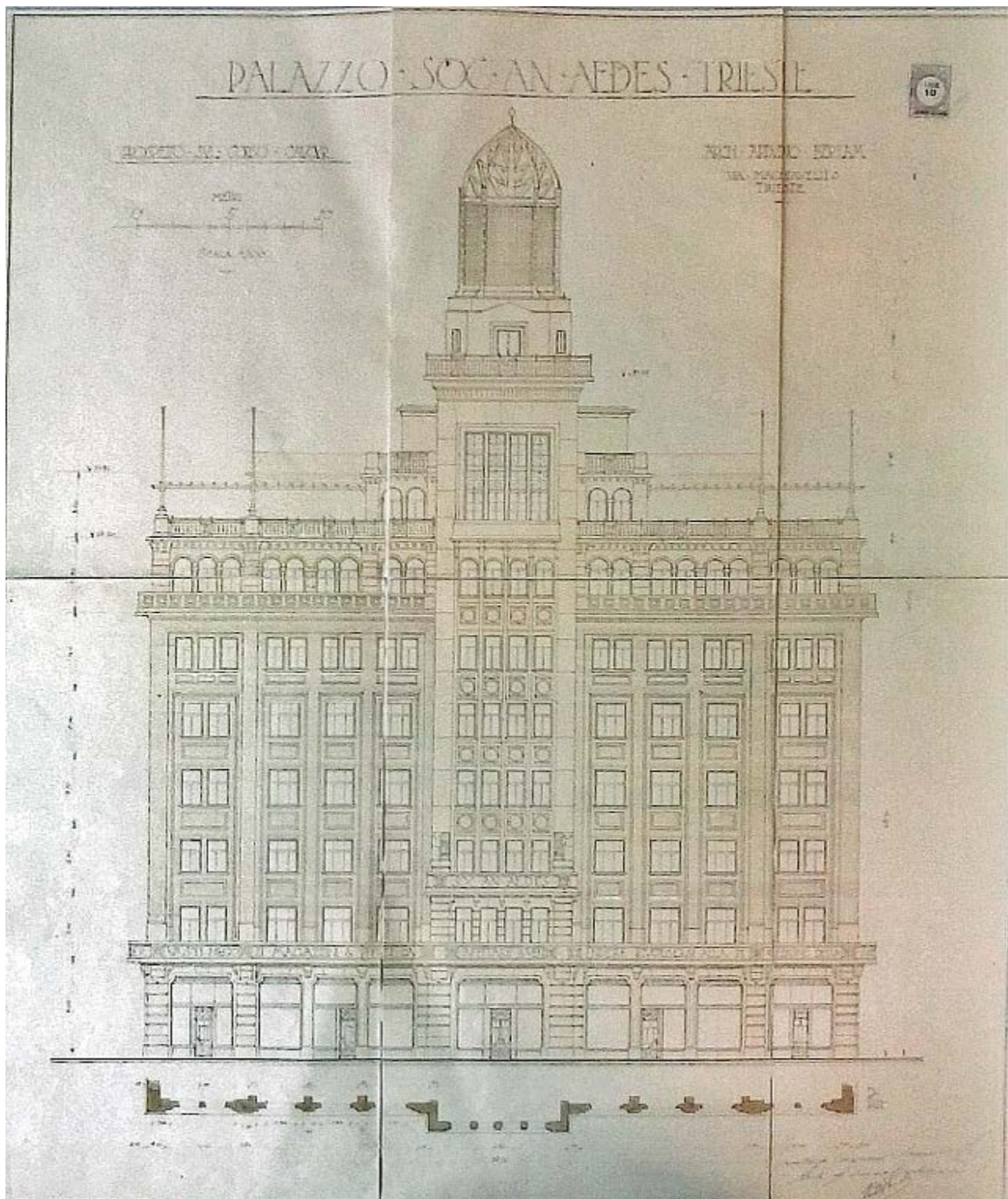
SCALA 1:1000

Arch. G. ...

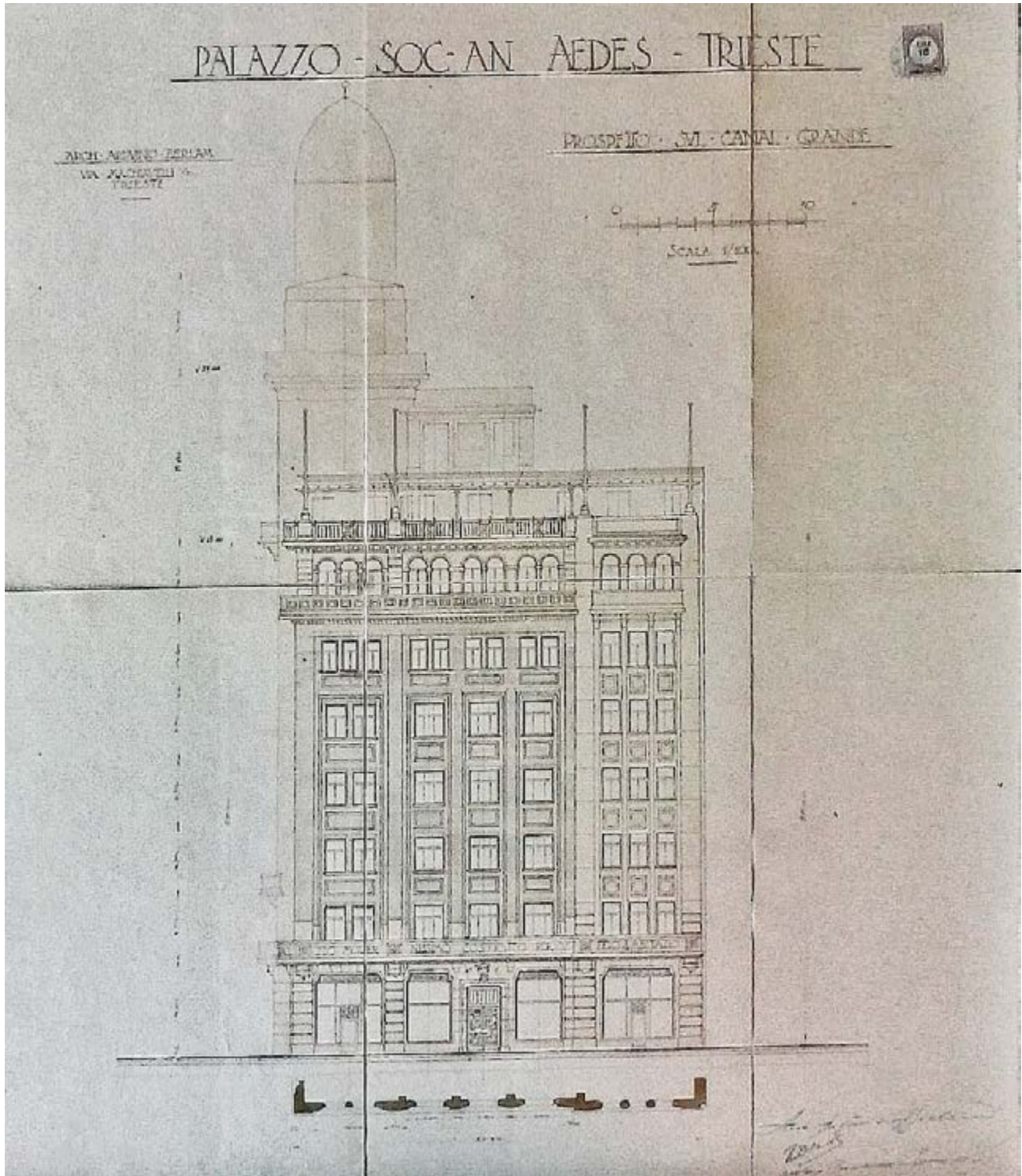
ing. Guido ...

...

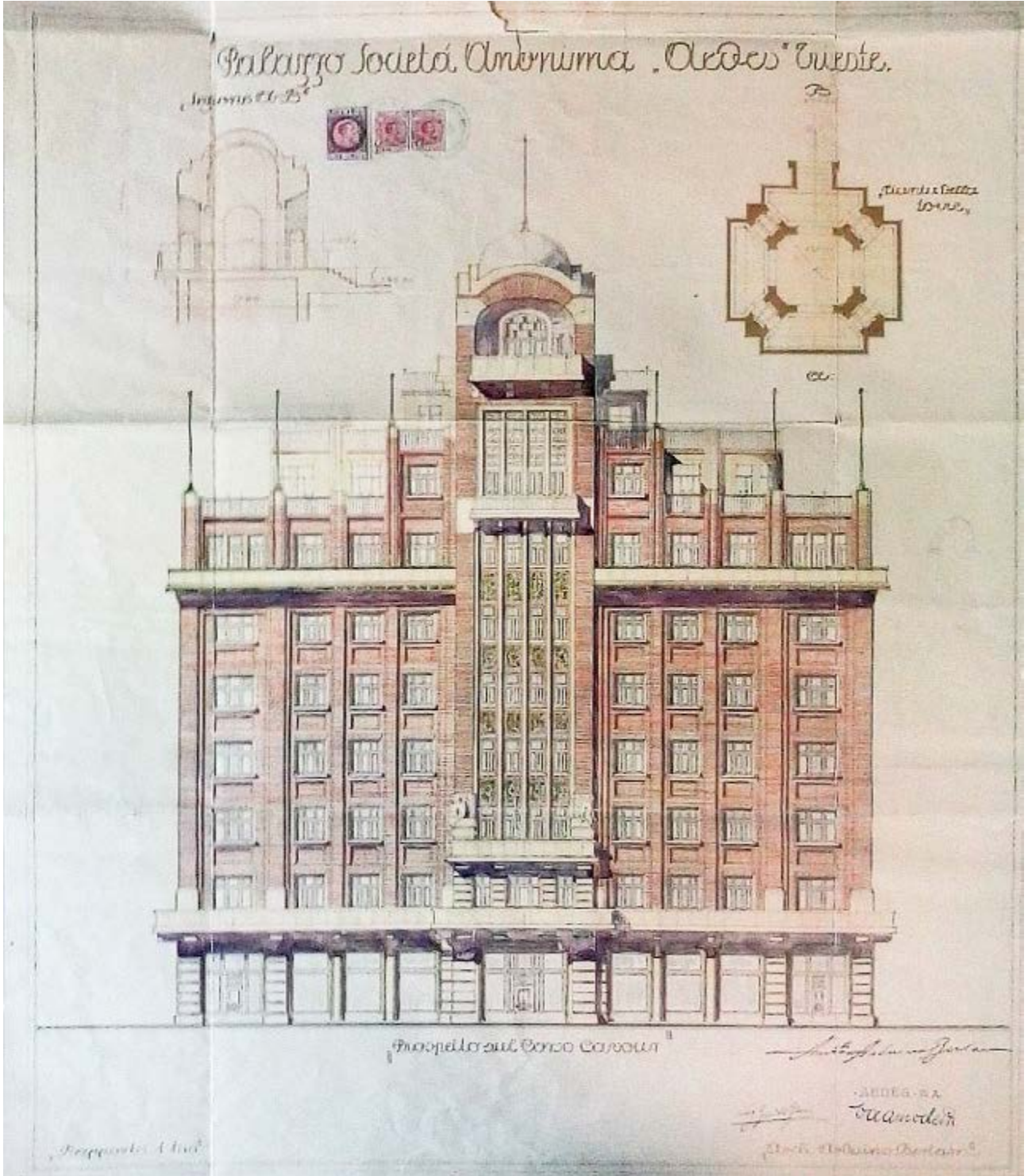
Primo progetto presentato al Comune di Trieste - 24 maggio 1926
(disegni di Carlo Polli)



Primo progetto presentato al Comune di Trieste - 24 maggio 1926
(disegni di Carlo Polli)



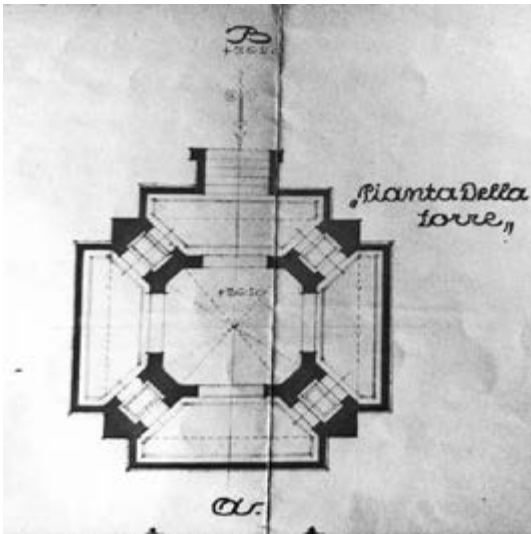
**Secondo progetto presentato al Comune di Trieste – 23 settembre 1926
(disegni di Arduino Berlam)**



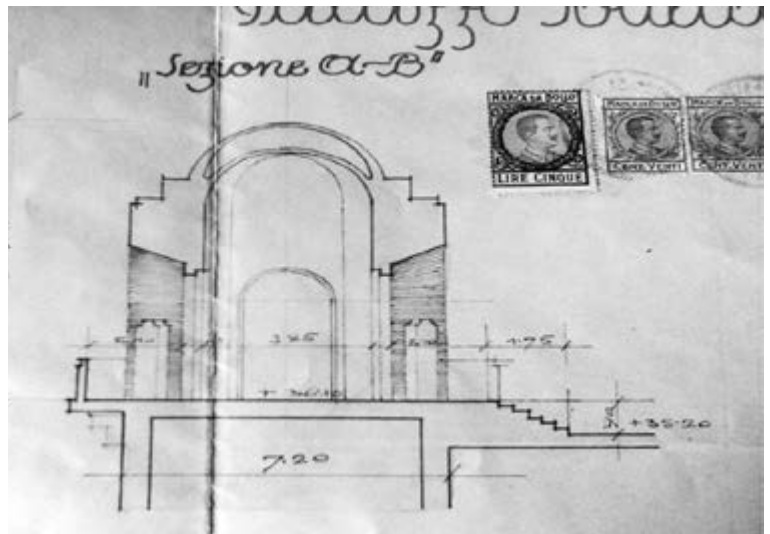
**Secondo progetto presentato al Comune di Trieste
(disegni di Arduino Berlam)**



**Secondo progetto presentato al Comune di Trieste
(disegni di Arduino Berlam)**

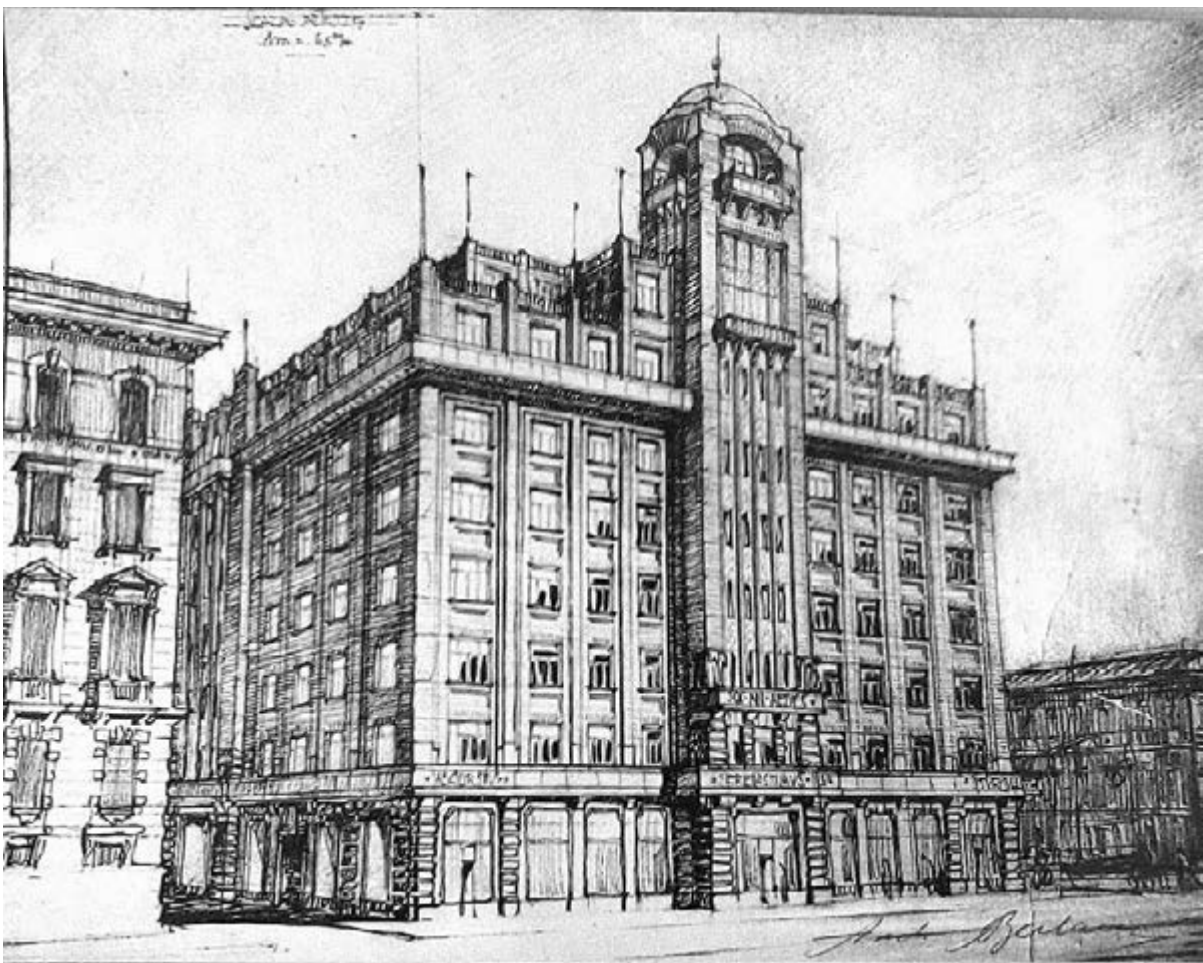


Pianta della torre



Particolare della cupola (sezione)

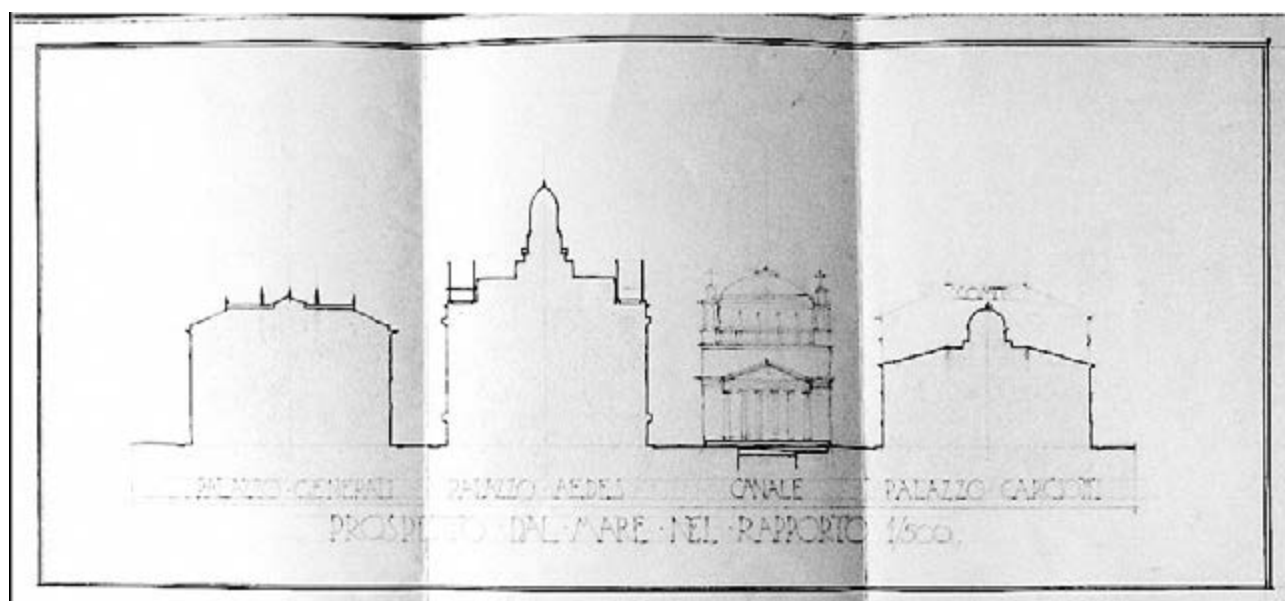
Secondo progetto – Prospettiva su cartoncino



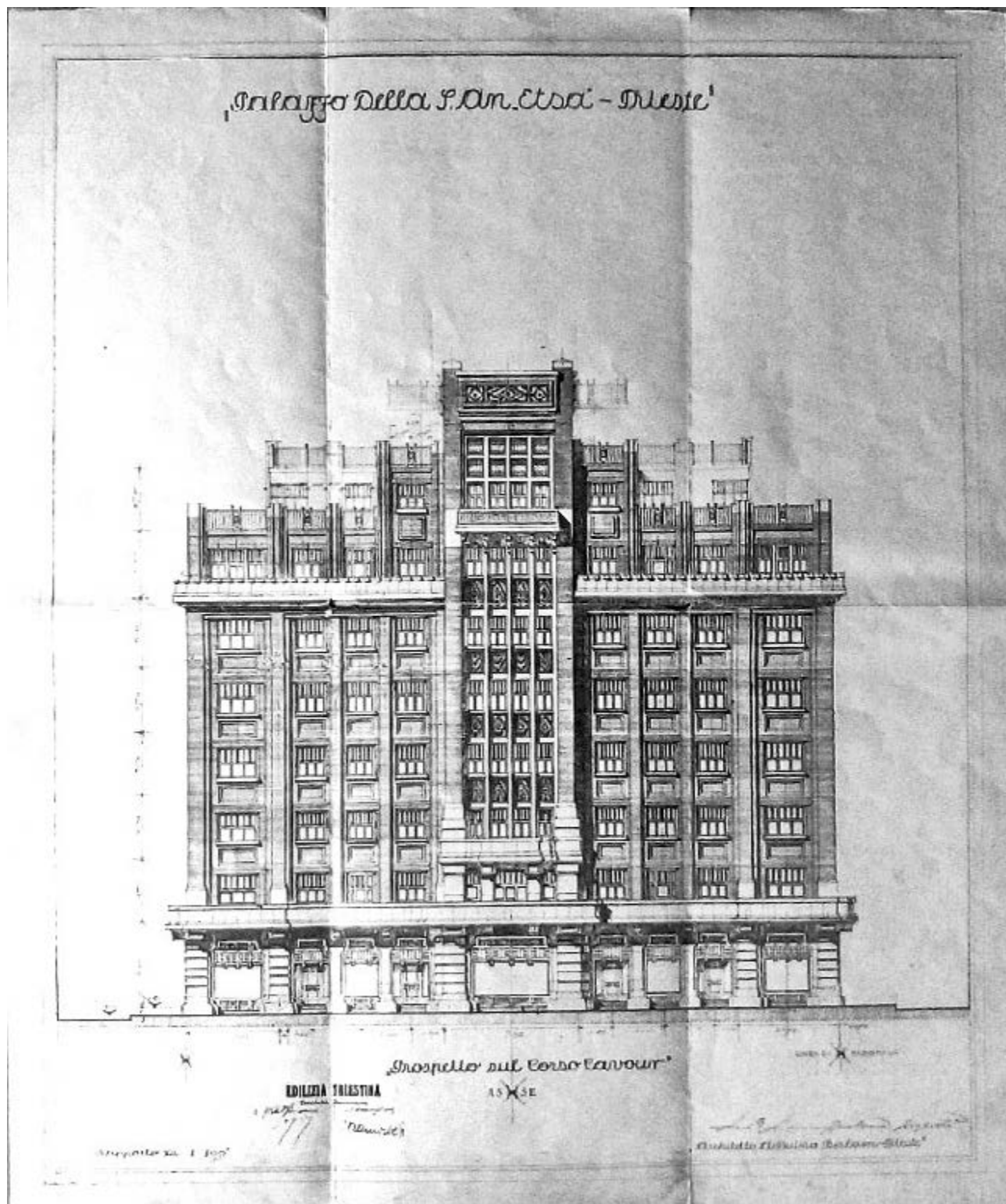
Secondo progetto – Fotomontaggio



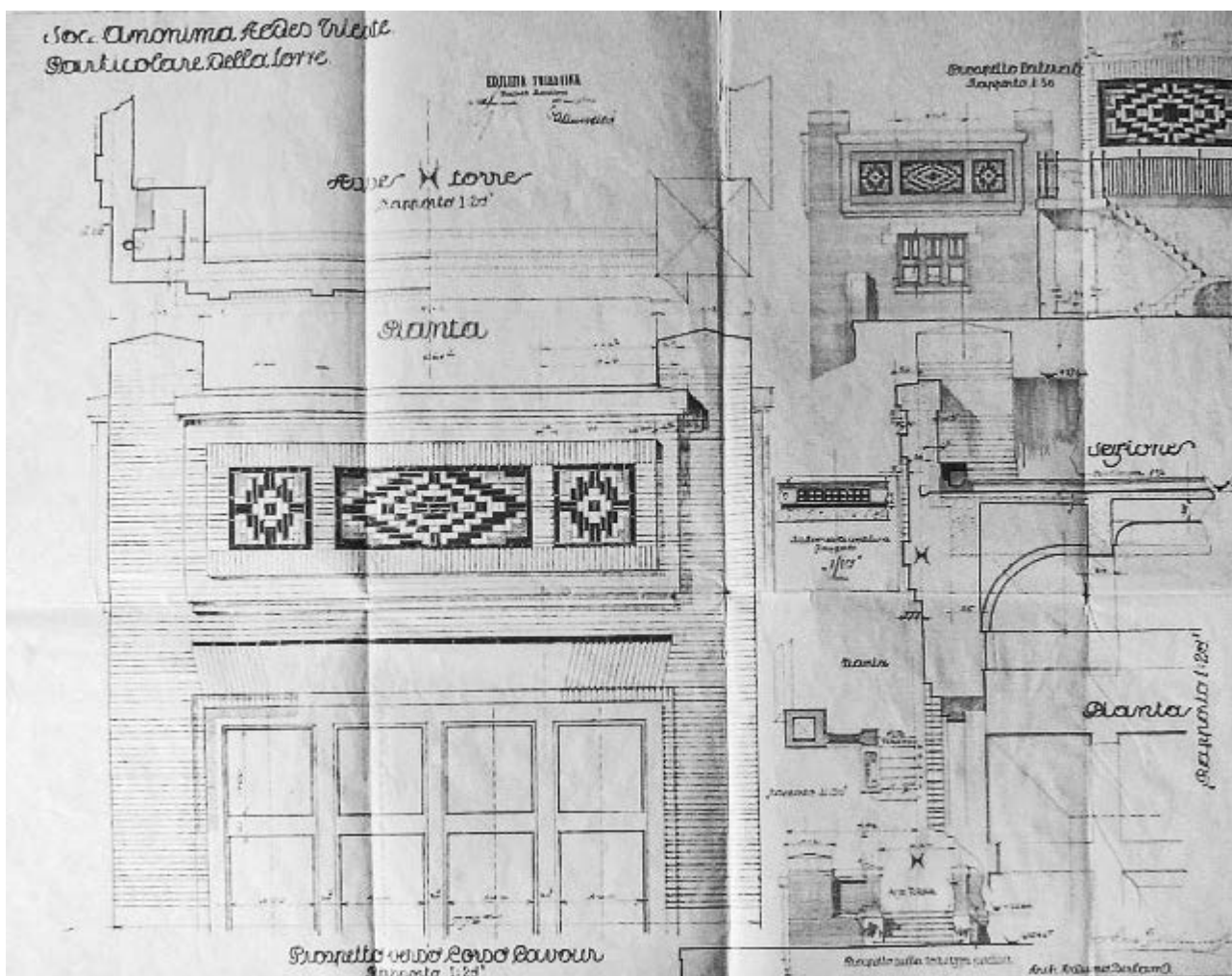
Secondo progetto – Skyline



Terzo progetto presentato al Comune di Trieste - versione definitiva
(disegni di Arduino Berlam)



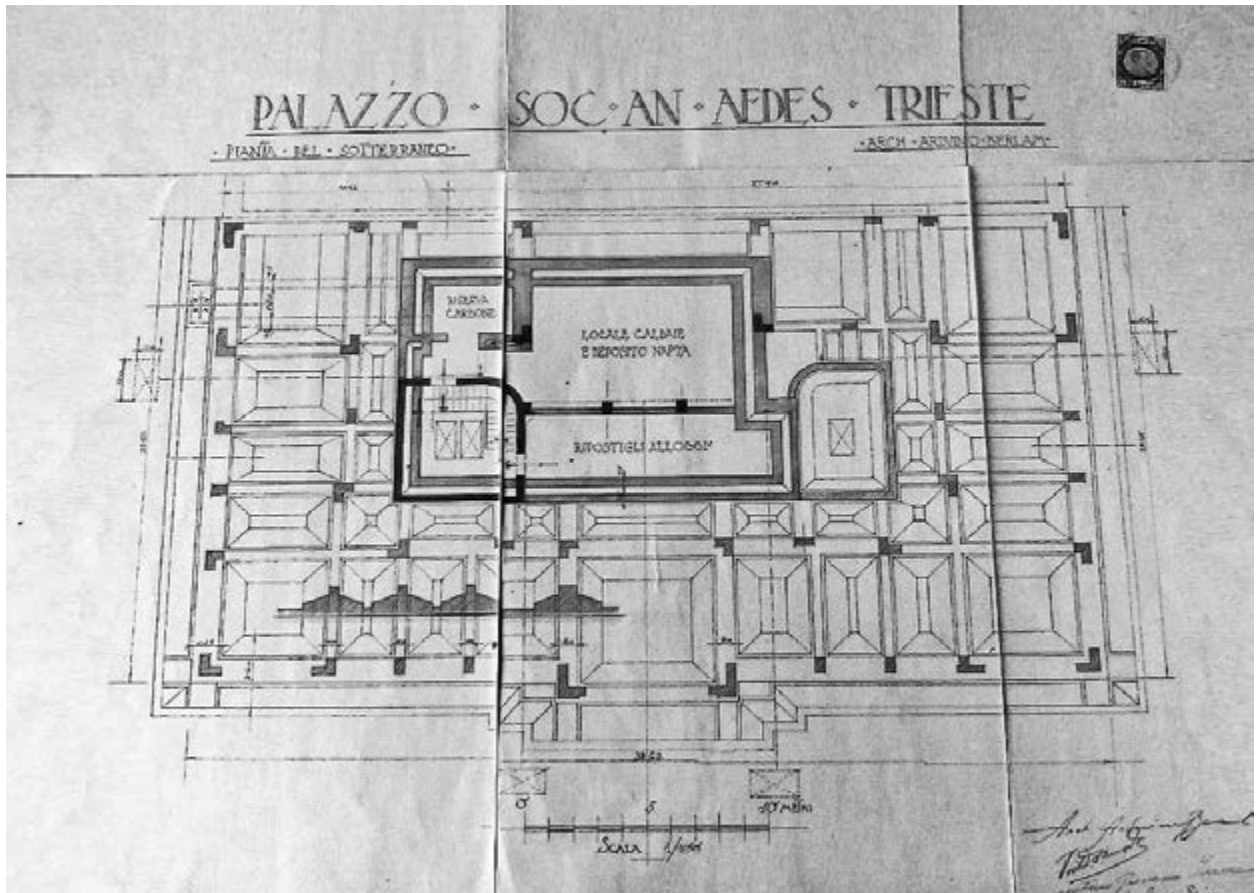
Terzo progetto presentato al Comune di Trieste - versione definitiva
(disegni di Arduino Berlam)



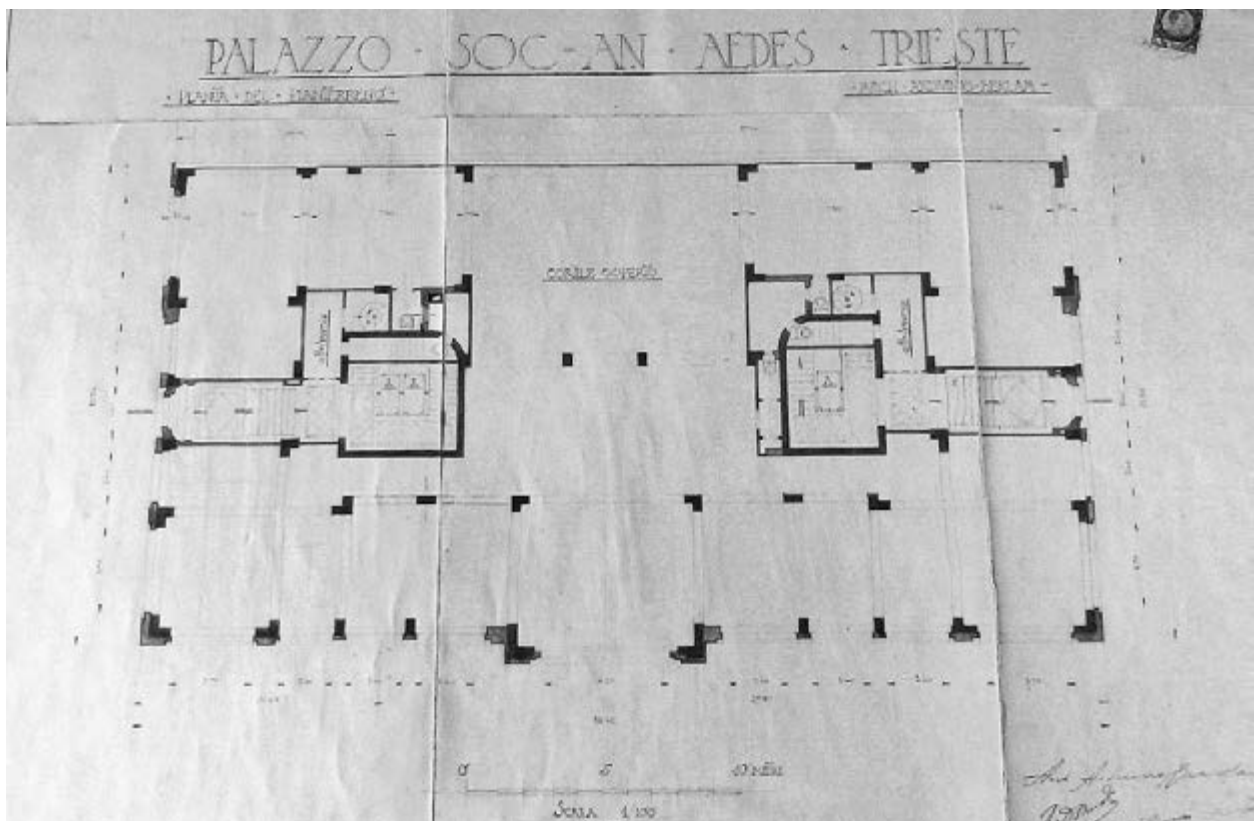
Particolari della torre

PIANTE DELL'EDIFICIO

(Archivio Tecnico Disegni del Comune di Trieste)



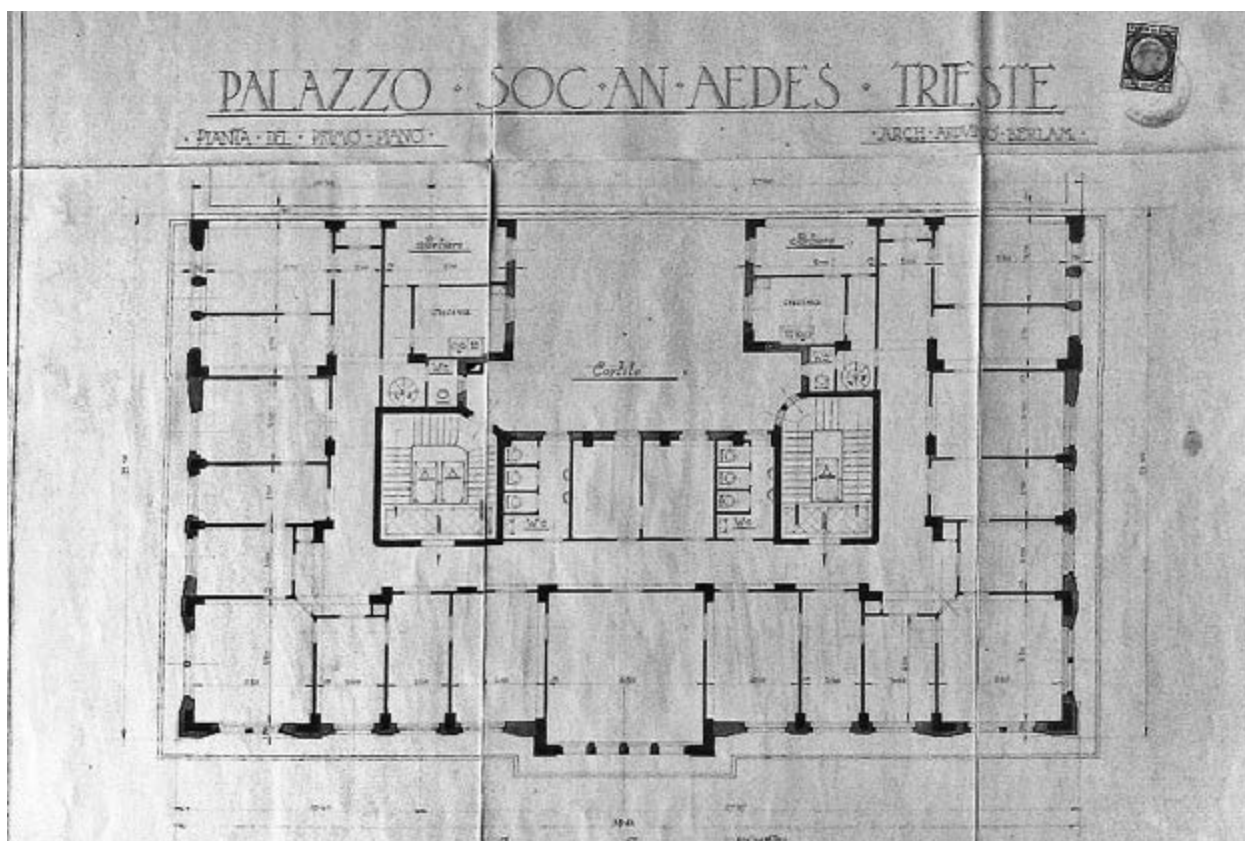
Pianta del Sotterraneo



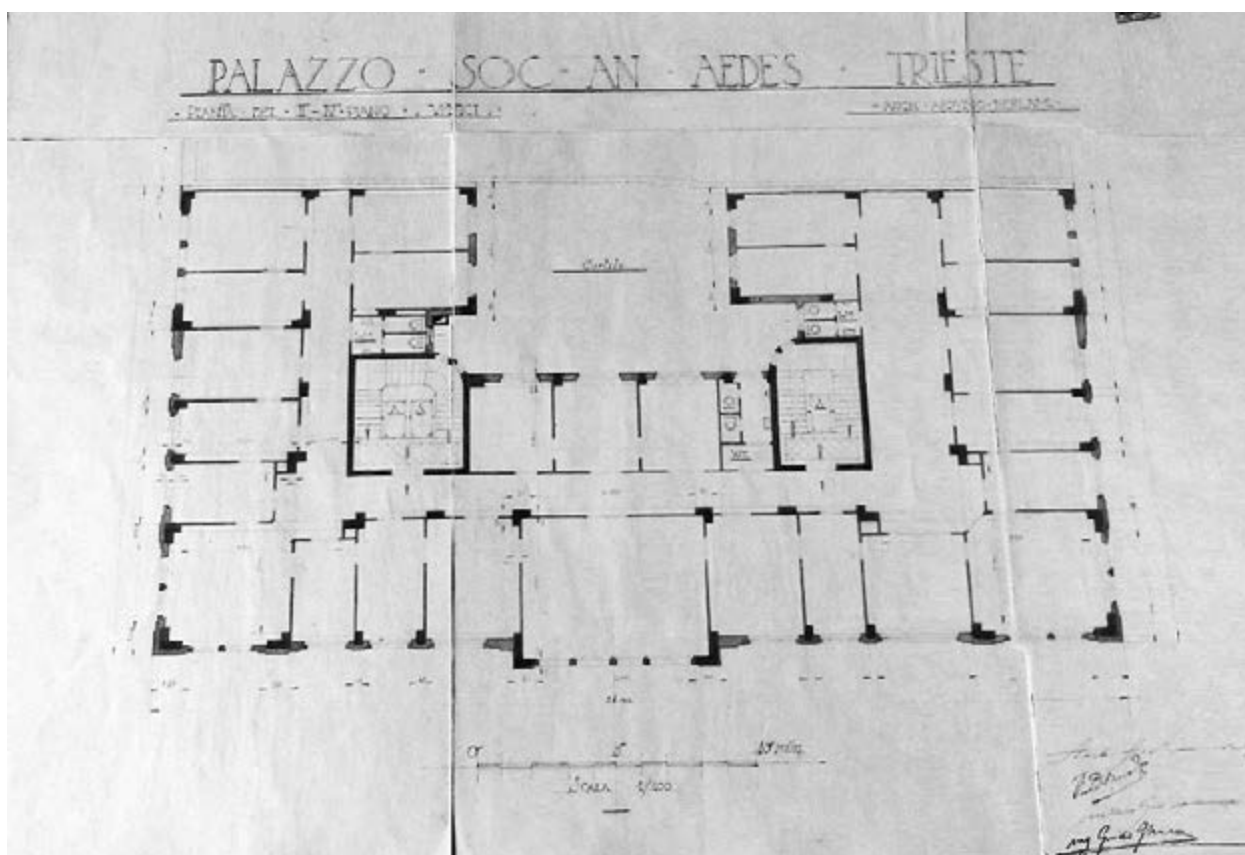
Pianta del Pianterreno

PIANTE DELL'EDIFICIO

(Archivio Tecnico Disegni del Comune di Trieste)



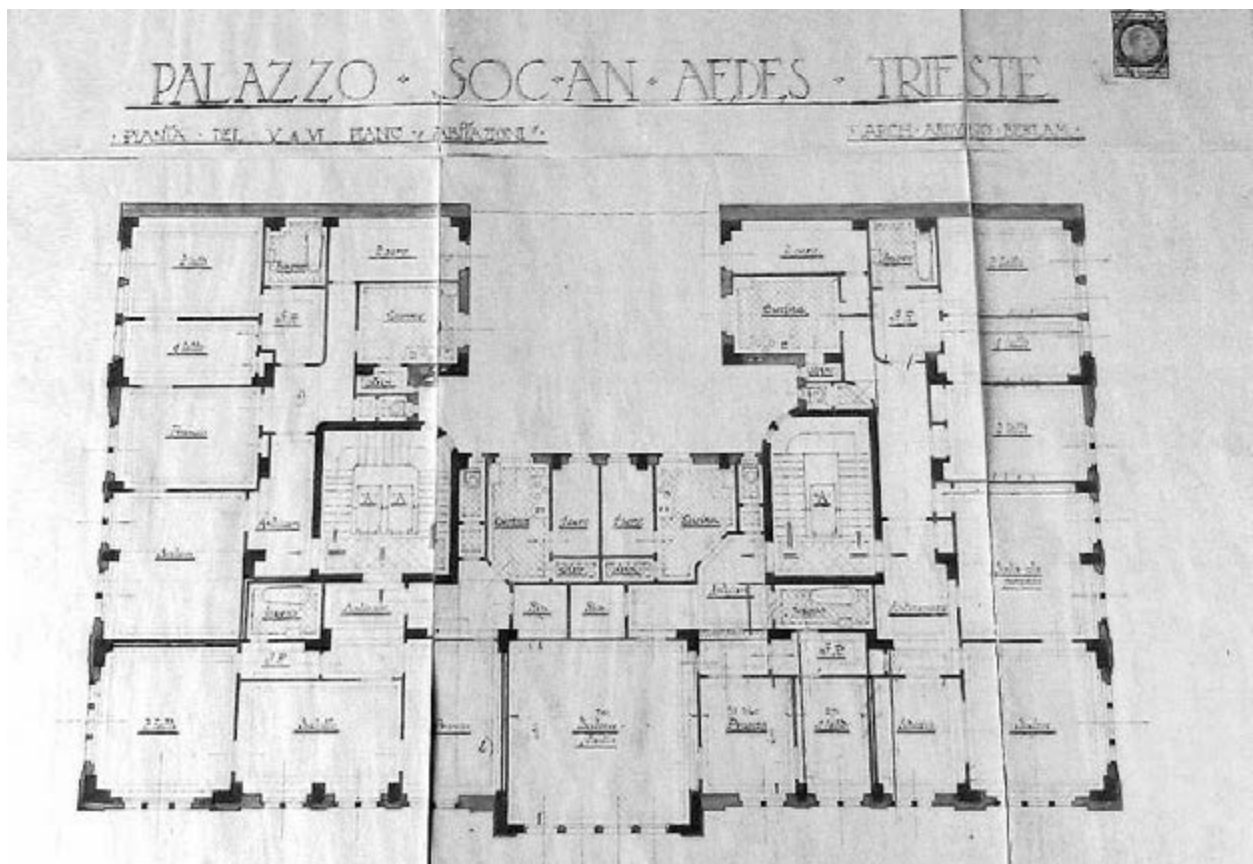
Pianta del Primo Piano



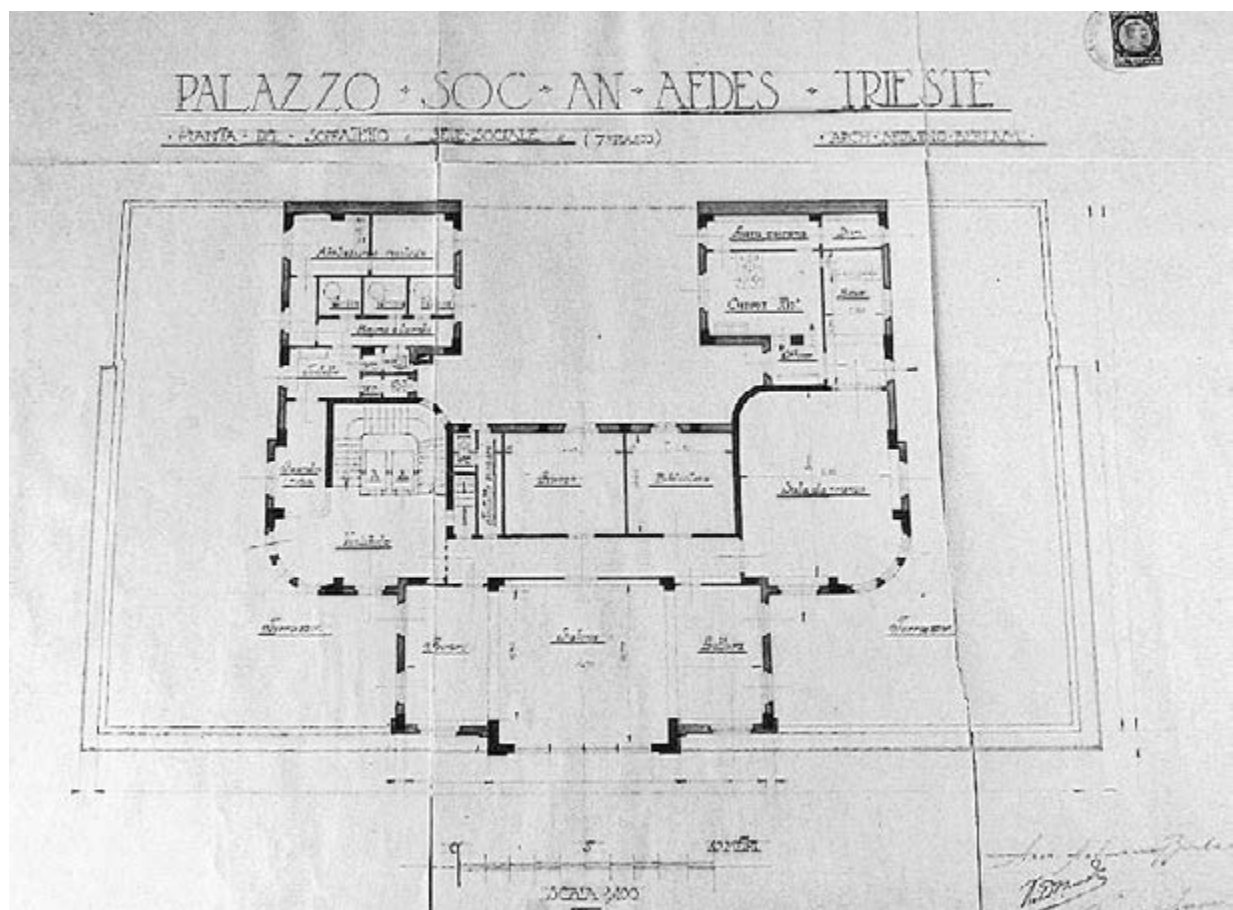
Pianta del Secondo, Terzo e Quarto Piano (Uffici)

PIANTE DELL'EDIFICIO

(Archivio Tecnico Disegni del Comune di Trieste)



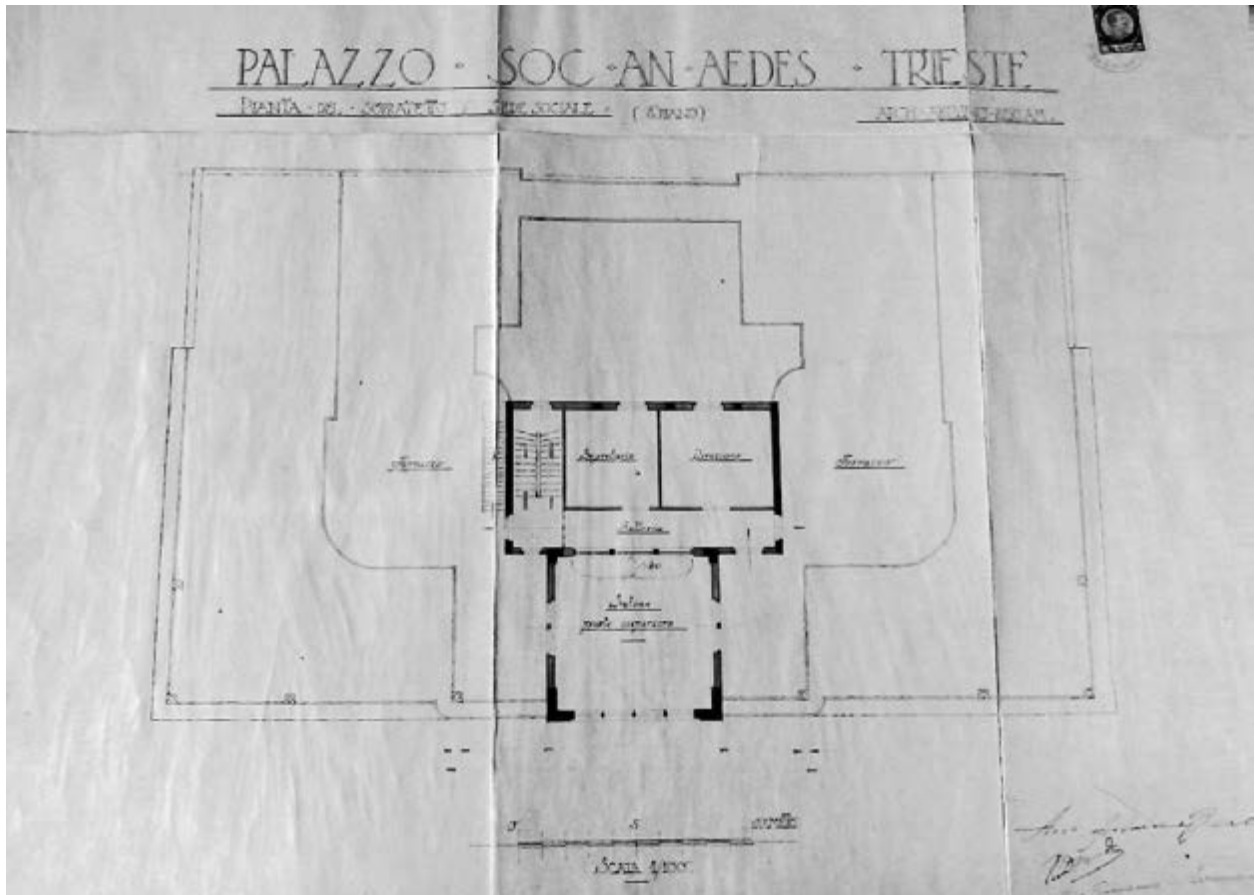
Pianta del Quinto e Sesto Piano (Abitazioni)



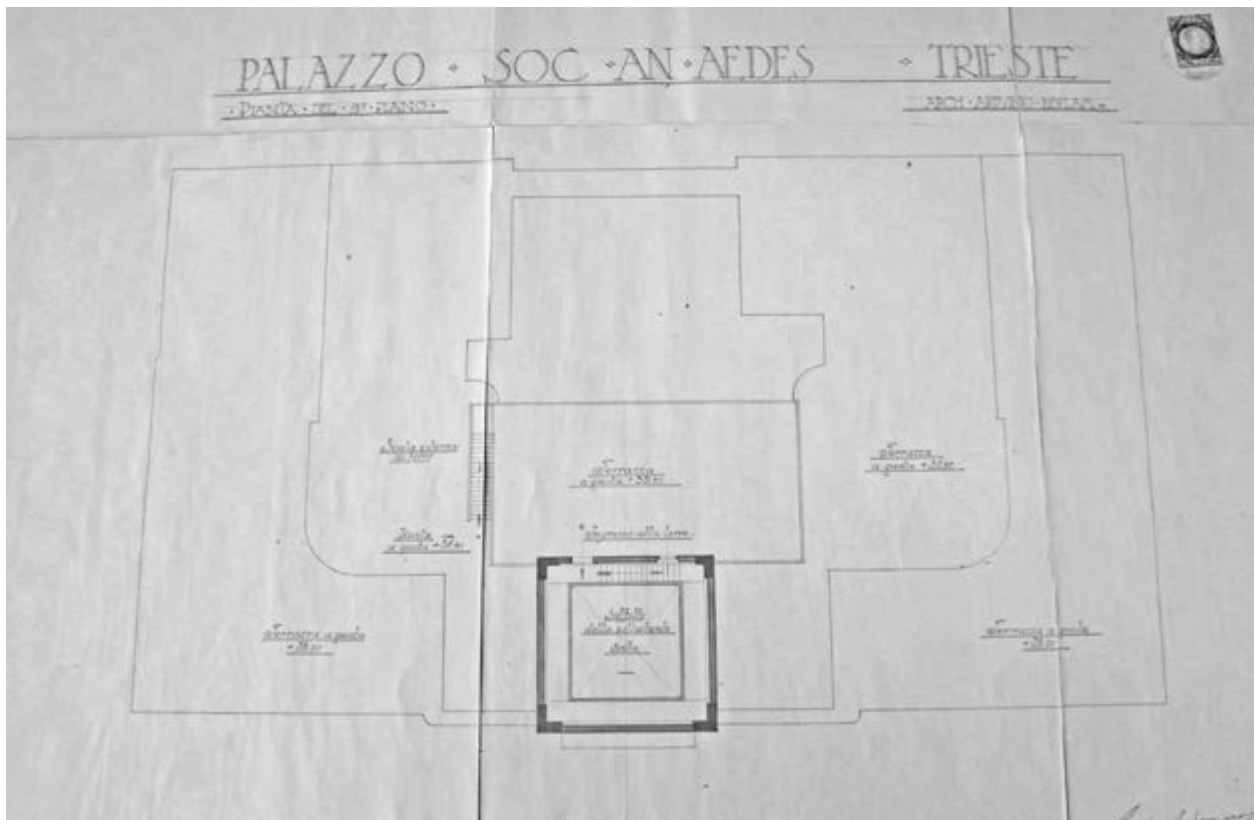
Pianta del Soprattetto – Sede Sociale – Settimo Piano

PIANTE DELL'EDIFICIO

(Archivio Tecnico Disegni del Comune di Trieste)



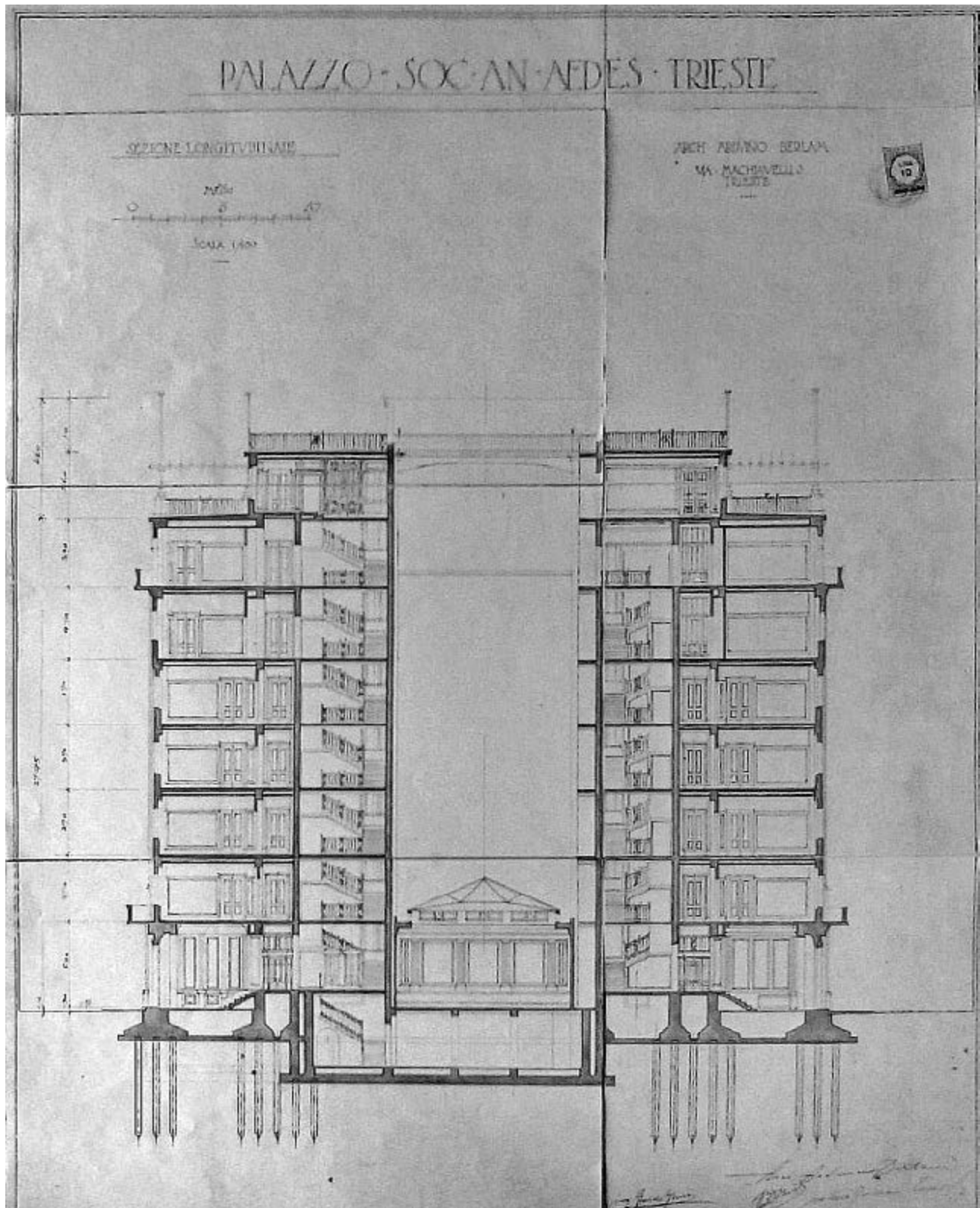
Pianta del Soprattetto – Sede Sociale – Ottavo Piano



Pianta del Nono Piano

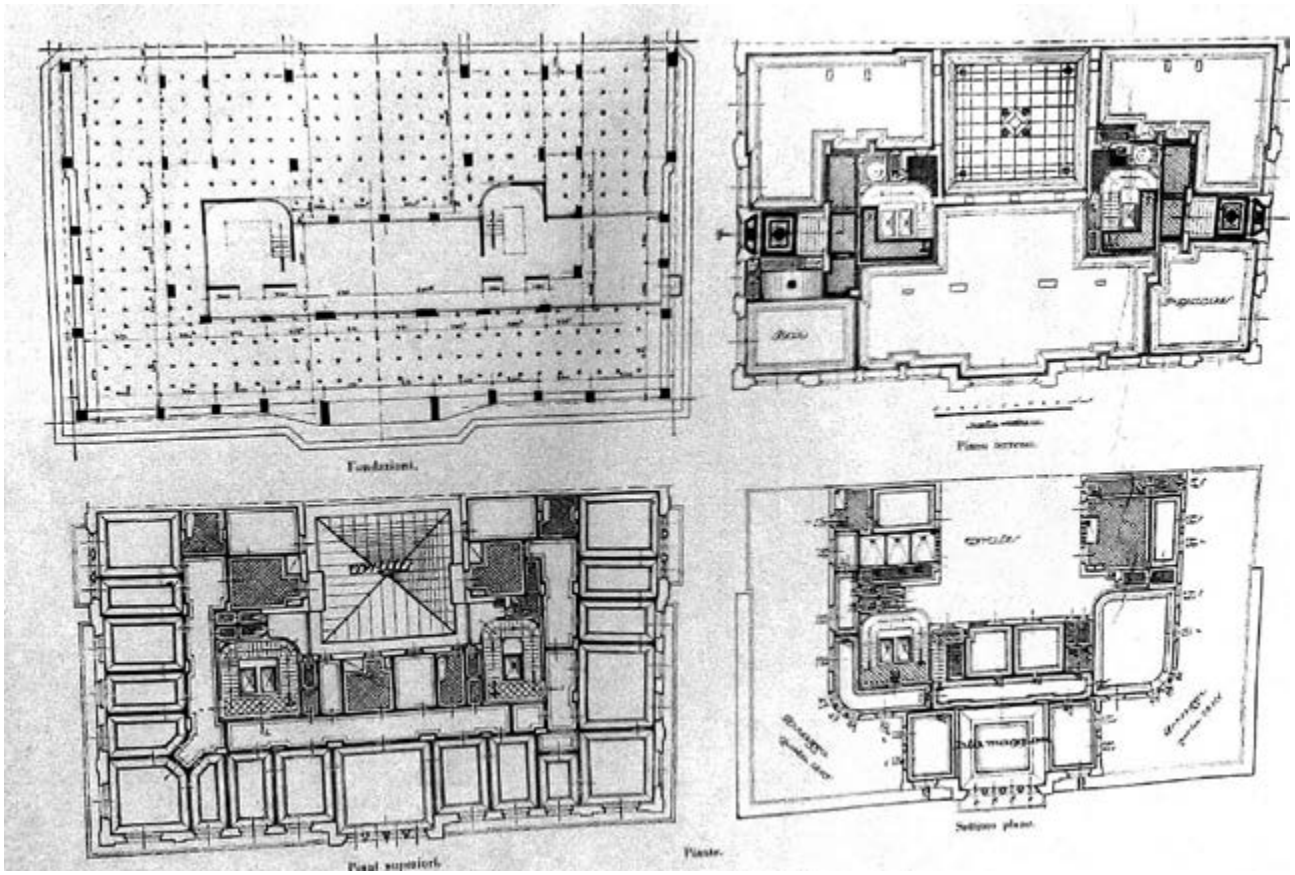
SEZIONE DELL'EDIFICIO

(Archivio Tecnico Disegni del Comune di Trieste)



PIANTE DELL'EDIFICIO

(pubblicate su *L'Architettura Italiana*, 1 gennaio 1929)



La Banca d'Italia

Il palazzo della Banca d'Italia rappresenta, all'interno della produzione architettonica di Arduino Berlam, un'opera problematica e a sé stante: innanzitutto perché, diversamente dalle altre opere da lui realizzate, qui Berlam non fu del tutto libero di esprimere il suo estro creativo ed ebbe limitata autonomia nelle scelte formali e stilistiche, dovendo sottostare alle decisioni ed al controllo dell'istituto bancario committente e dei suoi tecnici. In secondo luogo, la costruzione richiese molto tempo – un intero decennio – nel quale si presentarono svariate difficoltà, come del resto si potrà capire dalle parole dello stesso Berlam.

La vicenda ebbe inizio nel 1921, quando Berlam fu contattato dall'ingegnere Costantino Doria, un buon amico del padre Ruggero, per l'elaborazione del progetto della nuova sede della Banca d'Italia a Trieste con la collaborazione – ma in realtà, come nota Pozzetto²¹², si trattava più propriamente di una supervisione – di Biagio Accolti Gil, ingegnere superiore della Banca d'Italia stessa, di cui Berlam forniva nelle sue memorie una sommaria descrizione:

Questo ingegnere Accolti ha una grande pratica di edifici bancari avendone costantemente in costruzione un certo numero nelle varie città d'Italia e nelle colonie. La zona affidatagli comprende precisamente le Colonie, l'Italia Meridionale e le nuove Province (singolare aggruppamento che fa pensare un po' maliziosamente!). Pur non sapendo disegnare personalmente, ha buon gusto e l'occhio esercitato a scoprire le deficienze e le lacune nell'opera degli altri, sicché riesce di utilissimo controllo. Non posso dire che tutte le sue idee sieno giuste, ma in complesso si stabilì fra noi due un sistema di cordiale collaborazione, che si estese ai fiduciari arch. Bois-dechesne, morto prematuramente nel 1928, ed al suo giovane e valente aiuto e successore arch. Polli, nonché coll'impresa degli ingegneri Doria, Oblach e Comel, che stanno eseguendo il lavoro, che per la sua durata segnerà un record nelle cronache cittadine. Dapprima i continui mutamenti di progetto, poi il sistema delle ordinazioni fatte una ad una, successivamente, faranno sì che dal 1921 io mi sarò occupato di questo palazzo sino al 1930 – per lo meno²¹³

Come già si può intendere già da queste parole, il processo di elaborazione progettuale e la successiva costruzione furono invero lunghi e travagliati²¹⁴, in un'opera che si era fin dall'inizio dimostrata

212 M. Pozzetto, M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, op. cit. p. 183

213 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 216 – 218.

214 Data la scarsità di informazioni a livello archivistico, è molto difficile ricostruire l' *excursus* progettuale tanto degli interni quanto degli esterni: tra l'altro il nome di Berlam non compare praticamente mai (se non come sotto forma di un generico "progettista") all'interno della documentazione reperita presso l'Archivio Generale del Comune di Trieste (l'unico nome sempre presente è quello di Remigio Romito, capo costruttore e direttore dei lavori), quindi la fonte attualmente più dettagliata ed attendibile per ricostruire la vicenda rimane principalmente il suo diario accanto ai pochi articoli dedicati alla Banca d'Italia – i quali tuttavia forniscono perlopiù dettagli tecnici e stilistici dell'edificio ultimato, e poco o nulla sul suo processo costruttivo. Dai documenti risulta che il permesso di fabbrica per la realizzazione della parte nuova e per la parziale modifica dell'edificio preesistente (variazioni interne ed un portale di accesso sul Corso Cavour) fu richiesto l'11 novembre 1922 ed accordato dal Magistrato civico in data 8 dicembre dello stesso anno. Dalla concessione del permesso, seguì tutta una serie di lungaggini e problematiche sia di carattere burocratico, costruttivo

complessa ed impegnativa per il tipo di esecuzione: si trattava infatti di andare a modificare e poi ad ampliare l'antica sede dell'Imperialregia Banca Austroungarica, al fine di insediarvi l'istituto di credito principale del nuovo governo, cioè la Banca d'Italia, la quale – avendo un raggio di attività molto più esteso ed una maggior ampiezza e complessità di operazioni – avrebbe necessitato di uno spazio più grande di quello offerto dal vecchio edificio.

Il problema principale consisteva nel fatto che l'ampliamento aveva previsto la costruzione di un palazzo ex novo sul fondo retrostante al preesistente edificio, il quale sarebbe stato poi modificato ed annesso al nuovo corpo di fabbrica, in modo da formare un tutto organico.

Fu inizialmente acquistato il fondo per la nuova costruzione, tale “fondo Panfilli” come riferisce Berlam, situato tra le vie Galatti e Geppa, un isolato che copriva circa 1800 metri quadri di terreno: anche qui, come nel caso del “grattacielo”, il terreno era stato ricavato dalle vecchie saline interrate, di conseguenza era costituito da terreno di riporto sopra ad un fondo di consistenza melmosa.

Per le fondazioni si ricorse quindi alla consueta palificazione di costipamento, per cui vennero impiegati tronchi d'abete lunghi 6 metri con 26 centimetri di diametro piantati nel terreno, uno per ogni metro quadro di superficie coperta, saldati ed unificati da una colata di calcestruzzo, su cui poi avrebbe appoggiato una solida piattaforma costituita da un solettone in cemento armato spesso 40

(la canalizzazione dei torrenti sotterranei) ed estetico (al progetto originale furono apportate modifiche, poiché la decorazione esterna era stata giudicata troppo massiccia rispetto alla strettezza delle vie limitrofe): come già accennato tuttavia, la mancanza di documentazione impedisce di quantificare le diverse versioni progettuali proposte. Il 25 aprile 1928 il direttore della Banca d'Italia presentò un'istanza al Comune per la modifica delle facciate della sede ed il 17 maggio il permesso di fabbrica per la riforma esterna ed interna dell'edificio venne accordato. (Fonti: Ufficio Tecnico protocollo nr. 98/1922 “Ampliamento Banca d'Italia, via Geppa e Corso Cavour” e Ufficio Tecnico protocollo nr. 287/1928 “Banca d'Italia sita ai tav. 1366 e 2678 Città, via Galatti, Geppa e Corso Cavour”) Berlam in vari passi del diario aveva riportato notizie dello stato dei lavori, fornendo anche qualche dettaglio in merito ai ritardi e alle lungaggini a cui si era andati incontro: “Il lavoro alla Banca d'Italia proseguì minimamente e si può dire che all'incirca non si fece altro che porre in opera la fornitura di ebanisti ordinata ed eseguita a Roma con una lentezza inverosimile. Basti dire che tutto doveva essere posto in opera nel maggio 1928 e nel marzo 1929 si sta ancora lavorando. Quando la Banca si sarà trasferita nel palazzo nuovo si potrà attaccare vigorosamente il lavoro di trasformazione del palazzo vecchio, che non durerà meno di due anni, così dal 1922 si lavorerà a tutto il 1930: un bel periodo nella vita d'un uomo!” (A. Berlam *Ricordi*, op. cit. pp. 290 - 291) [...] Durante il 1930 si continuò e pressochè si finì il Palazzo della Banca d'Italia. Nel febbraio si terminarono e si scopersero le nuove facciate rifatte al preesistente edificio della Banca Austro-Ungarica, che furono profondamente e radicalmente modificate: sul Corso Cavour fu aperto un ampio e solenne portone sormontato da un pogggiuolo, furono aboliti due assi di finestre ed aperto un nuovo asse al posto di due su ciascun lato, furono abolite le frivole loggette triangolari agli angoli e sostituite da un massiccio barbacane bugnato. Quindi furono eseguiti gli atrii ed i vestiboli, che dal nuovo portone conducono allo scalone principale. Nel mese di agosto s'inaugurò senza alcuna solennità il passaggio principale alla Banca, demolendo il diaframma di muro che divideva la costruzione nuova da quella vecchia, trasformata ed adattata. Riuscirono molto bene le opere fabbrili delle Officine Magro e Mencacci di Udine e specialmente il cancello di ferro dell'atrio, la rosta (?) e i picchetti del portone ed il fanale dell'atrio.” (A. Berlam *Ricordi* op. cit. pp. 311 - 312). Il 28 ottobre 1931, dopo quasi dieci anni di lavoro, il palazzo fu inaugurato alla presenza delle personalità dirigenziali e delle autorità governative.

centimetri con nervature in corrispondenza dei muri²¹⁵.

Era stata prestata particolare attenzione alla parte fondazionale, soprattutto in vista della giunzione tra vecchio e nuovo edificio, elaborando calcoli precisi e specifiche sperimentazioni affinché si riuscissero ad ottenere le stesse condizioni di compressione e costipamento del terreno su cui sorgeva il fabbricato più vecchio: diversamente, si sarebbe rischiato di creare cedimenti progressivi e conseguenti pericolose fratture tra la vecchia e la nuova costruzione.



Sezione longitudinale del palazzo (immagine: *L'Architettura Italiana*)

Risolto questo importante problema di carattere statico, si sarebbe dovuto studiare l'accorpamento interno tra i due edifici, la distribuzione dei vani e le vie di comunicazione, insomma la generale organizzazione del complesso. Secondo quanto riporta Berlam nell'articolo dedicato su *L'Architettura Italiana*²¹⁶, il grande Salone per il pubblico e gli uffici attigui furono situati ad un livello intermedio tra l'ammezzato ed il primo piano del vecchio edificio, al fine di evitare possibili allagamenti, molto frequenti in quella zona data la vicinanza al mare. Al vecchio edificio erano state destinate altresì la Direzione e la Segreteria, sistemandole nel primo piano e mettendole in comunicazione con gli altri uffici circostanti per mezzo di un sontuoso scalone centrale.

Oltre all'istituto bancario in quanto tale, all'interno della banca avevano trovato posto 17 appartamenti destinati al personale della banca stessa, come ci informa Berlam "ben disposti e dotati di tutte le comodità moderne"²¹⁷, completamente autonomi dalla parte bancaria in quanto vi si accedeva da tre portoni e scalinate distinte. Per quanto riguarda gli ingressi al pubblico, inizialmente erano tre: uno laterale in via della Geppa, uno in via Galatti ed uno in corso Cavour – quest'ultimo era riservato agli ospiti ufficiali della Direzione ed alla clientela che doveva raggiungere i locali di sicurezza e di custodia

215 In riferimento ai dati tecnici si veda A. Berlam, "Il Palazzo della Banca d'Italia a Trieste", in *L'Architettura Italiana*, anno XXVI, 1 giugno 1931, Crudo & Lattuada, Torino.

216 A. Berlam, "Il Palazzo della Banca d'Italia a Trieste", in *L'Architettura Italiana*, op. cit.

217 A. Berlam, "Il Palazzo della Banca d'Italia a Trieste", op. cit. p. 77.

dei valori, a cui si accedeva dal piano ammezzato²¹⁸. Dell'organizzazione interna degli altri locali, si ha notizia dei locali al pianterreno sul lato di via della Geppa, i quali erano destinati al servizio di pagamento di stipendi e pensioni, mentre sul lato di via Galatti era situata la Stanza di compensazione e nella parte centrale appunto le celle per la custodia dei valori e le cassette di sicurezza.

In realtà l'impianto distributivo di questo edificio non era frutto di una progettazione affatto originale, ma anzi rispecchiava una conformazione tipica delle banche ottocentesche, che rimase quasi invariata fino al tardo Novecento: essa era articolata in un atrio d'ingresso, un lussuoso salone per il pubblico costituito da una corte centrale coperta illuminata da un ampio lucernaio (proprio come nel caso della banca triestina) e uffici diversi nella parte posteriore, talora con le aree amministrativa e dirigenziale situate al piano superiore – in questo caso nell'atrio era prevista la presenza di uno scalone monumentale, generalmente di pianta rettangolare²¹⁹.

Gli interni dell'edificio erano contraddistinti da un'elegante ma misurata ricercatezza e da una sontuosità senza eccessi, per cui dal perfetto connubio tra il largo impiego di materiali nobili e la finezza e preziosità dei manufatti artigianali, scaturiva una particolare pregevolezza e quella sensazione di nobile solennità tipica degli edifici bancari tra fine Ottocento e Novecento.

Per tutto il complesso edilizio vennero utilizzati materiali lapidei della Venezia Giulia, sia negli esterni che negli interni (eccetto in alcune parti dove si utilizzò il marmo di Carrara): la pietra scura di Gabria e del monte Hermada, quella chiara da Orsera e San Girolamo d'Istria, quella grigia proveniente da Monrupino e Aurisina. Oltre che le forniture (la cava romana di Aurisina e le ditte marmiste Marin e Favetti), anche le maestranze operanti erano locali sia per i lavori marmorei che per quelli di falegnameria (per i quali si fece ricorso alle ditte triestine Bidoli, Florit e Rogantin) ed anche per le opere artistiche in ferro battuto (realizzate dalle officine udinesi Magro e Mencacci). Solamente nel caso dei lavori di carpenteria e per gli infissi speciali si ricorre alla ditta Bombelli di Milano, per i lavori di ebanisteria alla ditta Bartoli di Roma e per la realizzazione dei vetri decorati dello scalone centrale alla ditta Corvaya & Bazzi di Milano.

In merito a questi ultimi, si vuole far notare come essi avessero un'importanza particolare nel contesto in cui erano stati inseriti (la monumentale scalinata centrale appunto), che derivava non solo dal loro evidente valore estetico e dalla preziosa qualità tecnica con cui erano stati eseguiti, ma anche dalla marcata valenza simbolica che essi esprimevano, in relazione all'“iconografia” di questa nuova sede della Banca d'Italia: essi infatti raffiguravano in forma allegorica l'Italia, il Friuli e le province “redente” – Trento, Trieste, Istria e Dalmazia e ciò era una probabilmente una volontà di ribadire ulteriormente il carattere di italianità del nuovo edificio, in una sorta di reazione alla struttura preesistente.

218 M. Pozzetto, op cit. p. 184.

219 Si veda a questo proposito S. Pace, *Un eclettismo conveniente. L'architettura delle banche in Europa e in Italia 1788-1925.*, Franco Angeli S.r.l., Milano 1999, p. 21.



Le vetrate allegoriche: Trieste, Trento, Friuli, Istria e Dalmazia (foto: *L'Architettura Italiana*)

Anche negli esterni del palazzo si aveva voluto dichiararne ed ostentare l'italianità, optando per uno stile di sapore nobile ed antico, di radice italica, ma con una specifica connotazione locale, come si apprende dalla minuziosa narrazione di Arduino Berlam:

Per dare un carattere di austerità robusta al palazzo dove si custodiscono tanti milioni e dove si trattano i più gravi affari finanziari della Regione, mi attenni a quell'architettura bugnata che caratterizza i palazzi friulani della fine del '500 e di tutto il '600. Forti bozze di pietra grigia di Gabria (Vallone di Doberdò) distaccano energicamente dal fondo di muro trattato a stucco lucido bianco; le grandi finestre sono fornite di inferriate possenti, martellate a grandi colpi di maglio; lo zoccolo tondeggiente e sporgente, in pietra dura d'Orsera dà un appoggio adeguato alla massa incumbente. Nell'interno, specialmente nella sala del pubblico, nello scalone e nei vestiboli, cercai un'armonia severa di pietra quasi nera, lucida, del Carso, unita con pietra d'Orsera, lattea. Le critiche in città furono varie ed appassionate: chi trovava il palazzo troppo aspro e militare, chi vi trovava una nobiltà austera e patrizia. Quello che è certo è questo: che la parte nuova, erta di bugnati ed a linee molto ampie, si trova male inquadrata fra i due esistenti edifici di malta, con le gracili forme dell'architettura borghese vecchia, ma quando il preesistente edificio bancario avrà indossata a sua volta la severa armatura di bugnato, quando le sue finestre saranno diradate ed ingrandite, e quando sul Corso Cavour s'aprirà un ampio portone sormontato da un pesante pogguolo, tutta la massa s'armonizzerà ed avrà perlomeno un'espressione: quella dell'energia.²²⁰

Come si può intuire da questo brano – che si riferisce ai primi anni '20 – il complesso era ancora in costruzione (la parte nuova già costruita, la parte vecchia ancora da ristrutturare), ma vi era già delineata la configurazione formale che poi avrebbe assunto esternamente il palazzo, appunto uno stile d'ispirazione tardorinascimentale friulana, caratterizzato dall'accostamento di forti e rustiche bozze bugnate a lisce pareti intonacate, in cui alcuni ravvisarono una similitudine con “certi antichi palazzi delle zecche italiane”²²¹, ma che di fatto era ispirato – come attestava del resto lo stesso Berlam – ai palazzi aristocratici d'epoca rinascimentale.

In uno degli articoli che all'epoca si occuparono del Palazzo²²², era stata data questa spiegazione in

220 A. Berlam, *Ricordi*, op. cit. pp. 215 – 219.

221 A. Seri, “Gli edifici pubblici: il nuovo quartiere Oberdan, il Palazzo di Giustizia, la nuova Borsa, il Palazzo della Banca d'Italia [...]” in *Trieste anni Trenta: momenti di vita triestina e cronaca della trasformazione edilizia*, Ed. Italo Svevo, Trieste, 1989.

222 G. Cesari, “Il palazzo della Banca d'Italia: Trieste nuovissima” in *Rivista mensile della città di Trieste*, a. 4, nr. 3 (marzo

merito alla scelta stilistica, attribuendone il merito non al progettista, quanto al direttore stesso della Banca d'Italia:

Il gr. uff. Bonaldo Stringher quando poté aggiungere la “sede di Trieste” alla bella serie delle sedi del massimo istituto bancario d'Italia, volle “ch'essa fosse degna di Trieste e della Banca”. Perciò anche fu prescelto uno stile che congiungesse il tempo nuovo all'antico, la Trieste del XX secolo a quella del periodo della sua autopolitia. E poiché Trieste era stata, per linguaggio, costumi e vicende, una delle parti di quella Regione forumjuliense che ha fra le sue città Udine (che conserva tracce dell'antica architettura che fu comune ai paesi giuliani) i progettanti cercarono di ripetere nell'architettura lo stile del Tardo Rinascimento, imitando taluni particolari postpalladiani dei severi palazzi udinesi.²²³

Stando a questo articolo, dunque, lo stile sarebbe stato praticamente “imposto” dal committente – il direttore della Banca d'Italia – secondo un “programma” che l'edificio stesso avrebbe dovuto soddisfare e non solo da un punto di vista puramente funzionale e pratico, ma anche simbolico. Nonostante non ci sia ulteriore documentazione a dimostrare questa asserzione, è necessario comunque tenere presente che la sede della Banca d'Italia a Trieste fu progettata nell'immediato dopoguerra, per andare a prendere letteralmente il posto del precedente istituto austroungarico, e ciò aveva avuto un profondo significato per l'epoca e per la stessa città di Trieste, poiché sarebbe stato uno dei primi passi verso l'“italianizzazione” dell'ex città austriaca: si può dunque ipotizzare che la scelta di questo stile neorinascimentale di matrice italiana, con uno specifico riferimento alle peculiarità regionali, non fosse stato affatto arbitraria proprio in virtù di questi intendimenti politici. Sempre relativamente allo stile del palazzo, nel già ricordato articolo erano espresse delle ulteriori ed interessanti considerazioni, più concernenti la natura dell'edificio bancario e la sua riconoscibilità in quanto tale, al di là delle prerogative politiche nazionali:

L'impressione dell'insieme, specialmente dopo che si è proceduto alla fusione architettonica della nuova con la vecchia fabbrica, è di estrema robustezza. Un forestiero, vedendolo e ignorando ch'esso albergasse la Banca d'Italia, diceva qualche mese fa: - Si direbbe un edificio destinato a custodire grandi valori. E un cittadino osservava con compiacenza: - Sembra costruito per sfidare gli assalti degli uomini e dei secoli. Il corso Cavour, che già possedeva edifici come il Palazzo delle Assicurazioni Generali (costruito dall'ing. Eugenio Gairinger) e il palazzo Amodeo (costruito dall'arch. Berlam) riceve un tono di grandezza da questo nuovo palazzo, d'una sontuosità magniloquente e severa.²²⁴

In qualità di edificio bancario, esso apparteneva ad una tipologia da lungo tempo codificata secondo principi stilistici e forme ben precise, la scelta delle quali rispetto ad altre, come evidenzia Sergio Pace, era stata fatta in virtù del raggiungimento di una corrispondenza dello stile architettonico alla natura stessa della costruzione ed al fine di comunicarne il “carattere” attraverso delle specifiche qualità formali:

In alcuni contesti, l'architettura deve saper raccontare, per dare la possibilità ai suoi abitanti, al banchiere,

1931).

²²³ Ibidem, p. 14.

²²⁴ G. Cesari, op. cit. p. 14.

all'impiegato, al risparmiatore alla città di autorappresentarsi. [...] In questo modo diventa (o torna ad essere) centrale l'idea di carattere architettonico, come rappresentazione dell'identità di un edificio, attraverso la ricerca della corrispondenza tra il progetto, la costruzione ed il programma funzionale e simbolico di partenza. Sono i caratteri delle architetture che consentono di riconoscere e farsi riconoscere, ossia di accelerare i processi di identificazione [...]. Si costituisce così un sistema di valori astratti ma immediatamente percepibili e, di fatto, tradotti in pochi elementi architettonici spesso ripetuti: la sicurezza, l'affidabilità, l'inviolabilità, la stabilità, l'economia, il decoro, l'eleganza, la convenienza.²²⁵

La composizione architettonica, dunque – qui come in altre specifiche tipologie architettoniche – aveva il compito di interpretare e definire il rapporto tra la destinazione dell'edificio e la sua immagine, determinandone il carattere più “conveniente”, cioè un linguaggio per mezzo del quale si sarebbe concretizzata una reale corrispondenza tra forma e contenuto simbolico e funzionale.

Ciò aveva più facilmente avuto luogo mediante il ricorso “ad un apparato di segni storicizzato”²²⁶, quindi a dei linguaggi mutuati e filtrati da secoli di storia, di conseguenza, lo stile prescelto nella realizzazione della maggior parte di questi palazzi – tra cui anche la sede triestina della Banca d'Italia – non poteva essere altro che quello che Sergio Pace definisce appunto un eclettismo “conveniente”:

Defilate dalle nostalgie talvolta retoriche della ricorrente *battle of styles*, le banche dell'Ottocento e del primo Novecento (e talvolta anche quelle di molto successive) rimangono tra le architetture più emblematiche di un eclettismo che è stato definito “pragmatico, concreto, efficace, moderno” [...]. In una prospettiva che si rivelerà di lunga durata, quest'eclettismo conveniente può essere letto come “una ricerca paziente e pragmatica” che riesce anche a mediare tra i saperi dell'architetto e le aspirazioni del banchiere, tra le ragioni dell'impiegato e le ansie del risparmiatore.²²⁷

Questo affidarsi nella progettazione degli edifici bancari allo stile eclettico, in particolar modo a quello neorinascimentale – con frequenti contaminazioni regionalistiche – era dovuto ad una molteplicità di fattori diversi, tutti comunque più dipendenti da ragioni di ordine simbolico e suggestivo, oltre che estetico e funzionale. In primo luogo vi era la questione del “carattere” a cui si era precedentemente accennato, cioè tutto quel complesso di valori e significati che l'istituzione in sé incarnava e che dovevano trasparire dal suo ordine architettonico: in primis l'impressione di solidità, da intendersi nel senso di sicurezza e inviolabilità, ma anche, da un punto di vista più strettamente metaforico, come affidabilità in relazione alle operazioni bancarie quali investimenti e depositi; poi la sobrietà negli ornati (mai disgiunta però da raffinatezza ed eleganza) quale “connotato etico, legato alla retorica della sobrietà di comportamento e costumi e della ricchezza priva di sprechi nata dal lavoro e dall'accumulazione del risparmio individuale”²²⁸.

Questa retorica della stabilità, della solidità, della sicurezza, della sobrietà, aveva trovato nell'unità compositiva e nella robustezza degli elementi costruttivi, nell'autorevolezza e nella monumentalità

225 S. Pace, op. cit. p. 17.

226 Ibidem, p. 38.

227 Ibidem, p. 17.

228 Ibidem p. 46.

dello stile neorinascimentale, dei fondamentali punti fermi nell'architettura delle residenze bancarie: in questo senso, il linguaggio "classico" dell'architettura oltre ad incarnare ed esprimere tutta questa serie di valori e qualità, andava anche a comunicare "un'affidabilità d'altri tempi"²²⁹.

In secondo luogo, il fatto di prendere le forme dei palazzi aristocratici rinascimentali a modello per gli edifici bancari dell'Ottocento e del primo Novecento, poteva essere dettato oltre che da questioni di "carattere", da un fattore più propriamente storico – una cosiddetta "memoria architettonica"²³⁰ – per il fatto che proprio nei palazzi nobiliari storicamente e tradizionalmente si svolgeva l'attività bancaria privata.

Oltre a ciò, se osserva la questione esclusivamente dal punto di vista nazionale italiano, il ricorso al neorinascimento in architetture importanti come le banche, può essere interpretato come "una tensione verso un'architettura nazionale"²³¹ – soprattutto in relazione al processo di unificazione economica e sociale, una volta conseguita quella politica e militare.

Nel caso specifico della Banca d'Italia, in qualità di banca centrale dello stato italiano, era evidente la volontà e l'esigenza di creare una sorta di "iconografia" condivisa e diffusa su tutto il territorio nazionale, per tutte le diverse motivazioni sopra elencate: nella sede di Trieste poi, come già precedentemente accennato, queste scelte formali e stilistiche probabilmente avevano avuto una valenza ancora più ricca di significato, soprattutto a causa del particolare contesto storico-politico e culturale della città giuliana, e della sua recente annessione al Regno d'Italia.

In conclusione, si è voluto affrontare questa lunga digressione sull'architettura degli istituti di credito tra Ottocento e Novecento non tanto per contestualizzare l'edificio triestino nel più ampio panorama europeo, quanto per sottolineare come verosimilmente fossero intervenuti diversi fattori di carattere non strettamente tecnico od architettonico ad influenzare il processo progettuale ed esecutivo.

In particolare l'operato di Berlam, caratterizzato in quegli anni da una certa indipendenza ed autonomia progettuale – come si può osservare in molti dei suoi progetti coevi – aveva dovuto sottostare alle prescrizioni prefissate dalla committenza e al controllo dei suoi tecnici, tra cui appunto l'ingegnere Accolti-Gil: benché si noti sicuramente la mano di Berlam soprattutto nei dettagli e nell'inclusione dei manufatti artigianali (suo è il disegno dei singoli conci di pietra, delle inferriate, dei pavimenti, delle decorazioni pittoriche, come testimonia Pozzetto²³²) e nonostante si debba ammettere che egli stesso nelle sue opere favorisse il potente gioco di masse e la monumentalità, questo edificio pare più frutto di una scelta "aziendale", che di una libera ed autonoma creazione del Berlam.

Ciò ovviamente non può essere affermato con la più assoluta certezza, e la carenza di documentazione

229 Ibidem. p. 60.

230 Ibidem, p. 56.

231 Ibidem, p. 61.

232 M. Pozzetto, op. cit. p. 187.

a riguardo gioca sicuramente a sfavore, ma alla luce di quanto si è asserito più sopra a proposito dell'architettura bancaria del periodo si può non solo dichiarare indiscutibile l'ingerenza della committenza nel processo progettuale, ma si può altresì affermare che l'eventualità di un' "imposizione" stilistica e formale venuta "dall'alto" non sia assolutamente da scartare.

La Banca d' Italia



La maturità: gli anni Trenta

Dopo la costruzione del “grattacielo”, l’attività architettonica di Arduino Berlam cominciò sempre più a rarefarsi: elaborò diverse proposte per vari concorsi nazionali e locali²³³ le quali tuttavia ebbero esito negativo, e per quanto riguarda l’ambito edilizio cittadino, non gli furono più assegnati grossi incarichi di rilievo (ad eccezione della Banca d’Italia, la cui ultimazione dei lavori avvenne nel 1931, dopo dieci anni di lavoro), quanto perlopiù piccole commissioni di minore importanza.

I suoi contributi in ambito architettonico più importanti nel periodo in questione – gli anni Trenta – sono di fatto per lo più a livello saggistico e letterario, tra cui ricordiamo il fondamentale testo delle già ricordate lezioni dal titolo *Che cosa è l’architettura. (L’anima dell’architettura)* del 1929, ed i tre importanti saggi di poco successivi - *Il ruolo dell’architetto nella compagine sociale* (1934), *Arte italiana novecentesca e non arte alla moda del giorno* (1935), *Chi è e a cosa serve l’architetto?* (1936): a questi scritti, che andavano a toccare alcune tra problematiche più sentite dell’architettura contemporanea – ed all’interno dei quali egli aveva potuto rendere più palesemente esplicito il suo pensiero teorico – si sommava tutta una serie di altri articoli, pubblicati su riviste più o meno note, che si occupavano di argomenti di carattere più generale, sempre però concernenti l’ambito architettonico²³⁴.

All’interno di questa ampia produzione saggistica Berlam aveva dato voce a quello che era il suo pensiero più maturo, a quelle considerazioni risolutive a cui era pervenuto in seguito ad una feconda e poliedrica carriera architettonica, quasi come per chiudere un capitolo, traendo le sue conclusioni dopo un quarto di secolo di prolifico ed intenso lavoro: di lì a poco infatti avrebbe abbandonato l’attività pratica (lo studio venne chiuso nel maggio del 1936), per dedicarsi totalmente all’insegnamento ed alla scrittura²³⁵.

233 Tra i vari concorsi a cui Berlam partecipò in quegli anni si può ricordare quello per il Palazzo dell’Economia di Gorizia (1930), quello nazionale per il Ponte dell’Accademia di Venezia (1931) ed il Concorso ristretto ad inviti per il Palazzo RAS nel nuovo quartiere Oberdan di Trieste (1934).

234 Tra questi si possono senz’altro citare “L’articolo d’architettura”, in *Giovinanza ed Arte*, anno 2, 1 febbraio 1931, Trieste; “Trieste calunniata quale città d’arte” in *La porta orientale* : rivista mensile di studi giuliani e dalmati, n. 6-7 (giugno-luglio 1932); “L’architettura considerata da un fisiologo” in *Bollettino Mensile Sindacati Fascisti Ingegneri e Architetti delle Tre Venezie*, anno XIV nr. 1, gennaio 1935; , “La rivolta contro il bello. Saggio sulla genesi dell’arte modernistica” in *Il Popolo del Friuli*, 22 marzo 1939; “Il sapore di Trieste” in *La porta orientale* : rivista mensile di studi giuliani e dalmati, n. 7-8-9 (luglio-settembre 1947, pubblicato postumo).

235 In realtà, come riferisce la nipote Marisa Roman, Berlam non abbandonò mai del tutto la professione di architetto, continuando a disegnare ed elaborare progetti, anche se non ufficialmente: egli lasciò lo studio perlopiù a causa delle scarse commissioni, ma vi rimase il fedele collaboratore Lituano Samero, al quale spesso Berlam continuava a dare una mano nei suoi lavori. Ad ulteriore conferma di ciò, è stato rinvenuto di recente presso l’Archivio di Stato di Trieste un progetto per la nuova Capitaneria di Porto di Trieste, datato 1936, con allegati uno schizzo prospettico ed una relazione, firmati da Berlam, ma la cui elaborazione grafica è stata probabilmente realizzata in collaborazione con Samero.

Già nel 1930, in un articolo dal titolo “Moda tirannica”, egli, tirando le somme sul proprio percorso personale e sui risultati da lui ottenuti, esprimeva quello che in realtà era sempre stato il suo punto di vista sul linguaggio architettonico, ma con una maggiore sicurezza ed una più lucida convinzione rispetto ai testi scritti in precedenza.

Noi che scriviamo queste righe abbiamo l'intima convinzione di non essere né retrivi, né codini: abbiamo propugnato con gli scritti e con l'esempio la razionalità moderna sull'arredamento delle navi, abbiamo combattuto con le parole e con l'opera una lunga e penosa battaglia per gli edifici commerciali molto alti quali i reali bisogni della vita imposero in America, in Germania, a Madrid e in altri centri di vita moderna e ci trovammo di fronte, quali avversari quegli stessi predicatori che oggi gonfiano le loro arterie arteriosclerotiche per proclamare che nell'anno ottavo bisogna dipingere le case di giallo ovo, fare delle ingenuità non da bambini, ma da rimbambiti e non essere strutturali, come da lungo tempo sono gli Americani e gli Olandesi, ma leziosi e caricaturali come i Tedeschi.

[...] Noi, architetti italiani, non vogliamo che ci sia imposta alcuna formula: né la formula di Torino, né la formula di Milano, né la formula di Roma. Se talora, per ragioni sentimentali o pittoriche ci sembra opportuno o anzi necessario fare dell'architettura tradizionale, naturalmente presupposto che la sappiamo trattare senza lucidare i dettagli dalle fotografie o dai libri di scuola, vogliamo poterla fare senza ricevere sermoni di modernità da giudici profani. Se invece abbiamo da progettare degli idroscali, dei grandi garages a piani sovrapposti, dei grattacieli commerciali, non desideriamo trovarci tra i piedi gli eterni seccatori, che intonano a sproposito la nenia delle “tradizioni umanistiche, del glorioso retaggio di Roma e di Firenze, dello spirito di latinità che deve permeare da ogni opera del Regime!”²³⁶

È molto chiaro il messaggio che Berlam cercava di trasmettere in questo articolo, quello cioè di non seguire “preconcetti aprioristici” o “dogmi astratti” nel progettare un'opera architettonica. In questo scagliarsi contro la “tirannia” delle “mode” ed in questa esortazione ad “essere liberi” nella creazione di forme architettoniche si manifestava in modo eloquente uno tra i principi per lui fondamentali, quello su cui aveva fondato la sua intera produzione - dai suoi lavori più celebri alle opere minori, ai progetti non realizzati - ovvero la volontà di farsi guidare prima di tutto da quello che l'architetto triestino chiamava “buon senso”, avvalendosi di esso come di un “antidoto”²³⁷ verso qualsiasi genere di “eccesso” stilistico o costruttivo, in un prudente atteggiamento di equidistanza tra tradizione e modernità.

A questo proposito, nel testo *Architettura tradizionalista*, è fornita una chiarificante spiegazione di ciò che generalmente nella cultura moderna era inteso come “buon senso” o “senso comune”:

L'espressione “senso comune” indica, nella cultura moderna, un insieme di comportamenti e modi di agire che fanno riferimento a un sistema di sapere fondato sulla pratica e sulla consuetudine. A quella forma di sapere, rinvia, in genere, chi privilegia gli aspetti del fare rispetto a regole dettate da programmi di carattere intellettuale. D'altra parte, chi rinvia al senso comune non lo intende, evidentemente, quale unica forma di sapere a cui ci si può riferire; lo intende, invece, come un limite che non può essere ignorato né superato senza cadere in errore. [...] In primo luogo il riferimento al senso comune è, implicitamente, un riferimento a ciò che la tradizione

236 A. Berlam, “Moda tirannica”, in *L'Architettura Italiana*, anno XXV, 1 novembre 1930, Crudo & Lattuada, Torino, pp. 121-122

237 G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Trisciunglio, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*. Editoriale Jaca Book, Milano, 2002, p. 22

e l'ambiente in cui si vive e consegnano al tempo presente. Poi, che il senso comune ambisce a che il presente divenga elemento di continuità tra passato e futuro. In terzo luogo, consegue che, dato il suo carattere pratico e di elemento di continuità, il senso comune si fonda sul valore dell'esperienza quale principio del fare.²³⁸

In questa enunciazione è possibile cogliere una certa affinità con l'idea propugnata da Berlam: egli infatti poneva davanti a ciò che lui riteneva essere "mode" o tendenze stilistiche dominanti, la competenza pratica e la padronanza tecnica, la capacità di essere in grado di produrre della buona architettura mutuandola non solo dall'esperienza, ma anche dalla profonda conoscenza delle forme e delle tecniche tramandate, e rivendicava la libertà di poter spaziare tra le diverse tipologie architettoniche e di attingere all'infinito repertorio di forme e linguaggi offerti dalla storia dell'architettura, a condizione che ovviamente non fosse intaccata la sincerità, la coerenza o la conformità allo scopo dell'opera in questione.

Un'ulteriore e più specifica critica alle "mode" in architettura, accompagnata da una sua esplicita enunciazione di come avrebbe dovuto essere l'arte contemporanea, è presente nel testo della conferenza *Arte italiana novecentesca e non arte alla moda del giorno*²³⁹, redatto da Berlam qualche anno dopo, nell'agosto del 1935. Qui egli si ricollegava in una certa misura alle riflessioni espresse qualche anno prima in *Che cosa è l'architettura*, ritornando sul discorso del ruolo dell'architetto²⁴⁰ e dell'architettura nell'epoca moderna, e sui coevi indirizzi architettonici, esprimendo tuttavia in questo caso il suo giudizio con un tono più pungente e severo, in recisa opposizione alle più moderne tendenze architettoniche, delle quali criticava le audaci sperimentazioni e gli innovativi linguaggi impiegati:

Avviene che l'artista contemporaneo, specialmente l'architetto, senta quasi un pudore di occuparsi di ciò che è, in fondo la sua vera missione, che consiste nel dare forma piacevole e rallegrante alle singole costruzioni e quindi alle intere città, in ottemperanza ai sinceri postulati dell'umanità [...] L'architetto contemporaneo, trovandosi in un mondo che predilige l'aggettivo di dinamico, in mezzo a gente che parla di chilometri all'ora, di percentuali di rendimento, di records di ogni genere, si vergogna a parlare di armonie di forme e colori, di benessere morale, di emozioni d'ordine superiore provocate dall'arte, ma vuole anche lui indossare la tuta e vuol parlare da meccanico. Quindi, ecco Le Corbusier, che vede nella casa una macchina per abitare, ecco degli architetti di terra-ferma che chiedono a prestito dai loro colleghi ingegneri navali le forme delle navi, che sono organismi prettamente dinamici e cinematica, per costruire case e palazzi, che sono organismi prettamente statici. Ecco

238 Ibidem p. 40.

239 La conferenza in questione era stata tenuta in due diverse occasioni: il 4 settembre 1935 a Udine presso il Consorzio per l'istruzione Tecnica ed il 13 settembre a Genova presso la Mostra Artigiana (in questo caso il titolo era *Arte novecentesca e non arte del momento fuggente*). Si veda M. Pozzetto, op. cit. p. 206.

240 Il tema del ruolo dell'architetto nella società era stato diffusamente trattato anche nei due saggi *Il ruolo dell'architetto nella compagine sociale* del 1934 e *Chi è e a cosa serve l'architetto?* del 1936: in entrambi Berlam dava spiegazione dal suo punto di vista di quale fosse la "missione" dell'architetto nella società, nella cultura e nella storia (nel primo saggio si era dilungato in un ampio excursus dall'antichità ad oggi), sottolineandone il valore fondamentale e l'imprescindibile necessità del suo operato, ai fini del progresso artistico (soprattutto in un momento di grande crisi edilizia come quello) e finanche umano.

sorgere degli esempi di feticismo per le forme di altri rami dell'ingegneria [...].²⁴¹

Berlam dimostrava di non gradire la svolta impostata dal Le Corbusier di *Verse une Architecture*. Gli stimoli che il linguaggio dell'architettura iniziava a ricevere dalle grandi realizzazioni ingegneristiche coeve, in funzione di una maggiore coerenza tra materiale impiegato (acciaio, cemento armato) e forma, non sembravano appartenere all'interesse dell'architetto triestino. Per lui, l'architetto contemporaneo, sebbene conquistato dal vortice del progresso e dalla fascinazione delle conquiste della scienza e della tecnica doveva tornare ad esprimersi come un'artista e a parlare il linguaggio dell'artista per assolvere la propria "missione" nella società, ed in quanto artista, non lasciarsi sedurre da un fuorviante "feticismo" per le forme della meccanica e l'ingegneria, più pertinenti ad altri rami di competenza che non al suo.

Alla luce di quanto riferito finora in merito all'orientamento di Berlam verso le forme, ma soprattutto verso le tipologie architettoniche più proprie dell'epoca moderna, e di quanto da lui stesso affermato a proposito di un linguaggio architettonico rinnovato e rispondente al moderno "tecnicismo meccanico", tutto ciò avrebbe potuto sembrare alquanto incoerente e contraddittorio; tuttavia Berlam non aveva tardato nel fornire una sommaria giustificazione di questo suo apparentemente mutato atteggiamento:

Abbiamo provata anche noi questa specie di avversione per le serene meditazioni artistiche in tempi fortunosi ed epici, ma in questi periodi è meglio abbandonare del tutto l'arte ed, anziché fare dell'arte meccanizzata, è consigliabile di fare della vera meccanica, dei veri cannoni, delle vere granate, delle vere navi [...].²⁴²

Non è possibile dire con certezza se questo fosse un effettivo "passo indietro" rispetto a tutti i discorsi da lui sostenuti in precedenza riguardo alla modernità ed alle sue forme architettoniche; si può ipotizzare però che queste sue affermazioni fossero state dettate in primis dal timore di una perdita d'identità dell'architettura italiana e della rescissione del profondo legame con le sue radici storiche, nel tentativo di produrre un rinnovamento, e secondariamente da quello che, a suo avviso, ne sarebbe stato la più pericolosa conseguenza, cioè la formazione e diffusione di uno "stile internazionale", il quale avrebbe investito e minato quell'identità, non rispettando nel contempo l'assioma della piena fedeltà allo spirito dell'epoca:

Siamo in un periodo di tentativi e non ancora di assestamento e quindi non possiamo ancora ravvisare nella produzione contemporanea le caratteristiche di un vero stile architettonico che, per essere tale, deve essere lo specchio fedele non solo del momento storico attraversato, ma delle caratteristiche di razza e d'ambiente del popolo che lo produce. Si va dicendo da taluni che la rapidità delle comunicazioni e l'universalità delle matematiche e delle scienze che ne dipendono cancelleranno ogni differenza di tipo tra regione e regione e che allo stesso modo che le macchine e le navi non hanno un tipo nazionale, così non lo avranno più né le case né i monumenti e che perciò l'architettura sarà internazionale. Criterio questo del tutto materialistico, che astrae completamente dai valori morali e dalla psicologia individuale dei vari popoli; criterio semplicista che asserisce

241 A. Berlam, *Arte italiana novecentesca e non arte alla moda del giorno*, Tipografia G. Flaibani, Udine, 1935, pp. 5 - 6.

242 *Ibidem* p. 7.

che l'unico canone di bellezza architettonica sia la corrispondenza alla costruzione, quasicchè non si potesse fare una cosa molto pratica e contemporaneamente molto brutta, precisamente come ci sono degli uomini molto bravi ma tutt'altro che vezzosi!²⁴³

Oltre che allo stile internazionale, egli si opponeva anche all'“l'invasione delle cosiddette forme razionaliste”, secondo lui “tratte di seconda mano attraverso le riviste illustrate straniere”²⁴⁴ e ciò merita una riflessione poiché Berlam qui non si limitava ad una condanna del razionalismo in astratto, ma argomentava tutta una serie di punti che mostravano una sua profonda riflessione rispetto a quelli che erano i primi esiti dell'architettura razionalista.

Di fatto, accanto alla condanna della paventata omologazione stilistica incoraggiata secondo Berlam dal cosiddetto razionalismo, vi era una severa critica alla “faciloneria ed alla presunzione degli ignoranti”, di coloro che non solo non erano in possesso del bagaglio nozionistico fornito dalla storia dell'arte e dell'architettura, ma neppure dell'intuizione, dell'ingegno e della potenza creativa proprie dei più grandi artisti: costoro, a detta di Berlam, avevano trovato nella semplicità delle forme razionalistiche “un comodo rifugio” in cui riparare, ricorrendo a formule stereotipate che non avrebbero giovato alla funzionalità dell'architettura ed alla sua conformità allo scopo²⁴⁵, ed avrebbero anche distrutto quell'ingrediente essenziale per realizzare quella che secondo Berlam era una “buona” architettura, cioè l'artigianato.

Una delle sue preoccupazioni maggiori era che proprio la produzione artigianale, che egli amava grandemente, avrebbe risentito nel modo peggiore degli effetti di questa “omologazione” apportata

243 Ibidem pp. 7 – 8

244 Ibidem.

245 “E si videro i cosiddetti razionalisti abolire i cornicioni o le linde, sia pure semplificati e schematizzati, in regioni piovosissime, così da far inzuppare i muri. Si videro i tetti piani in regioni ove nevica abbondantemente, cosicché si caricarono sulle ossature dei tetti delle vere valanghe di neve, e si apersero nelle fabbriche industriali così smisurati finestroni non protetti, da abbagliare gli operai e da diminuire notevolmente il rendimento, ciò che mi fu confermato da parecchi autorevoli industriali. In fatto di economia, si giunse a certe inutili bizzarrie, come la soppressione dei pilastri angolari, che costrinse all'adozione di potenti riquadri armati, che rincararono senza alcun bisogno il costo complessivo dell'edificio”, cfr. A. Berlam, op. cit. pp. 8 – 9.

In questo passo è ravvisabile una stretta affinità col giudizio espresso da Marcello Piacentini in occasione della Prima Esposizione di Architettura Razionale: “L'errore dei nostri giovani sta nel vedervi soltanto un nuovo indirizzo puramente architettonico, nel credere all'avvento di un nuovo stile [...] Ne hanno quindi assorbito forme per noi assurde: le pareti continue fatte tutte di vetro, che sotto il nostro sole centuplicherebbero i casi di congestione cerebrale; le finestre larghe, buone per diffondere uniformemente negli ambienti la scarsa luce del nord, anziché alte, come noi abbiamo sempre usato per dar aria pure alle zone superiori degli ambienti dove si ammassa e si ferma l'aria viziata. Niente persiane (addio dolce sollievo di frescura nei cocenti pomeriggi estivi): niente cornicioni o cornici protettrici delle facciate, e degli infissi delle finestre: l'acqua entrerà dalle piattabande e dalle soglie, cancellerà tinte e sgretolerà in pochi mesi intonaci e paramenti. Niente tetti: gli ultimi piani dovranno sopportare il caldo e il freddo in omaggio al razionalismo trionfante [...]. Queste sono le nuove droghe internazionali dell'architettura, che da noi si prendono così come sono e ci si condiscie ogni pietanza: dalla chiesa alla scuola, dal mercato al palazzo.” M. Piacentini, “Prima Internazionale Architettonica” in *Antologia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 744 – 745.

dai nuovi linguaggi modernisti: secondo la sua visione, infatti, l'architettura non avrebbe dovuto soffocare o sopprimere l'artigianato, ma guidarlo, tenerlo in vita "per mezzo di quelle forti ordinazioni" che il singolo cittadino non avrebbe potuto commissionare, ed infondergli nuova linfa legandolo alle proprie tendenze stilistiche. Fortemente persuaso di questa grande responsabilità che l'architettura doveva avere nei confronti di quest'arte minore, egli stesso nella sua produzione aveva dimostrato più volte di volerne contrastare la possibile scomparsa, includendo numerosi manufatti e tecniche artigianali nelle sue opere architettoniche: si pensi ad esempio alla minuziosa e raffinata lavorazione dei materiali adottati per i rivestimenti, all'impiego degli elaborati ferri battuti e delle maioliche nel suo "grattacielo", o ancora agli arredi delle navi Cosulich.

Più oltre nel testo, in un passo che potrebbe essere visto come una sua fondamentale e riassuntiva dichiarazione d'intenti, affermava:

[Riprendendo le parole di Gio Ponti] Egli [Ponti] disse che novecentismo vuol dire schiettezza ed assenza di plagio, sia dagli antichi che dai moderni, abbandono di forme stereotipe e di clichés, e per gli Italiani vuol dire evoluzione e vaglio della tradizione umanistica nostrana. [...] Novecentismo vuol dire sincerità, abolizione del trucco del posticcio e soprattutto della mediocrità: poca roba, ma buona e di marca! Bisogna dare la caccia ai luoghi comuni, ai comodi nidi della pigrizia inventiva, quali sarebbero i "balconi a sarcofago" o più prosaicamente a "bagnarola", alle facciate glabre, prive di qualsiasi sporgenza, atta a difenderle dalla pioggia; guerra alle facciate senza principio né fine che si potrebbero allargare a piacere a destra e a sinistra, ed alzare quanto si vuole perché sono graticole di fori tutti eguali e tutti equidistanti, le quali potrebbero anche essere razionalissime e potrebbero anche credersi belle, perché banalmente rivestite di lastre di travertino lucido, ma che invece sono stucchevolmente monotone e [...] stancano la nostra percezione visiva. [...] Architettura, nel senso più nobile della parola, significa soprattutto organismo e ritmo [...]: se mancano questi ingredienti si avrà una costruzione purchessia, ma l'Arte non ci sarà, né l'esecutore di simili cose avrà diritto al nome d'artista. Noi dobbiamo vegliare acché l'arte novecentesca, appena liberatasi dai dogmi e dai precetti antichi, che per lo meno avevano il pregio dell'esperienza millenaria e che erano passati al vaglio di tante generazioni di valentuomini, non si faccia serva di formule e pregiudizi recenti, cristallizzandosi prima del completo sviluppo.²⁴⁶

È importante notare tuttavia che tra le "formule e i pregiudizi recenti" che tiranneggiavano sull'arte novecentesca Berlam annoverava tanto le tendenze razionaliste, quanto lo stile liberty, o meglio le sue sopravvivenze, portate avanti da quei "guastamestieri di secondo ordine", che a suo parere resero questo nuovo linguaggio sterile e stucchevole ancor prima che esso si fosse completamente sviluppato.

Dunque, per la produzione di un'architettura veramente sana era necessario non lasciarsi suggestionare o corrompere da "mode passeggere", qualunque forma esse prendessero: piuttosto occorreva generare un'evoluzione, o meglio, una progressione nell'architettura attraverso il "vaglio della tradizione umanistica nostrana", vale a dire tramite un "processo di selezione e di autocritica" da effettuarsi su tutto "il cammino percorso dai predecessori", al fine di "spremerne un elisir concentrato e squisito"²⁴⁷, sul quale poi andare a porre le basi per un'architettura rinnovata e più in

246 A. Berlam, *Arte novecentesca* op. cit. pp. 11 - 12.

247 *Ibidem*, p. 13.

linea con lo spirito del tempo.

In realtà, queste riflessioni non si allontanavano molto da quanto Berlam aveva affermato in precedenza a riguardo, né tantomeno da ciò che aveva sempre rappresentato la sua stella polare, altresì nella ricerca di un linguaggio coerente con la sua epoca, ovvero la permanenza di un inscindibile legame con la storia e con la tradizione. Di conseguenza, per rispondere al quesito posto più sopra, il discorso che egli portava avanti in questo saggio non deve essere visto come un vero e proprio “passo indietro”, quanto come una definizione letteraria di un’idea, di una concezione già presente in lui fin dalla sua prima formazione e dai suoi primi lavori, alla quale, malgrado il contatto con un certo tipo di cultura americana, con il progresso tecnologico - che tanto lo aveva affascinato - e con le tipologie architettoniche più recenti, egli sempre si mantenne fedele e coerente.

Sulla base di questi presupposti, Berlam andava poi a definire i capisaldi dai quali muovere nella creazione dello stile architettonico proprio del Novecento italiano, ed in particolare dell’era fascista: esso avrebbe dovuto essere “d’ispirazione e d’essenza italiane”, avrebbe dovuto tener conto del carattere delle popolazioni e del loro modo di vita - valorizzandone le peculiarità anche tramite l’impiego di materiali locali - sarebbe inoltre stato scevro da stravaganti particolarismi fine a sé stessi e da qualsivoglia trovata originale ricercata “per partito preso”, ed infine avrebbe dovuto entrare in armonia con gli edifici del passato, non turbandone l’equilibrio “con note stridenti e maleducate”, ma aggiungendo invece una “nota nuova” in una perfetta continuità.

Questa serie di elementi, indicati da Berlam come gli unici in grado di dar vita ad un’autentica arte novecentesca, dimostrano quanto egli fosse vicino ad una posizione comune ad un numero significativo di architetti del primo novecento, un “atteggiamento mentale”²⁴⁸ che Pigafetta e Abbondandolo definiscono come “tradizionalista”, in quanto si poneva “in una decisa e cosciente opposizione alla dilagante modernità²⁴⁹”. Esso aveva trovato espressione in diverse argomentazioni tra cui appunto il ricorso al “senso comune”, il “valore negativo dell’exasperata ricerca di novità [...] con risultati incomprensibili da parte dell’uomo della strada”²⁵⁰, il “fondamentale rapporto tra decoro, utilità e verità, che verrebbe dimenticato dalla meccanica rispondenza funzione/forma/struttura del modernismo”²⁵¹, la concezione che la più vera architettura del presente non fosse altro che il risultato di una lenta evoluzione di quella passata (di cui ne conservava i tratti fondamentali), l’opposizione dei fattori di “razza e clima” quali “garanti delle identità regionali e nazionali”²⁵² contro un omologante stile internazionale ed infine il convincimento che le forme del modernismo fossero

248 G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Trisciunglio, op. cit. p. 39.

249 Ibidem p. 11.

250 Ibidem, p. 39.

251 Ibidem.

252 Ibidem.

sempre di importazione straniera.

Questo peculiare atteggiamento di stampo antimodernista a cui erano improntati il pensiero e le azioni di molti architetti del periodo era un fenomeno non limitato ai soli confini nazionali, ma andava ad interessare l'intero ambito architettonico internazionale: per quanto diverse fossero le motivazioni ed altresì gli esiti conseguiti dalle singole personalità, si poteva di fatto registrare un po' ovunque – in Germania, in Olanda, in Inghilterra, in Francia, in Italia e perfino in America – la presenza di questo comune filone di pensiero in aperto contrasto con l'imperversare delle correnti moderniste.

Parte di questa architettura aveva prodotto delle proposte indubbiamente innovative e singolari e dei risultati di notevole valore, assolutamente lontani dal conservatorismo e dal revivalismo di ispirazione storicista, la cui originalità scaturiva proprio da una fertile capacità inventiva a partire dai caratteri tradizionali, più "classici" dell'architettura: basti pensare ai tedeschi Tessenow e Schumacher, ma anche agli espressionisti Poelzig e Höger, come anche a molte opere di Peter Behrens – la cui produzione assolutamente innovativa non aveva potuto prescindere dall'apporto fornito dall'architettura della tradizione.

Al contrario, un'altra parte di questa "corrente di pensiero" architettonica, sarebbe stata destinata a passare sottotraccia nella storia dell'architettura, poiché i suoi risultati non erano riusciti a raggiungere una sufficientemente vasta eco, in quanto in qualche modo oscurati dalla forza programmatica delle tendenze moderniste più rivoluzionarie, o prevaricata da quelle più allineate con le ideologie governative (pensiamo in questo caso al movimento novecentista italiano).

In riferimento allo specifico contesto italiano, i principi del "tradizionalismo" architettonico furono perlopiù fagocitati e strumentalizzati dall'ideologia di regime (e non solo in Italia, si pensi per esempio a Paul Bonatz nella Germania nazista), per essere poi piegati ed allineati nella formazione di un univoco stile retorico: ciò non andò solamente a reprimere e a "censurare" le nascenti tendenze moderniste, ma, come si è detto, soprafecce anche le stesse correnti "tradizionaliste".

La posizione di Berlam è in questo caso eloquente poiché, sebbene si fosse dichiarato fascista della prima ora, egli aveva continuato il suo percorso coerentemente con la sua propria concezione architettonica, tratteggiando in modo totalmente autonomo quelli che secondo lui avrebbero dovuto essere i caratteri della nuova architettura fascista: nonostante avesse costruito un'opera impregnata di retorica nazionalista (il faro), il cui enfatico classicismo era stato molto apprezzato dal regime, egli in realtà non riuscì mai ad allinearsi alla magniloquente architettura di regime, di cui non condivideva l'intransigenza²⁵³, pagandone le conseguenze con l'emarginazione dal panorama architettonico

253 "Si tratta in poche parole di una ricomparsa dell'accademismo intransigente che crede di agire nello spirito fascista d'Italianità, imponendo la formula dell'Elmo di Scipio, mentre il Martinetti inneggia all'"alcova d'acciaio" che è l'autoblindata, e si inebria di motori, di siluri, di macchine e vorrebbe vedere dispersi ai quattro venti Musei e Gallerie. In mezzo a tale diversità di tendenze, tutte intransigenti, stanno freschi gli artisti!" A. Berlam, *Ricordi* p. 226.

nazionale e con l'esclusione da importanti concorsi²⁵⁴ e commissioni.

In Italia uno dei più importanti alfieri del tradizionalismo fu senza dubbio Marcello Piacentini, padre di quel classicismo monumentale che diventò la formula architettonica prediletta dal fascismo e che per decenni avrebbe monopolizzato il panorama architettonico nazionale; per quanto assolutamente distante da Berlam dal punto di vista dell'architettura, in diverse sue riflessioni è stato possibile rintracciare alcuni punti di contatto con il pensiero dell'architetto triestino.

La differenza e le similitudini tra il pensiero di Piacentini e Berlam, ci danno molti argomenti per specificare la distanza che intercorre tra le loro architetture e i loro linguaggi.

Ad esempio nella sua opera *Architettura d'oggi*, dove egli, dopo aver passato in rassegna i prodotti più recenti dell'architettura internazionale, analizzava la particolare situazione italiana ed il suo rapporto con il modernismo, era ravvisabile una percepibile affinità tra i due:

Non v'è stato in Italia, un gruppo totalmente e radicalmente modernista come vi fu in Francia, in Germania, e soprattutto in Olanda. Il modernismo in Italia s'è fermato – si può dire – alle sole teorie semplificatrici, senza saltare il fosso. Le formule razionaliste e ultra-moderne cominciano appena ora ad interessare alcuni giovanissimi architetti, specialmente delle regioni nordiche, ma queste sanno ancora troppo d'importazione, ed ancora non possono adattarsi al nostro clima speciale. Il nostro modernismo invece si riattacca a tutta l'evoluzione della nostra architettura e rispecchia l'indole e le tradizioni regionali. [...] Ovunque l'aspirazione a forme nuove, e a tendenze moderniste è frenata dal peso della tradizione, dal rispetto del passato. È questa resistenza giustificata e spiegabile?²⁵⁵

Le motivazioni che lui aveva addotto a giustificazione di questa “resistenza” erano di fatto le medesime individuate da Berlam quali caratteristiche basilari dell'arte novecentesca italiana: l'immensa ricchezza del patrimonio storico artistico, l'“ambientismo” ed il “carattere locale”, nonché le specifiche condizioni climatiche ed i particolari materiali da costruzione, insomma delle “ragioni di razza e di storia” da cui era impossibile prescindere nella produzione di nuove costruzioni. Con tutto ciò, poco oltre nel testo, accludeva un'importante considerazione:

Mi si consenta però di aggiungere che questo rispetto per il passato è santo, nessuno lo contesta, ma spesso lo si esagera, o, meglio, non lo si comprende esattamente. Si nega troppo spesso la evoluzione e si confonde, e non sempre in buona fede, l'appello di italiano con quello di antico; nella stessa maniera che si vuol far passare per straniero ogni tentativo di modernità. Maggiore studio, maggiori cognizioni gioverebbero. Aderire perfettamente alla vita d'oggi, materiale e spirituale, pur rispettando le condizioni di ambiente. Ammettere quanto vi ha di universale, di corrispondente alla civiltà contemporanea, nei movimenti artistici europei, innestandovi le nostre peculiari caratteristiche e tenendo presenti le nostre speciali esigenze di clima. Ecco il nostro compito.²⁵⁶

254 Si fa riferimento in particolare al Concorso per il Ponte di Verona (1924), per il quale egli presentò una proposta di ispirazione medievale, ma “trattato con sana e fresca modernità” e dal quale fu escluso fin dall'inizio, poiché la commissione giudicante aveva deciso a priori di scartare qualunque progetto non presentasse le forme classiche delle “sacre tradizioni di Roma”. Ciò per Berlam fu fonte di profonda frustrazione non solo per non aver potuto nemmeno concorrere, ma poiché riteneva incoerente ed insensato realizzare un'opera di stampo classicista in una città come Verona, dal carattere romantico e con tessuto urbano perlopiù medievale.

255 M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Paolo Cremonese Editore, Roma, 1930, pp. 57 – 59.

256 Ibidem p. 62.

In questo passo ritroviamo un'altra corrispondenza con il pensiero di Berlam, ovvero la volontà di realizzare un'architettura aderente alla vita materiale e spirituale moderna, nel rispetto del passato, del clima e del "carattere" nazionale. Tuttavia, mentre Piacentini proponeva di ricercare nei movimenti artistici europei i caratteri universalmente validi e più "corrispondenti alla civiltà contemporanea", su cui poi innestare quelli che erano ritenuti essere gli aspetti più propri dell'identità architettonica italiana, in Berlam i presupposti da cui partire per un'evoluzione dell'architettura italiana erano ben diversi: il punto di partenza per Berlam infatti era la tradizione, o meglio, i migliori principi costruttivi ereditati dalla tradizione, su cui far attecchire le innovazioni della modernità e da cui muovere in direzione di un rinnovamento, dettato tanto dai progressi tecnico-scientifici, quanto dalle nuove esigenze e dalle nuove condizioni di vita.

Particolarmente degna di attenzione a questo riguardo è proprio la conclusione del testo *Arte novecentesca*, in cui egli nuovamente riconfermava la volontà di essere fedele tanto all'essenza ed ai principi fondamentali dell'architettura, quanto alle necessità ed alle urgenze di coloro che poi l'avrebbero "vissuta" e "abitata", ponendo come obiettivo la realizzazione di opere durevoli, che avrebbero dovuto lasciare un segno nella progressione evolutiva dell'architettura stessa:

Non si dovrebbe mai usare la parola moda o quella di moderno a proposito di architettura, né mai dire: adesso si usano le finestre più larghe che alte. Questo è un parlare da crestaie e da donnine mondane, che va bene quando si tratti di cappellini o di sciarpe, la cui vita è effimera quanto quella di una rosa. Ma non è certo questo il linguaggio appropriato per le opere architettoniche da eseguirsi in solenni blocchi di granito e destinate a durare ben più a lungo che la vita d'un uomo. [...] le ragioni che debbono indurre all'adozione di nuove forme e all'abbandono di quelle già in uso hanno da essere ragioni positivissime, derivanti dalle mutate abitudini di vita, dalle nuove possibilità igieniche e – diciamolo pure apertamente – da un nuovo indirizzo psicologico, più risoluto, più rettilineo, più frettoloso, più insofferente d'indugi.²⁵⁷

Quest'ultima affermazione è di fatto pienamente rivelatrice del suo pensiero e del suo fare architettonico: sebbene affascinato dalla modernità e dalle sue innovazioni tecnico-costruttive, egli nel concreto non aveva puntato alla realizzazione di un'architettura moderna, nel senso più stretto del termine, quanto alla produzione di una buona architettura, correttamente progettata, ben costruita e duratura, il cui obiettivo era però il soddisfacimento tanto delle "mutate abitudini di vita", quanto del "nuovo indirizzo psicologico" che la nuova epoca aveva prodotto con i suoi rivolgimenti. Quindi, come sostiene a buon diritto Alberto Boralevi, nel caso di Berlam era proprio il caso di parlare di un "serio professionismo"²⁵⁸, che aveva trasceso le controversie sugli stili e sui linguaggi dell'architettura moderna, in favore di una ricerca autonoma e personale, votata ad un rigore etico²⁵⁹ (stilistico e costruttivo) in direzione di una sempre migliore qualità architettonica.

257 A. Berlam, *Arte novecentesca* op. cit., pp 16 – 17.

258 A. Boralevi *L'architetto e il monumento: appunti su Arduino Berlam, architetto a Trieste (1880-1946)*, op. cit. p. 294.

259 Si veda C. Lettis, "Arduino Berlam (1880-1946). Architetture", op. cit. p. 203.

Gli ultimi anni

Il costante tentativo di Berlam cercare una personale coerenza tra le tendenze “passatiste” e quelle moderniste, la sua volontà di “mediare tra l’amore per l’eredità e l’incognite dell’avvenire”²⁶⁰, che aveva trovato espressione in un percorso professionale autonomo, lo resero estraneo alle correnti architettoniche coeve – tanto al razionalismo, quanto al classicismo “littorio” e nel contempo anche ai revival storicisti ed al Novecento milanese – autonomia che lo avrebbe portato presto ad un’emarginazione dallo scenario architettonico sia nazionale, che locale.

Fu proprio la sua distanza dalle tendenze architettoniche più in auge all’epoca, razionaliste o littorie che fossero, a far sì che l’opera di altri architetti fosse preferita alla sua: è il caso di Umberto Nordio, che, con il suo modernismo intriso dalla retorica prevista dal classicismo di regime, gli rubò la scena ed il ruolo di “architetto-principe”, come sottolinea Caterina Lettis, riuscendo ad ottenere gran parte delle commissioni pubbliche e private più importanti del periodo.

Allo stesso tempo, il suo essere fascista, come si è detto, non aveva fatto di lui un architetto del fascismo, poiché egli non condivideva la banalità formale dell’architettura fascista, che aveva fatto unicamente della tradizione classica il proprio vessillo, rielaborandola ai fini di un programma politico da declinarsi in arte e in architettura.

In questo senso egli non era per niente tradizionalista, ma piuttosto profondamente antimodernista, non in senso stilistico, quanto più propriamente ideologico. Il suo rifiuto del modernismo infatti era dettato non da un ostinato attaccamento alla tradizione – o da una strumentalizzazione di essa – bensì da una strenua opposizione all’industrializzazione dell’architettura e della produzione edilizia, alla standardizzazione dei suoi componenti e all’omologazione dell’architettura che da questo processo sarebbe derivata: la sua difesa dell’artigianato e della qualità dell’architettura e si potrebbe dire, di una concezione ancora “manuale” dell’architettura, erano del tutto sintomatiche di queste posizioni. La sua lontananza dalla formula univoca della romanità architettonica fascista così come l’avversione alla spersonalizzazione dell’architettura industriale propugnata dal modernismo, lo avevano collocato in una posizione insolita e allo stesso tempo originale, ai margini del dibattito e della scena architettonica nazionale, nonostante le sue riflessioni fossero dettate da una profonda conoscenza e da un profondo rispetto della materia architettonica e della storia dell’architettura. Una posizione non isolata – in quanto non lontana dagli atteggiamenti di alcune grandi figure dell’architettura europea, espressi prima del conflitto bellico, come quelli di Behrens, Berlage, Plečnik – ma alquanto anacronistica.

Di fatto, questa indipendenza del pensiero di Berlam, questa autonomia del suo percorso e la libertà totale che lui rivendicava per l’arte, mal si erano adattate all’intransigenza delle molteplici tendenze

260 M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, p. 189.

architettoniche in contrasto tra loro (moderniste e non²⁶¹), così come male si era adattato Berlam stesso all'ambiente dei concorsi, alla difficile relazione con le istituzioni governative sorte dopo l'annessione di Trieste all'Italia e con l'instaurazione del partito fascista (in cui lui tuttavia fin dall'inizio aveva riposto grandi speranze), alle "angherie" subite da parte di colleghi e oppositori, di cui restano a testimonianza le diverse polemiche e le controversie da lui affrontate in vari suoi progetti (il faro e il grattacielo in primis), e non in ultimo ai problematici rapporti con la committenza – in cui spesso era stato costretto a rinunciare all'incarico oppure a mettere da parte la qualità architettonica, in favore del risparmio sui materiali e sul suo stesso lavoro²⁶².

Anche a queste motivazioni va ascritta la chiusura dello studio, aperto dal nonno Giovanni Andrea nel 1848 e chiuso dopo quasi un secolo di attività nel maggio del 1936²⁶³, e del suo abbandono ufficiale della professione.

I suoi ultimi interventi si limitarono alla progettazione di lapidi e pili commemorativi e diverse tombe per il cimitero di Sant'Anna a Trieste, ad alcuni interventi nella zona di Tricesimo presso cui si era ritirato (risistemazione della piazza maggiore, costruzione di una torre serbatoio all'acquedotto del Cornappo), fino agli due ultimi progetti per i seminari di Pola e Parenzo in collaborazione con Lituano Samero (poi non realizzati).

Nei suoi ultimi anni, ritirato presso la villa di Tricesimo, si dedicò ancora più intensamente alla letteratura, non limitandosi però più alla sola architettura, ma traducendo opere di vario genere dall'inglese, dal tedesco, dal francese ed anche dal latino, ed approfondendo le tematiche più varie dalla storia, all'archeologia, all'araldica, alle arti minori, e persino alle favole che scrisse ed illustrò per il nipote prediletto, senza tuttavia trascurare la pratica del disegno e dell'incisione, sue grandi passioni.

Il 27 luglio 1946 a Tricesimo, mentre rientrava a casa dalla messa parrocchiale, fu investito da un autocarro militare inglese e morì prematuramente.

Purtroppo Arduino Berlam risulta ad oggi un artista poco conosciuto e altrettanto poco studiato, persino nella sua nativa Trieste, nonostante la fertile e poliedrica attività abbia fatto di lui uno dei più importanti architetti triestini del secolo.

Tuttavia, le sue suggestive architetture, che spiccano per la loro unicità ed originalità nel contesto

261 Si veda la nota numero 251.

262 Si pensi a questo riguardo non solo al Faro della Vittoria, in cui Berlam aveva investito il suo intero compenso e l'eredità del padre per le opere artistiche e nonostante la strenua ricerca di fondi aveva poi dovuto semplificare drasticamente le opere statuarie, ma anche al Grattacielo, per il quale il committente Amodio aveva preteso un lavoro di alto livello pur avendo appaltato le opere ad un basso prezzo e a ditte di terz'ordine, e non da ultimo anche ai progetti di ristrutturazione della palazzina dell'Unione Militare e della Villa Modiano che gli furono entrambi rifiutati poiché i preventivi, realistici, gli vennero contestati dalla committenza come eccessivamente costosi.

263 La fonte è M. Pozzetto, op. cit. p. 238.

urbano della città giuliana, i suoi numerosi ed importanti testi teorici che testimoniano della sua profonda cultura, della sua partecipazione attiva e del profondo interesse per il suo tempo, i suoi pregevoli disegni ancora sconosciuti ai più, sono, assieme all'esempio di integrità e coerenza che lui non solo come artista, ma anche come uomo ha sempre dimostrato nel corso della sua vita, il più importante lascito che Arduino Berlam ha trasmesso e che si auspica, non venga mai dimenticato.

Appendice

Alcuni estratti dal diario personale di Berlam

213

Capitolo 8°

Attività post-bellica dopo la morte di mio padre (1920-1925)

Nell'immediato dopoguerra non si costruivano né case né ville, per lo meno a Trieste, dove i capitali erano stati svalutati dalla conversione delle corone in lire, dapprima al cambio del 40 per cento, migliorato poi nel 60 per cento. Né i commerci e le industrie languenti davano il modo di riparare le perdite di cinque anni d'inazione ed ai susseguenti salassi. Si costruirono invece degli edifici industriali, veri strumenti da lavoro, che in parte avevano anche uno scopo dimostrativo o di affermazione.

per imporre agli allogeni il
rispetto per le attività industriali
= alle italiane.

La Società Elettrica della
Venetia Giulia (S. E. L. V. E. G.)
di cui era ingegnere capo il
mio compagno di studi Nane
Saleni, simpatico tipo di vene-
= triano puro sangue, aveva
da costruire parecchie centrali
di smistamento e trasformazione,
la principale delle quali era
ad Opicina, dove confluiscono
le energie dell'alto Piave e
dell'Isomzo, per essere poi
incanalate con sottaggi ridotti
a Trieste e nell'Istria... Mi
fu offerto di fare il progetto
architettonico di questi edifici
di smistamento, e lo feci con
vero piacere giacchè mi
appassionavo a tutto ciò
che aveva carattere di modernità,
di utilità e che fosse immune
dall'inutile accademismo.

Dopo la firma, ne feci un-

215

seconda, alquanto più piccola,
a Trieste, vicino all' officina
del Gas, poi feci quella di Cassida
in Istria ed, in genere, ero
chiamato a dare un po' di
garbo architettonico a tutte
quelle che venivano progettate
dell' Ufficio Tecnico della Società.

Ne feci perfino una in stile
ebraico per Tiberiade sul Lago
di Genevareth (che stridente
contrasto fra questi nomi pieni
di poesia biblica e il concetto
d'una centrale elettrica!), e
ciò per conto d'un contenzioso
sionistico, che mi pagò in
sterline somanti. —

Un giorno, nel 1921,
venne da me a tarda ore di sera
l'ing. comm. Costantino Doria,
buon amico di mio padre,
e mi' offerse di fare il
progetto del nuovo palazzo-Sede
della Banca d'Italia a
Trieste, in collaborazione coll'ing.
nob. Biagio Accolti-Gil,

della Direzione Generale della Banca in Roma. Accettai subito ed ebbi il primo colloquio con detto ingegnere, che mi spiegò che si trattava di fare in parte un palazzo nuovo sul fondo Panfili, fra la Via Giorgio Galati e la Via della Goffa, ed in parte di modificare l'antica sede della Banca Austro-Ungarica, sede provvisoria della Banca d'Italia, alligando detto fondo, in modo da formare un tutto organico.

Questo ingegnere Accolti ha una grande pratica di edifici bancari, avendone costantemente in costruzione un certo numero nelle varie città d'Italia e nelle colonie.

La zona affidatagli comprende precisamente le Colonie, l'Italia Meridionale e le Nuove Province. (Singolare agguerrimento, che fa pensare un po' maliziosamente!)

Più tardi conobbi un giovane
 di nome Robert Rollin Winslow
 di Anna Harbor (Michigan)
 un bel giovanotto che, sebbene
 mutilato della mano destra,
 aveva voluto arrolarsi volon-
 tario nella Croce Rossa per
 venire in aiuto dell' Italia.
 Anch' egli conobbe la mia
 famiglia e ci siamò scambiati
 dei libri: egli mi fece arrivare
 dall' America l' opera del
 Birkmire su la costruzione
 dei grotta cieli che mi fece
 una profonda impressione e
 influì parecchio sul mio
 gusto artistico, tanto da volli disegnarne
^{io pure un grotta cielo.}
 Più tardi conobbi anche un
 mio collega architetto, Charles
 Mott, col quale parlavo a
 lungo e volentieri della costru-
 zioni fantastiche del suo
 paese, per le quali andavo
 sempre più interessandomi.

Durante il periodo di guerra
mi venne a noia l'arte
tradizionale, il vecchio
accademico, che mi pareva
un anacronismo e quasi
un'eresia in mezzo al fulgore
d'una vita tanto intensa
com'era quella di quegli
anni febbrili. Ormai leggevo
soltanto riviste e libri ri-
penti alle industrie ed alle
grandi organizzazioni e mi
andavo convincendo che la
sola creazione architettonica
contemporanea che fosse in
accordo coi tempi e che in
avvenire potesse caratterizzare
la nostra era nelle storia
dell'arte, erano i ^{colotti editi} ~~francesi~~
americani, di cui seguiva
l'evoluzione estetica.

Ricordavo i primi articoli
delle riviste illustrate che
verso il 1893-94 ci
avevano mostrati gli edifici
all'ipotesi americani, ancora

117

impastoiati da reminiscenze
mitologiche tradizionali, di
origine prevalentemente
francese, che erano come
una livrea imposta per
forza ad un organismo
moderno che la portava con
goffaggine, come un nostro
trauffeur porterebbe l'armatura
di Achille o la parrucca inanel-
lata e le vesti ricamate di
Luigi XVI.

Il libro che finì per americaniz-
zarmi completamente fu
il Manuale del costruttore
e dell'architetto del Kidder,
da cui appresi tutta una
nuova tecnica architettonica
di giganti, in cui tutti i
problemi nuovi delle nostre
costruzioni edili erano inten-
sificati a cento doppi.

Dallo studio delle opere
americane appresi altresì come
in quel paese che passa per
materialista e senza scrupoli
sia concepita l'etica ossia
il galateo professionale

e come sieno codificati;
canoni di Cameratismo, ~~come~~
~~sieno codificati i canoni di~~
~~Cameralismo~~, come sieno
severamente disciplinati i
concordi architettonici e come
sia salvaguardato l'onore
della casta di fronte ai committenti
e di fronte all'autorità stessa.

Ciò mi diede occasione di fare
degli amari confronti con ciò
che succede da noi, dove si
possono trovare dei colleghi
steali e cammeristi che
possono giocare impunemente
i tripli mancini e dove
le autorità tecniche trattano
gli architetti con alterigia e
burbanza ed arrivano sino
al punto d'interdire all'archi-
tetto progettista l'accesso al
cantiere di lavoro e non
ammettono la sua ingerenza
nelle opere di finimento!

Elenco delle Opere

Opere di Ruggero e Arduino Berlam

- 1905-07 Scala dei Giganti, via Silvio Pellico, Trieste
- 1906-12 Tempio Israelitico, via Donizetti Trieste
- 1908 Villa Miccoli-Toscana, Udine (demolita)
- 1909 Villa Nadigh, Udine (demolita)
- 1910-14 Palazzo Ras, piazza Repubblica, Trieste
- 1910 Progetto di palazzina per il conte Enrico Del Torso, Tizzano, Udine
- 1912 Progetto di ristrutturazione del palazzo Mantica Caratti, Udine
- 1912 Villa Peccol, Piovega di Gemona
- 1912 Palazzo Schiavi, Udine
- 1913 Casa colonica a Braidamatta, Tricesimo
- 1913-1915 Casa Berlam a Braidamatta, Tricesimo
- 1915 Progetto di restauro e adattamento del castello di Villalta
- 1917 Rilievo e progetto di restauro del castello di Fontanabona
- 1917-1920 Restauro di villa Moretti, Tarcento
- 1918 Concorso a inviti per il completamento del Palazzo di Giustizia, Trieste
- 1920 Birreria Moretti, Udine (demolita)

Opere di Arduino Berlam

- 1907 Casa Marin, viale XX settembre 68, Trieste
- 1907 Padiglioni Pro Infanzia, Udine (demolito)
- 1910 Municipio di Parenzo, Istria
- 1918 Concorso per il cine-teatro Nazionale, Trieste
- 1919-27 Faro della Vittoria, Trieste
- 1920-21 Centrali elettriche di trasformazione e smistamento a Opicina, a Broletto, a Caroiaba (Istiria)
- 1921 Centrale elettrica a Tiberiade, lago di Genezareth
- 1921-31 Consulenza architettonica delle centraline SELVEG
- 1921-31 Banca d'Italia, Trieste (in collaborazione con ing. Biagio Accolti Gil)
- 1923 Concorso a inviti per la sede dell'Istituto Nazionale per gli Infortuni, Trieste
- 1923 Concorso per il Monumento ai Caduti, Gorizia (scultore Marin)
- 1923 Concorso per il Monumento ai Caduti, Ancona (scultore Marin)

1923 Concorso per l'Arco Commemorativo a Genova (scultore Marin)

1924 Concorso per il Ponte monumentale a Verona (in collaborazione con ing. Adolfo LaCorte)

1924 Progetto per Monumento ai caduti ad Hannibal, Missouri (USA)

1924 Trasformazione chiesa di San Pietro in Monumento ai caduti, Tricesimo

1925 Soprastrutture e arredamenti della seconda e terza classe delle navi "Saturnia" e "Vulcania" della compagnia Cosulich.

1925-28 Palazzo AEDES, Corso Cavour, Trieste

1928 Progetto per piscina coperta (su terraferma e galleggiante)

1928 Pilo commemorativo a Fontane d'Istria

1928 Regolazione della piazza principale di Tricesimo (in collaborazione con ing. Tristano Valentinis)

1929 Progetto di restauro della palazzina dell'Unione Militare, via Mazzini, Trieste

1929 Torre serbatoio per l'acquedotto di Cornappo, Tarcento

1930 Concorso per il Palazzo dell'Economia, Gorizia

1930 Lapide Virgiliana al Timavo

1930 Restauro chiesa di San Pelagio, Tricesimo

1931 Concorso per il Ponte dell'Accademia, Venezia (in collaborazione con ing. Niccolò Rizzi)

1931 Tombe Valcini, Taccari, Clarici, Cimitero di Sant'Anna, Trieste

1932 Tomba Blessi, Cimitero di Sant'Anna, Trieste

1932 Tomba Valentinis, Tricesimo

1933 Pilo per il Tempietto ai caduti, Tricesimo

1933 Pilo per piazza Garibaldi, Parenzo

1933 Lapide a Giuseppe Picciola, Parenzo

1934 Concorso ristretto per il Palazzo Ras in piazza Oberdan, Trieste

1934 Casa Cossani, Tricesimo

1935 Tomba Knezevich, Cimitero di Sant'Anna, Trieste

1935 Progetto di modifica della casa Modiano, Trieste

1936 Progetto per la nuova sede della Capitaneria di Porto in Riva Gulli, Trieste

1941 Tombe Cojazzi e Turchetti, Tricesimo

1941 Casa Pasini, Buja

1942 Concorso ENAPI per fontana in marmo per giardino signorile

1941-42 Progetto per il Seminario di Parenzo (in collaborazione con arch. Lituano Samero)

1942 Progetto per il Seminario di Pola (in collaborazione con arch. Lituano Samero)

Bibliografia

Arduino Berlam

- A. Berlam, *Ricordi della mia vita e delle mie opere*, diario manoscritto inedito, redatto tra il 1928 e il 1942 (su gentile concessione della signora Maria Luisa Roman).
- A. Berlam, “Palazzetto Municipale di Parenzo”, in *L’Architettura Italiana*, IX, 1924, Crudo & Lattuada, Torino.
- A. Berlam, “Progetto per Arco commemorativo in onore dei Caduti di una grande città,” in *L’Architettura Italiana*, anno XIX, marzo 1924, Crudo & Lattuada, Torino.
- A. Berlam, “Monumento per i caduti di Hannibal (Missouri)” in *L’Architettura Italiana*, anno XIX, nr. 3, marzo 1924, Crudo & Lattuada, Torino.
- A. Berlam, “Piccoli monumenti patriottici. Trieste”, in *L’Architettura Italiana*, anno XXIV, nr. 3, marzo 1929, Crudo & Lattuada, Torino.
- A. Berlam, *Che cosa è l’architettura. (L’anima dell’architettura)*, Lezioni dell’architetto Arduino Berlam, Tricesimo 31 agosto 1929 – Trieste Piccola Industria 1930. (Archivio di Stato Fondo Celli Tognon).
- A. Berlam, “Moda tirannica”, in *L’Architettura Italiana*, anno XXV, 1 novembre 1930, Crudo & Lattuada, Torino.
- A. Berlam, “L’articolo d’architettura”, in *Giovinezza ed Arte*, anno 2, 1 febbraio 1931, Trieste.
- A. Berlam, “Trieste calunniata quale città d’arte” in *La porta orientale : rivista mensile di studi giuliani e dalmati*, n. 6-7 (giugno-luglio 1932), ed. La compagnia volontari giuliani e dalmati, Trieste.
- A. Berlam, *Il ruolo dell’architetto nella compagine sociale*, Stabilimento tipografico nazionale, Trieste, 1934.
- A. Berlam, “L’architettura considerata da un fisiologo” in *Bollettino Mensile Sindacati Fascisti Ingegneri e Architetti delle Tre Venezie*, anno XIV nr. 1, gennaio 1935.
- A. Berlam, *Arte italiana novecentesca e non arte alla moda del giorno*, Tipografia G. Flaibani, Udine, 1935.
- A. Berlam, *Chi è e a cosa serve l’architetto? Lettura popolare dell’architetto Arduino Berlam : letta addì 20 agosto 1936 ad Udine per il Consorzio provinciale obbligatorio per l’istruzione tecnica*, Tipografia G. Flaibani, Udine, 1936.
- A. Berlam, “La rivolta contro il bello. Saggio sulla genesi dell’arte modernistica” in *Il Popolo del Friuli*, 22 marzo 1939.
- A. Berlam, “Il sapore di Trieste” in *La porta orientale : rivista mensile di studi giuliani e dalmati*, n. 7-8-9

(luglio-settembre 1947) ed. La compagnia volontari giuliani e dalmati, Trieste.

- A. Boralevi, *L'architetto e il monumento: appunti su Arduino Berlam, architetto a Trieste (1880-1946)*, estratto da "Notizie da Palazzo Albani" a. 12, n. 1-2, 1983, Argalia, Urbino, 1983.
- C. Celli, R. Calzi, *Arduino Berlam Architetto*. Tesi IUAV 1964, relatore B. Zevi (gentile concessione arch. Luciano Celli).
- A. De Benvenuti, "Arduino Berlam", estratto da: *Atti dell'Accademia di Udine*, serie IV, 11 (1948-1951), Arti Grafiche Friulane, Udine, 1953.
- A. Faleschini, *Arduino Berlam*, Tipografia Ambrosini, Roma, 1970.
- C. Lettis, "Arduino Berlam (1880-1946). Architetture", in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LVI, 1996.
- U. Nordio, "Addio ad Arduino Berlam" in *Vernice. Cronache d'arte*. anno 1, nr.3, Trieste, agosto 1946.
- L. Pavan, *Arduino Berlam architetto: un contributo per lo studio della sua opera.*, 1970.
- M. Pozzetto, "La Saga dei Berlam: Arduino" in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LIV, 1994.
- M. Pozzetto, "Sui Contributi di Ruggero e Arduino nei lavori firmati da entrambi", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LVI, 1996.
- M. Pozzetto, *Palazzi di tre generazioni*, in *Il Piccolo*, 2 agosto 1991.
- M. Pozzetto, *Giovanni Andrea, Ruggero, Arduino Berlam : un secolo di architettura*, MGS press, editoriale Lloyd, Trieste, 1999.
- P. Sticotti, "L'architetto Arduino Berlam" in *La porta orientale*, 11-12, Tipografia Giuliana, Trieste, 1952.
- AA.VV. *Architetto Dott. Comm. Arduino Berlam*, Casa Editrice Otto Waldes, Trieste, 1933.
- Lascito Berlam presso Archivio dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste.

Architettura Generale

- R. Banham, (a cura di M. Biraghi), *Architettura della prima età della macchina*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2005.
- H. P. Berlage, *Architettura, Urbanistica, Estetica*, Zanichelli Editore, Bologna, 1989.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea 1750-1945.*, Einaudi, Torino, 2008.
- G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1990.
- M. De Benedetti, A. Pracchi (a cura di) *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie.*, Zanichelli, Bologna, 1988.
- C. De Seta, *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino, 1981.
- C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Universale Laterza, Bari, 1978.
- L. Patetta, *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*. CLUP Cooperativa Libreria del Politecnico, Milano, 1972.

- G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Trisciunglio, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*. Editoriale Jaca Book, Milano, 2002.
- G. A. Platz, *L'architettura della nuova epoca (Die Baukunst der neuesten Zeit)*, ed. it. a cura di M. Stavagna, Compositori, Bologna, 2009.
- M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Paolo Cremonese Editore, Roma, 1930.
- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976.
- M. Tafuri, (voce Berlam Arduino), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1967.

Architettura a Trieste

- D. Barillari, "Architetti triestini in Friuli, Ruggero e Arduino Berlam a Tricesimo." estratto da *Tresesin ad Tricensimum: 88 Congres ai 2 di otubar dal 2011*, Società Filologica Friulana, Udine, 2011, p. 446.
- D. Barillari, *Gli edifici di Porto vecchio a Trieste: storia, architettura e tecnica.*, www.dic.units.it/.../barillari/storia%20arch/Porto_vecchio_Barillarii.doc
- A. Boralevi, "Il tempio israelitico di Trieste: storia di un concorso", in *Comunità religiose di Trieste: contributi di conoscenza, 1978-1979* (a cura dei Civici musei di storia e arte di Trieste e Udine), Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine, 1979.
- G. Ceiner, "I disegni esecutivi di Ruggero e Arduino Berlam per l'apparato decorativo della sede della RAS di Trieste", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LV, 1995.
- G. Ceiner, "La sede della «RAS» di Trieste tra disegno e innovazione", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LIV, 1994.
- E. Godoli, *Le città nella storia d'Italia: Trieste*, Laterza, Roma-Bari, 1984.
- A. Guagnini, *La Sinagoga di Trieste : architettura, cantiere, protagonisti*, Rotary Club, Trieste, 2011.
- A. Guagnini, *1910: un coraggioso approccio al cemento armato. Il caso della sinagoga di Trieste*, <https://intarch.files.wordpress.com/2011/01/concrete-synagogue.pdf>.
- L. Krasovec, "Ruggero e Arduino Berlam. I disegni esecutivi per la Scala dei Giganti", in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LVI, 1996.
- F. Madotto, *Una bella storia nella Trieste del '900: il Palazzo della RAS*, Il Piccolo Museo, Trieste 2008.
- P. Nicoloso, F. Rovello, *Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*. MGS press, Trieste, 2005.
- P. Piva "Il tempio israelitico di Trieste. Note sugli elementi costruttivi", in *Archeografo triestino*, serie 4., vol. LIV, 1994.
- M. Pozzetto, "Annotazioni per una storia dell'architettura moderna a Trieste", in *Parametro*, nr.132, dicembre 1984.
- M. Pozzetto, "Architetti" in *Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950* (catalogo a cura di Decio Gioseffi,

Sergio Molesì, Marco Pozzetto), Grafiche editoriali artistiche pordenonesi, stampa 1982, Pordenone.

- A. Restucci, “Il palazzo della RAS a Trieste”, estratto da *Quaderni Giuliani di Storia*, a. 1981, n. 2.
- L. Ruaro Loseri, *Guida di Trieste: la città nella storia, nella cultura e nell'arte*, LINT, Trieste, 1999.
- S. Rutteri, *Trieste: storia ed arte tra vie e piazze*, LINT, Trieste, 1981.
- P. Sticotti, “Commemorazione dell’architetto Ruggero Berlam tenuta al Circolo Artistico di Trieste la sera del 22 dicembre del 1920” in *Archeografo Triestino*, serie 3, 1921, volume IX.
- M. Walcher, “Architettura d’Europa” in *Quassù Trieste* (a cura di Libero Mazzi), Cappelli, Bologna 1968.
- M. Walcher, E. Campailla, *L’eclittismo a Trieste: architettura della memoria*, ed. Italo Svevo, Trieste, 1992.
- M. Zocconi, *Edifici notevoli della regione Friuli Venezia Giulia. Trieste: la città nuova e il borgo Teresiano*, Grafiche Noghere, Muggia, 1986.

Faro

- A. Berlam, “Faro per il Porto di Trieste”, in *L’Architettura Italiana*, anno XIV, 1 dicembre 1919.
- *Il Faro della Vittoria*, (a cura di) Ministero del Lavori pubblici - Ministero della Marina, Officine Grafiche de l’Editoriale Libreria, Trieste, 1927.
- B. e R. Battigelli “Le opere in cemento armato del Faro della Vittoria” in *Bollettino Mensile Sindacati Provinciali Fascisti Ingegneri Trieste Udine Gorizia Fiume Pola Belluno*, nr. 4 (aprile 1930)
- E. De Angeli, *Il Faro della vittoria : la festa dell’inaugurazione*, 24 maggio 1927., L. Smolars, Trieste, 1927.
- M. B. Giorio, “Trieste e l’America: Carlo Barsotti, Whitney Warren e la commissione monumentale del Faro della Vittoria”, in *Archeografo Triestino*, 2012.
- M. Messina, *Splendi e ricorda : il Faro della Vittoria a Trieste*, Civici musei di storia ed arte, Trieste 2004.
- F. Salimbeni, “Il Faro della Vittoria a Trieste tra Architettura e Ideologia” in *Quaderni Giuliani di storia*, a. 22, n. 1, 2001.
- E. Simonetti, *Luci ed eclissi sul mare : fari d’Italia*, GLF editori Laterza, Roma, 2005.
- Archivio Generale Comune di Trieste: Ufficio Tecnico prot. 88/1920 (Costruzione di un faro monumentale sull’ex forte Krekich).
- M. Zerboni, *Il Faro della Vittoria*, MGS Press, Trieste, 2001.
- B. Bigi, N. Guidi, P. Ugolini Bernasconi, “Thaon di Revel. Il faro della Vittoria e le carte d’archivio. Notizie inedite sulla storia celebrativa di Trieste redenta” , in *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria*, LI, n. 2, 2003, pp. 467-87.
- Lascito Berlam presso Archivio dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (Archivio Faro).

Centrali Elettriche S.E.L.V.E.G.

- A. Berlam, “Centrale elettrica di Poggioreale”, in *L’Architettura Italiana*, anno XIX, nr. 5, maggio 1924, Crudo & Lattuada, Torino.
- M. Memo, *Proposta per un museo dell’elettricità a Trieste. L’edificio della centrale di trasformazione elettrica di Poggioreale a Opicina: tesi di laurea in architettura dei grandi complessi e delle opere infrastrutturali*, relatore E. Valcovich. Università degli Studi di Trieste, 2000.
- *Bollettino dei Sindacati Provinciali Fascisti Ingegneri Trieste*, anno IX, nr. 4, aprile 1931.
- D. Baroni, G. Bettini, A. Castellano, G. Scaramellini, (testi a cura di), *Fortezze gotiche e lune elettriche: le centrali idroelettriche della AEM in Valtellina*, Comune di Milano: AEM, Milano, 1985.
- Archivio Generale Comune di Trieste: Ufficio Tecnico protocollo nr. 465/1921 (Costruzione di una cabina a Opicina di proprietà della Società Elettrica della Venezia Giulia).
- L. Bolzoni, “Centrali elettriche” in *D’Architettura*, nr. 29, 2006.

Navi

- A. Berlam, “L’architettura di bordo. Studio sul modo di decorare le navi da passeggeri”, in *Ingegneria*, n. 7, Milano, luglio 1925.
- A. Berlam, “La decorazione artistica delle navi da passeggeri”
- A. Berlam, “Criteri di arredamento navale” in *Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione*. anno 1, nr. 3, 15 marzo 1929.
- *Saturnia Vulcania*, a cura dell’Ufficio Promozioni della Cosulich Line, Bestetti & Tumminelli, Milano – Roma, 1925.
- V. Staccioli, “Nicolò Costanzi Designer Navale. Arte scienza e tecnica” in *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. LVII, 1997.
- *Il Piccolo*, 18 settembre 1927, “La potenza e la bellezza della motonave «Saturnia», superba affermazione della industria navale giuliana”.

Piscine

- A. Berlam, “Piscine Natatorie riscaldabili per la città di Trieste” in *L’Architettura Italiana*, anno XXIV, nr. 2, 1929, Crudo & Lattuada, Torino .

Palazzo AEDES

- A. Berlam, *I grattacieli americani*, testo della conferenza tenuta al Circolo Artistico di Trieste il 6 aprile 1921 (Archivio di Stato Fondo Celli Tognon).
- A. Berlam, “Ancora due parole in tema di grattanuvole”, in *Ingegneria*, II, nr. 9, Milano, 1923.
- A. Berlam “Il primo grattacielo a Trieste,” in *Il Piccolo di Trieste*, 18 aprile 1926.
- A. Berlam, “Il nuovo palazzo all’imboccatura del Canale,” in *Il Piccolo di Trieste*, 21 ottobre 1926.

- A. Berlam, “Palazzo ad uso uffici della Società E.T.S.A. a Trieste” in *L’Architettura Italiana*, anno XXV, 1 gennaio 1929, Crudo & Lattuada, Torino .
- A. Berlam (?), “Grattacielo o conigliera?” in *La casa bella*, ottobre 1929, ed. Studio Editoriale Milanese.
- G. Ceiner, “I disegni di progetto del “grattacielo” di Arduino Berlam a Trieste: confronto e mediazione di opposte ideologie” (in A. Pratelli “La trasmissione delle idee dell’architettura”, atti del convegno 29/30 settembre 1988, Istituto di Urbanistica e Pianificazione, Università di Udine).
- F. Bellanca, L. Mazzarella, A. Mircovich, D. Barillari - *Palazzo Aedes. Università degli studi di Trieste. Facoltà di ingegneria edile. Corso di storia delle tecniche architettoniche (2002-2003)*. Tesina d’esame conservata presso l’Archivio Generale Comune di Trieste.
- E. Ruzzier, Bradicic, W. Fasoli - *Palazzo Aedes. Università degli studi di Trieste. Facoltà di architettura. Corso di storia delle tecniche architettoniche a.a 2004/2005*. Tesina d’esame conservata presso l’Archivio Generale Comune di Trieste.
- Archivio Generale Comune di Trieste: Ufficio Tecnico protocollo nr. 457/1924 (Ricostruzione casa al n. tav. 886/939 di Via G. Rossini e C. Cavour proprietà Victor Amodeo)
- Archivio Generale Comune di Trieste: Ufficio Tecnico protocollo nr. 313/1926 (Costruzione Palazzo Corso Cavour Via Machiavelli e Rossini di proprietà Società Anonima Aedes).
- D. Baroni, *Grattacieli: architettura americana tra mito e realtà 1910-1939*, Electa, Milano, 1979.
- L. Sullivan, “Considerazioni artistiche sull’edificio per uffici sviluppato in altezza” in M. De Benedetti, A. Pracchi (a cura di) *Antologia dell’Architettura Moderna*, Zanichelli, Bologna, 1988.
- L.A. Caspani, A. Rossari, “Il «grattanuovole» di Achille Manfredini e il dibattito sui grattacieli a Milano all’inizio del Novecento” in *Per l’Esposizione, mi raccomando..! Milano e l’Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*. (a cura di G. Ricci e P. Cordera), Comune di Milano Biblioteca d’Arte –CASVA, Milano, 2011.
- “Ritardatari del concorso per la «Chicago Tribune»” in *L’Architettura Italiana*, maggio 1923, Crudo & Lattuada, Torino.
- M. Piacentini, “In tema di grattacieli”, in *Architettura e Arti Decorative*, II, 1922.
- P. Mezzanotte, “Nuove tendenze nell’edilizia milanese. Palazzo Körner”, in *Architettura e Arti Decorative*, II, 1923.

Banca d’Italia

- A. Berlam, “Il Palazzo della Banca d’Italia a Trieste”, in *L’Architettura Italiana*, anno XXVI, 1 giugno 1931, Crudo & Lattuada, Torino .
- G. Cesari, “Il palazzo della Banca d’Italia: Trieste nuovissima” in *Rivista mensile della città di Trieste*, a. 4, nr. 3 (marzo 1931).

- A. Seri, “Gli edifici pubblici: il nuovo quartiere Oberdan, il Palazzo di Giustizia, la nuova Borsa, il Palazzo della Banca d’Italia [..]” in *Trieste anni Trenta: momenti di vita triestina e cronaca della trasformazione edilizia*, Ed. Italo Svevo, Trieste, 1989.
- S. Pace, *Un eclettismo conveniente. L’architettura delle banche in Europa e in Italia 1788-1925.*, Franco Angeli S.r.l., Milano 1999.
- Archivio Generale Comune di Trieste: Ufficio Tecnico prot. 98/1922 (Ampliamento Banca d’Italia, via Geppa e Corso Cavour).
- Archivio Generale Comune di Trieste: Ufficio Tecnico prot. 287/1928 (Banca d’Italia sita ai tav. 1366 e 2678 Città, via Galatti, Geppa e Corso Cavour).

Ringraziamenti

Vorrei cominciare questi ringraziamenti con la mia famiglia, mia madre e mio padre, a cui dedico questo mio lavoro, per esprimere loro la mia infinita riconoscenza per essermi sempre stati accanto in questi lunghi anni di studio, avermi sopportato e sostenuto nei momenti peggiori e aver gioito con me nei momenti di maggior soddisfazione, ma soprattutto per aver creduto in me, sempre, anche quando sembrava che non avrei potuto farcela.

Con la stessa intensità ed amore ringrazio il mio compagno di vita Michele, che ogni giorno mi è accanto, mi consiglia e mi dà forza, consolandomi nei momenti tristi e di sfiducia e spronandomi a tirar fuori il coraggio e a dare sempre il meglio.

Ringrazio tutti miei amici per il costante sostegno morale e l'aiuto concreto che mi hanno dato in questi lunghi mesi di lavoro, anche alla fine collaborando affinché il tutto riuscisse al meglio (in questo un grazie speciale Daria, Stefano e Andrea!).

Un ringraziamento particolare va a Marisa Roman, nipote dell'architetto Berlam, che mi ha benevolmente accolto nella sua casa e messo a disposizione l'inestimabile tesoro che è il loro archivio di famiglia: senza la sua generosità e la sua cordiale disponibilità non avrei potuto realizzare così compiutamente il mio lavoro, di ciò gliene sarò sempre grata.

Ringrazio sentitamente anche l'architetto Luciano Celli, da me contattato quasi per caso, per la sua cortesia e per avermi offerto un così grande ed insperato aiuto in un momento davvero cruciale delle mie ricerche.

Un sentito grazie anche alla dottoressa Paola Ugolini dell'Archivio Generale del Comune, il cui intervento è stato fondamentale nell'avvio del lavoro di ricerca, alla dottoressa Antonella Cosenzi dell'Archivio dei Civici Musei ed alla dottoressa Marina Sussa della Soprintendenza.

Voglio ringraziare inoltre i bibliotecari della Biblioteca Civica, in particolare la signora Luciana Musul, sempre gentili e disponibili, per l'ottimo servizio offertomi non solo in questi mesi, ma in tutti gli anni di studio: anche il loro apporto è stato per me indispensabile.

In ultimo – ma non per questo meno importante – un ringraziamento davvero speciale ai due professori più importanti in questo mio percorso di studio, cioè la professoressa Portinari, per la gentilezza e la disponibilità dimostratami in ogni occasione di questo lungo cammino, ed ovviamente il mio relatore, il professor Luka Skansi, per essere sempre stato presente ed attento (nonostante fossimo geograficamente lontani), per il suo sostegno fin dall'inizio nonostante non mi conoscesse, per avermi sempre consigliato al meglio fornendomi le giuste indicazioni, e per avermi infuso un'indispensabile dose di fiducia e di positività: per tutto questo, grazie di cuore.