Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea
Magistrale

# Titolo

## Piazza della Vittoria e il suo architetto Marcello Piacentini

**Relatore**
Ch.mo Prof. Cristiano Guarneri

**Correlatrice**
Ch.ma Prof.ssa Jasenka Gudelj

**Laureando**
Edoardo Faglia
Matricola 908804

**Anno Accademico**
2025/2026

# INDICE

**INTRODUZIONE** 4
Tema e obiettivi della ricerca 4
Stato dell'arte 9
Contributo originale della ricerca 14

**GUSTAVO GIOVANNONI** 15
Gustavo Giovannoni e la figura dell'"architetto integrale" 17
Trasformare le città storiche: dibattito e soluzioni su diversi modelli di intervento 20

**MARCELLO PIACENTINI: formazione e ascesa dell'architetto di regime** 23
Il ruolo dell'urbanistica nel regime: da Roma a Brescia 26
La scelta di Brescia come laboratorio urbano del fascismo 35

**ANALISI APPROFONDITA DELLO SCAMBIO EPISTOLARE: 1928-1931** 54
1928: organizzazione tecnica e definizione del piano regolatore 54
1929: il concorso e la costruzione del gruppo di lavoro 54
1929: l'inizio degli espropri e invio dei progetti 58
1930: gli accordi con gli enti finanziatori e l'inizio dei lavori 58
1931: la fine degli scambi epistolari 58

**DAL PIANO REGOLATORE ALL'ESALTAZIONE FASCISTA** 60

**LA MONUMENTALE INAUGURAZIONE** 67
1° novembre 1932 67
2 novembre 1932 69

**DA PIAZZA A SIMBOLO FASCISTA** 75

**GLI EDIFICI PRINCIPALI DI PIAZZA DELLA VITTORIA 93**
Torrione INA 94
Palazzo delle Poste e dei Telegrafi 115
Torre della Rivoluzione 125

Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà (R.A.S.) 137
Palazzo delle Assicurazioni Generali 149

**LE SALE COMMERCIALI E LE ATTIVITA' LIMITROFE 156**
Le nuove Sale Commerciali del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa 156
Il Caffè Principe 165
Il Cinema Palazzo 171
Hotel Vittoria 173
Le attività limitrofe 176

**IL COMPLETAMENTO DEL CANTIERE**
**DOPO L'INAUGURAZIONE (1932-1934) 179**

**I BOMBARDAMENTI E LA RICOSTRUZIONE 185**

**CONCLUSIONE 188**

**BIBLIOGRAFIA 192**
Fonti primarie e scritti coevi 192
Studi e contributi critici 194
Tesi di laurea 197
Stampa e periodici 198
Sitografia 199
Fonti archivistiche e fotografiche **200**

**REGESTO DOCUMENTARIO 201**
Genesi del Piano Regolatore e organizzazione dell'Ufficio del Piano 201
Dal concorso alla definizione operativa del Piano 205
Piacentini e Calzoni: la fase decisiva del 1929 206
Espropri, trasferimenti e nuova destinazione dell'area 209
La definizione dei lotti e i rapporti con banche e assicurazioni 210
Progettazione esecutiva e definizione architettonica della piazza 212
Pavimentazioni, portici e completamento del cantiere 215
Valore complessivo della documentazione 219

# INTRODUZIONE

## Tema e obbiettivi della ricerca

Piazza della Vittoria costituisce uno dei grandi esempi di trasformazione urbana italiana tra le due guerre e, al tempo stesso, uno dei casi nei quali il rapporto fra architettura, politica e società si manifesta con maggiore evidenza.

Realizzata nel cuore di Brescia fra il 1929 e il 1932, in seguito alla demolizione del quartiere medievale delle Pescherie, la piazza non fu soltanto il risultato di un intervento di risanamento o di una nuova sistemazione edilizia, ma rappresentò il tentativo di costruire un centro urbano capace di rendere visibile l'efficienza amministrativa, la modernizzazione tecnica e la concezione politica dello spazio promosso dal regime fascista.

Difatti, nella sua realizzazione, confluirono esigenze diverse: il miglioramento della viabilità e delle condizioni igieniche del centro, la valorizzazione fondiaria delle aree demolite, l'insediamento di funzioni pubbliche e finanziarie, la creazione di nuovi luoghi del commercio e del tempo libero e, soprattutto, la volontà di offrire al fascismo bresciano uno scenario monumentale per le cerimonie collettive e per la rappresentazione del potere.

La presente ricerca su Piazza della Vittoria, la introduce come un organismo urbano elaborato, evitando di ridurla sia ad un insieme di edifici isolati, sia ad una semplice scenografia propagandistica.

L'obiettivo principale è dimostrare come la piazza sia nata dall'intreccio fra un problema urbano precedente al fascismo, una nuova struttura politica e amministrativa e una concezione architettonica unitaria affidata a Marcello Piacentini.

In tale prospettiva, lo studio intende chiarire in che modo un'area popolare e mercantile della città storica sia stata sostituita da un centro monumentale, istituzionale e direzionale: come il progetto abbia conciliato innovazione, tecnica e continuità con la tradizione, e come architettura, apparati scultori, materiali, percorsi e funzioni quotidiane abbiano concorso alla costruzione di un'immagine ordinata e gerarchica della città fascista.

Un secondo obiettivo consiste nel verificare criticamente l'idea, ricorrente nella propaganda del tempo, secondo cui la piazza sarebbe stata il prodotto immediato e interamente compiuto della capacità realizzatrice del regime.

L'analisi mostra invece un processo più articolato: il cosiddetto “problema delle Pescherie” messo sotto lente d’ingrandimento già dalla fine dell'Ottocento, aveva generato piani di risanamento, ipotesi di demolizione e programmi di riorganizzazione viaria.

Il fascismo non inventò dunque la necessità di intervenire nel quartiere, ma se ne appropriò, ne accelerò l'attuazione e la trasformò in un progetto di rifondazione simbolica del centro cittadino.

Allo stesso modo, l'inaugurazione del 2 novembre 1932 non coincise con la conclusione materiale di ogni opera: collaudi, pavimentazioni, forniture lapidee, pagamenti e riparazioni proseguirono almeno fino al 1934.

La distanza fra il tempo della propaganda e quello del cantiere costituisce uno dei fili interpretativi della ricerca.

La metodologia adottata combina fonti primarie e secondarie di natura diversa.

La ricostruzione delle fasi decisionali e progettuali si fonda innanzitutto sulla documentazione dell'Archivio di Stato di Brescia e dell'Archivio dell'Amministrazione comunale: pratiche relative ai piani regolatori, espropri, corrispondenza amministrativa, contratti, computi metrici, casellari di lavorazione e verbali di collaudo.

Un’importanza fondamentale riveste il nucleo di circa 50 lettere scambiate fra Marcello Piacentini e il Podestà Pietro Calzoni tra il 1928 e il 1931, attraverso il quale è stato possibile seguire la formazione del gruppo di lavoro, i rapporti con gli enti finanziatori, le difficoltà legate agli espropri, la definizione delle altezze delle quinte edilizie e il progressivo accentramento della direzione progettuale nelle mani dell'architetto romano.

Le fonti archivistiche sono state incrociate con la stampa quotidiana e con le riviste tecniche illustrate contemporanee.

*Il Popolo di Brescia* ha permesso di ricostruire la retorica della vigilia, il cerimoniale dell'inaugurazione e la rappresentazione della partecipazione popolare.

*Brescia. Rassegna mensile illustrata* ha fornito dati tecnici, immagini di cantiere, planimetrie e descrizioni degli edifici e degli interni.

Questi materiali sono stati utilizzati distinguendone il valore documentario dal carattere celebrativo.

Infatti, la stampa fascista è preziosa per comprendere il linguaggio e gli obiettivi della propaganda, ma non può essere assunta come testimonianza neutrale degli effetti sociali e politici dell'intervento.

La ricerca ha inoltre preso in esame disegni, plastici, fotografie storiche dell'archivio fotografico dei musei civici, immagini dell'istituto Luce, confrontandoli con l'osservazione diretta degli edifici, dei portici, dei materiali e degli interni ancora accessibili.

Nella preparazione del presente elaborato sono stati utilizzati strumenti di intelligenza artificiale generativa, in particolare ChatGPT (OpenAI), esclusivamente come supporto alle attività di organizzazione dei materiali, ricerca e confronto preliminare delle fonti, revisione linguistica e stilistica, riformulazione di passaggi testuali e verifica della coerenza espositiva.

L'utilizzo dello strumento non ha sostituito l'attività di ricerca, analisi e interpretazione dell'autore. Le fonti bibliografiche, archivistiche e documentarie citate nell'elaborato sono state verificate direttamente e la selezione delle fonti, l'interpretazione critica dei materiali, l'elaborazione delle argomentazioni e la redazione definitiva del testo sono state svolte sotto la piena responsabilità dell'autore.

Il primo capitolo definisce il quadro teorico e culturale entro cui collocare l'intervento bresciano.

La riflessione prende avvio da Gustavo Giovannoni e dalla nozione di "architetto integrale", figura chiamata a riunire competenza tecnica, conoscenza storica, sensibilità artistica e responsabilità civile.

L'analisi del diradamento consente di mettere a fuoco una concezione della città storica come organismo stratificato, nel quale il risanamento dovrebbe operare attraverso demolizioni selettive e miglioramenti puntuali, salvaguardando non soltanto i monumenti ma anche il valore ambientale del tessuto minore.

Il confronto con lo sventramento evidenzia quindi due diverse culture della trasformazione: da un lato la mediazione fra conservazione e modernizzazione, dall'altro la sostituzione radicale del tessuto esistente con nuovi assi e spazi monumentali.

Su questo sfondo viene ricostruita la formazione di Marcello Piacentini, con la sua progressiva affermazione nel sistema professionale politico del fascismo e la sua capacità di mediare fra tradizione e modernità.

Le esperienze di Genova, Bolzano, Roma e appunto Brescia, mostrano come Piacentini non si imponesse soltanto come autore di singoli edifici, ma come coordinatore di gruppi, regolatore dei linguaggi e regista dello spazio urbano.

Il confronto con il Gruppo 7 e con il razionalismo permette di chiarire la specificità della sua posizione, ovvero quella di accettazione dei nuovi materiali, delle nuove funzioni e della

semplificazione formale, ma rifiuto di una modernità intesa come rottura assoluta con la tradizione e con la monumentalità.

Il capitolo si conclude riportando queste categorie al caso bresciano.

Piazza della Vittoria appare così come il luogo nel quale la prudenza conservativa di Giovannoni viene superata da una trasformazione radicale: lo sventramento delle Pescherie cancella un organismo storico e sociale, mentre il linguaggio architettonico di Piacentini conferisce alla rottura l'immagine controllata della continuità, della misura e dell'ordine.

Il secondo capitolo ricostruisce la genesi urbana, politica ed economica della piazza.

L'indagine parte dai progetti di risanamento ottocenteschi e dell'analisi del concorso per il piano regolatore del 1927, esaminando le proposte di Piero Aschieri, del Gruppo Urbanisti Romani e del gruppo Bordoni-Giarratana-Marchetti.

Il concorso mostra come il problema non riguardasse soltanto le Pescherie, ma l'intero sistema del centro storico: dalla Pallata a Piazza della Loggia e successivamente anche di Piazza Rovetta.

Il progressivo ridimensionamento della procedura concorsuale permise il passaggio ad una direzione tecnico consultiva, segnalando lo spostamento dalla competizione professionale alla decisione politica centralizzata.

In questo processo risultano decisivi Augusto Turati, il Podestà Pietro Calzoni, l'Ufficio Tecnico Comunale e Marcello Piacentini: il primo garantisce il collegamento con le gerarchie nazionali, il secondo assicura la continuità amministrativa, i tecnici locali traducono operativamente il programma, mentre Piacentini assume il controllo della composizione urbana.

La corrispondenza fra Piacentini e Calzoni permette di seguire dall'interno tale trasformazione.

Le lettere documentano l'organizzazione dell'ufficio, del piano esecutivo, la formazione del gruppo di lavoro, i ritardi, i sopralluoghi, le trattative con INA, RAS, Assicurazioni Generali, Poste e altri soggetti, nonché l'attenzione rivolta alla redditività degli immobili.

La piazza emerge così anche come operazione fondiaria e finanziaria, basata sull'acquisizione e sull'esproprio delle aree, sulla loro successiva valorizzazione e sulla distribuzione dei costi fra comune e grandi enti pubblici o privati.

A questa efficienza corrisponde il costo sociale rappresentato dagli abitanti delle Pescherie, in larga parte appartenenti ai ceti popolari, allontanati dal centro e trasferiti verso l'Oltremella spesso in sistemazione precarie.

Il capitolo segue poi l'evoluzione del progetto dalla fase Toscolini-Prati alla soluzione “piacentiniana”, chiarendo come la piazza sia divenuta una “sala urbana” definita da allineamenti, quinte continue, emergenze verticali e prospettive controllate.

L'inaugurazione del 2 novembre 1932 viene analizzata come rito politico: i resoconti della stampa, il discorso di Calzoni, la presenza di Mussolini e l'uso dell'Arengario mostrano che lo spazio era stato concepito per ordinare la folla e trasformare le architetture in prova visibile dell'azione del regime.

Il successivo esame dell'Arengario, della Torre della Rivoluzione e della statua dell'Era Fascista ricostruisce il programma iconografico attraverso cui la storia bresciana, dalla romanità, alle Dieci Giornate fino alla Prima guerra mondiale, veniva orientata verso il fascismo come proprio esito. La rimozione del “Bigio” e dei simboli più espliciti dopo il 1945, insieme alla sopravvivenza di altri elementi, apre infine il problema della memoria selettiva e del patrimonio controverso.

Il terzo capitolo sposta l'attenzione dalla scala urbana a quella architettonica, costruttiva e funzionale.

Il Torrione INA rappresenta l'emergenza verticale e il principale segno della modernità tecnica: la struttura a telaio in calcestruzzo armato, la complessa fondazione, la distribuzione mista di negozi, uffici, abitazioni e ristorante panoramico e il rapporto fra rivestimento laterizio e campate arcuate mostrano una modernità mediata da forme monumentali e storicizzate.

Il Palazzo delle Poste agisce invece come grande fondale istituzionale, con l'impianto assiale, le pietre alternate, i pilastri semplificati e gli apparati decorativi legati alla comunicazione e allo Stato, con particolare attenzione sulla vicenda del “muro delle lacrime”, ossia un affresco di Lattanzio Gambara incastonato nella muratura novecentesca.

La Torre della Rivoluzione, il complesso RAS e il Palazzo Generali chiariscono come Piacentini abbia coordinato committenze e funzioni differenti mediante portici, allineamenti e rapporti proporzionali, senza eliminare l'identità dei singoli corpi.

L'analisi delle Sale commerciali, del Caffè Principe, del Cinema Palazzo, dell'Hotel Vittoria e delle attività limitrofe amplia ulteriormente l'interpretazione.

Piazza della Vittoria non era soltanto il luogo delle adunate e delle istituzioni, ma anche un dispositivo per organizzare il commercio, il consumo, l'ospitalità e il tempo libero. Gli interni moderni, l'illuminazione artificiale, gli arredi progettati ad hoc, il salotto del jazz, il cinematografo e le sale espositive delineavano una nuova cultura urbana e borghese.

Il passaggio dalle botteghe minute delle Pescherie a questi ambienti razionalmente ordinati mostra che la trasformazione investì anche le pratiche quotidiane e i modi della socialità.

La sezione conclusiva del capitolo, dedicata ai lavori successivi all'inaugurazione, riporta infine l'attenzione sulla materialità del cantiere: gradinate, marciapiedi, porfidi, graniti, difetti delle pavimentazioni e liquidazioni economiche dimostrano che l'unità monumentale della piazza fu il risultato di un processo tecnico e amministrativo protratto nel tempo.

## Stato dell'arte

Piazza della Vittoria è stata oggetto di numerosi studi, ma la letteratura che la riguarda appare articolata in filoni differenti e non sempre comunicanti tra loro.

Il tema è stato affrontato da diversi ambiti, spesso discordanti: dalla storia urbana, alla storia dell'architettura contemporanea, dagli studi sul fascismo, alla storia dell'arte, perfino dall disciplina del restauro e, più recentemente, dalle ricerche dedicate alla memoria pubblica e ai patrimoni dissonanti.

Non ci si trova, dunque, di fronte a un argomento inesplorato.

Tuttavia, manca uno studio capace di ricomporre in maniera omogenea la lunga gestazione urbanistica dell'intervento, i suoi meccanismi politico-amministrativi ed economici, la costruzione dei singoli edifici, le trasformazioni sociali prodotte dallo sventramento, la materialità del cantiere e la successiva risemantizzazione dello spazio.

Un primo gruppo di contributi è costituito dagli studi generali sulla trasformazione urbana di Brescia tra Ottocento e Novecento.

Un prezioso riferimento è il volume *Brescia moderna. La formazione e la gestione urbanistica di una città industriale*, curato da Leonardo Benevolo e Renato Bettinelli. In quest'opera Piazza della Vittoria viene inserita nel vasto progetto di modernizzazione della città industriale e interpretata come il risultato estremo delle politiche di risanamento e di sventramento maturate nei decenni precedenti. Il volume utilizza piani regolatori, progetti di concorso, cartografie e documentazione amministrativa, offrendo una lettura critica dell'urbanistica fascista e delle sue conseguenze sul tessuto storico. Proprio perché dedicato alla formazione complessiva della città moderna, esso non approfondisce in modo analitico la storia costruttiva dei singoli edifici o il funzionamento concreto del cantiere della piazza.

Una prospettiva di lunga durata caratterizza anche il volume dedicato a Brescia nella collana *Le città nella storia d'Italia*, realizzato da Vasco Frati, Renata Massa, Graziano Piovanelli e Franco Robecchi.

Attraverso cartografie, fotografie storiche, fonti catastali, relazioni igieniche, atti municipali e progetti urbanistici, questo studio ha il merito di mostrare che il problema delle Pescherie non nacque con il fascismo. Le proposte di risanamento, le demolizioni e i tentativi di migliorare le condizioni igieniche e di viabilità del quartiere erano infatti iniziati già nella seconda metà dell'Ottocento. Piazza della Vittoria viene così ricondotta a una vicenda più lunga, nella quale il regime intervenne radicalizzando e trasformando questioni già presenti nel dibattito cittadino. Anche in questo caso, però, la natura sintetica del volume limita lo spazio riservato alla fase esecutiva dell'intervento sulla Piazza e alle relazioni tra progettista, amministrazione ed enti finanziatori.

Un apporto diverso, prevalentemente documentario e iconografico, proviene dai volumi de *Il volto storico di Brescia*, curati da Gaetano Panazza. Le fotografie conservate presso la Fototeca dei Musei Civici, le planimetrie, le vedute e le descrizioni degli edifici consentono di ricostruire con precisione la struttura del quartiere delle Pescherie prima dello sventramento e di confrontarla con la sistemazione successiva. Si tratta di una fonte essenziale per la conoscenza topografica e visiva della città, anche se l'impostazione prevalentemente catalografica e descrittiva non sviluppa una vera interpretazione politica e sociale dell'operazione.

Alla scala locale appartengono anche gli studi di Gian Paolo Treccani, che ha esaminato, autonomamente, la formazione di Piazza della Vittoria prestando particolare attenzione ai rapporti tra potere politico, interessi economici, trasformazioni edilizie e tutela del patrimonio storico. La sua ricerca si basa soprattutto sulla documentazione dell'Archivio di Stato di Brescia, sulle carte della Soprintendenza, sulla corrispondenza amministrativa, sui progetti e sulla stampa dell'epoca. Esse hanno contribuito a mettere in evidenza il ruolo dei gruppi dirigenti locali, degli operatori economici e degli enti coinvolti nella costruzione della piazza, oltre alle opposizioni sollevate dalla distruzione del quartiere storico.

A questa interpretazione si affiancano, talvolta in maniera polemica, le ricerche di Franco Robecchi. In *Brescia littoria. Una città modello dell'urbanistica fascista*, Robecchi propone una vasta ricostruzione delle trasformazioni urbane promosse durante il regime, incentrata su un ricco apparato di documenti municipali, planimetrie, fotografie, pubblicazioni ufficiali e articoli della stampa locale. Uno dei principali meriti del volume consiste nell'avere collocato Piazza della Vittoria all'interno dell'intero programma di modernizzazione della Brescia fascista, evitando di considerarla come un episodio isolato. Robecchi ha inoltre contestato alcune interpretazioni di Treccani e di Giorgio Ciucci, giudicandole eccessivamente orientate a leggere l'operazione soprattutto come espressione di interessi speculativi e capitalistici. Questo confronto dimostra che la storiografia non ha raggiunto

conclusioni del tutto condivise circa il peso rispettivo della propaganda politica, delle esigenze funzionali, degli interessi immobiliari e delle ambizioni della classe dirigente locale.

Gli studi di Treccani e Robecchi possiedono entrambi un solido fondamento documentario, ma adottano prospettive diverse. Il primo insiste maggiormente sulle relazioni tra potere, capitale, tutela e trasformazione del centro storico; il secondo tende a sottolineare la continuità dei problemi urbani e l'effettiva consistenza dei programmi di modernizzazione. La contrapposizione non può essere risolta accogliendo integralmente una sola delle due interpretazioni. Le fonti mostrano infatti che lo sventramento rispondeva a problemi igienici e funzionali reali, ma anche che la soluzione adottata trasformò tali problemi in un'operazione politica, monumentale, economica e sociale di portata molto più ampia.

Accanto alla storia urbana locale deve essere considerata la storiografia nazionale sull'architettura durante il fascismo. Un riferimento imprescindibile è il volume di Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, che analizza i rapporti tra professione architettonica, istituzioni, committenza pubblica e ideologia del regime. Attraverso riviste specialistiche, scritti teorici, archivi professionali e documentazione istituzionale, Ciucci ha ricostruito le posizioni e i conflitti che attraversarono la cultura architettonica italiana. Piazza della Vittoria acquista significato, in questa prospettiva, come parte di un sistema nazionale nel quale l'architettura era chiamata a rappresentare la capacità modernizzatrice e ordinatrice dello Stato fascista. La scala generale del volume non consente però di approfondire tutte le specificità della vicenda bresciana e alcune sue interpretazioni sono state discusse dagli studi locali successivi.

Per lo studio di Marcello Piacentini sono fondamentali le ricerche di Mario Lupano e Paolo Nicoloso. In *Marcello Piacentini. Architettura e città tra le due guerre*, Lupano ricostruisce la formazione, gli scritti e l'attività professionale dell'architetto, collocandone l'opera all'interno della cultura architettonica italiana ed europea. Questo studio consente di comprendere la capacità di Piacentini di mediare fra modernità e tradizione, tra esigenze funzionali e rappresentazione monumentale. Piazza della Vittoria vi compare come un passaggio focale della sua ricerca, ma non costituisce l'unico oggetto del volume.

Le ricerche di Paolo Nicoloso hanno ulteriormente approfondito il rapporto tra architettura, organizzazione professionale, committenza politica e autorappresentazione del regime. I suoi lavori sugli "architetti di Mussolini", sulla figura di Mussolini come promotore di architetture e sul concetto piacentiniano di "architettura unitaria" hanno contribuito a superare tanto la lettura puramente stilistica quanto l'idea di un'architettura fascista uniforme. Il contributo specificamente dedicato a *Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932* rappresenta uno degli studi

più importanti per comprendere la genesi del progetto e il ruolo dell'architetto. Anche questa prospettiva, tuttavia, è principalmente concentrata sulla figura di Piacentini e deve essere integrata con le fonti municipali e con le ricerche dedicate agli altri attori coinvolti.

Un momento significativo nell'evoluzione degli studi è rappresentato dal volume dell'Associazione Artisti Bresciani *Piazza della Vittoria a Brescia: un caso italiano. Arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso*, nato dal ciclo di incontri "Non solo Bigio" del 2017. Il volume riunisce studiosi bresciani e non bresciani e affronta la piazza da punti di vista differenti: lo sventramento delle Pescherie, il progetto di Piacentini, la scultura di Arturo Dazzi, i danni di guerra, la conservazione, la memoria del fascismo e le trasformazioni contemporanee. Il suo valore consiste soprattutto nella pluralità delle competenze coinvolte e nella volontà di dimostrare che Piazza della Vittoria non costituisce soltanto un problema locale, ma un "caso italiano" attraverso il quale interrogare il rapporto tra patrimonio, politica e memoria.

All'interno di questo volume, il contributo di Carlotta Coccoli e Maria Paola Pasini dedicato allo sventramento delle Pescherie propone una sintesi critica dei principali studi precedenti e utilizza documenti archivistici, fotografie, atti amministrativi, fonti della Soprintendenza e stampa contemporanea. L'analisi ricostruisce le condizioni del quartiere prima delle demolizioni, le resistenze istituzionali e le conseguenze sociali dell'operazione, compreso il trasferimento di una parte della popolazione verso i quartieri periferici. Altri studi, come quelli di Gianfranco Porta sugli abitanti trasferiti nell'Oltremella e di Maria Lanciano sugli interessi economici, hanno approfondito aspetti rimasti marginali nella storiografia prevalentemente architettonica. Si tratta di contributi circoscritti, ma indispensabili per comprendere che la costruzione della piazza non fu soltanto una trasformazione formale, ma che essa modificò la composizione sociale ed economica del centro.

Un filone autonomo riguarda l'*Era fascista* di Arturo Dazzi, conosciuta popolarmente come il "Bigio". Il volume di Franco Robecchi, *Brescia e il colosso di Arturo Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di Piazza della Vittoria*, offre una documentazione particolarmente ampia sulla commissione, sulla realizzazione, sulla collocazione e sulla rimozione della statua. Le fotografie, i documenti e le informazioni tecniche raccolte rendono il volume imprescindibile per la ricostruzione materiale e iconografica dell'opera. La sua interpretazione deve però essere considerata anche in rapporto alla posizione favorevole alla ricollocazione della statua, esplicitamente sostenuta in diverse parti del libro. La completezza documentaria non elimina, quindi, la necessità di distinguere i dati storici dalla valutazione contemporanea dell'opportunità di restituire il monumento alla piazza.

Di orientamento differente è il volume di Giambattista Tirelli, *Piazza della Vittoria e Era fascista. Contro l'inganno della sineddoche, e altro*. Tirelli interpreta la piazza attraverso le teorie del restauro e la riflessione sulla stratificazione storica, opponendosi alla ricostruzione di un'immagine originaria dello spazio e alla riproposizione del monumento "dov'era e com'era". Il lavoro è teoricamente consapevole e sostenuto da un confronto con la letteratura disciplinare, ma nasce dichiaratamente come intervento nel dibattito pubblico sulla ricollocazione del "Bigio". Non costituisce pertanto una storia complessiva della piazza, bensì una lettura critica del problema della conservazione e della memoria.

Non tutte le pubblicazioni considerate possiedono, dunque, la stessa natura e il medesimo valore storiografico. Le monografie scientifiche, i saggi universitari e le ricerche fondate su archivi devono essere distinti dalle pubblicazioni divulgative, dagli interventi giornalistici e dalle fonti prodotte durante il regime. Riviste come *Architettura* e *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, insieme al quotidiano *Il Popolo di Brescia*, non costituiscono interpretazioni storiografiche neutrali, ma sono fonti primarie che documentano il modo in cui l'opera venne presentata e legittimata. Esse conservano informazioni tecniche, fotografie, descrizioni degli edifici e dati spesso assenti altrove, ma il loro linguaggio celebrativo deve essere confrontato con la documentazione amministrativa, contabile e materiale. Analogamente, gli articoli della stampa contemporanea sono utili per ricostruire la ricezione pubblica e le controversie sulla piazza, ma non possono sostituire l'analisi scientifica e archivistica.

Dall'esame della letteratura emerge quindi una produzione ampia ma, in molti casi, frammentata.

Gli studi urbanistici hanno privilegiato lo sventramento e la trasformazione della città; quelli dedicati a Piacentini hanno analizzato soprattutto il linguaggio architettonico e il rapporto con il regime; le ricerche locali hanno ricostruito gli interessi politici ed economici; quelli più recenti hanno affrontato il problema della memoria e del patrimonio dissonante del "Bigio" e dell'apparato decorativo.

Più raramente questi livelli sono stati esaminati congiuntamente. Sono rimasti relativamente poco approfonditi il funzionamento quotidiano dei rapporti tra Piacentini e l'amministrazione comunale, il ruolo operativo dell'Ufficio Tecnico, la partecipazione dei singoli enti edificatori, la definizione degli interni e delle attività commerciali, nonché la prosecuzione materiale dei lavori dopo l'inaugurazione del 2 novembre 1932.

## Contributo originale della ricerca

Alla luce di tale quadro storiografico, la presente ricerca si inserisce nelle lacune individuate, senza la pretesa di proporre una storia completamente alternativa a quelle già elaborate.

Il suo contributo consiste soprattutto nel mettere in relazione aspetti che la letteratura precedente ha generalmente esaminato in maniera separata: la riflessione urbanistica e la corrispondenza tra Marcello Piacentini e Pietro Calzoni; la rappresentazione propagandistica e la documentazione amministrativa e contabile; il disegno monumentale e la materialità del cantiere; le nuove funzioni urbane e l'allontanamento degli abitanti e delle botteghe delle Pescherie; la configurazione originaria della piazza e le successive rimozioni e risemantizzazioni.

Dall'incrocio di queste fonti emerge un'opera che non fu creata dal nulla dal fascismo, ma che trasformò radicalmente un problema urbano ereditato dai decenni precedenti. La sua realizzazione non dipese esclusivamente dalla volontà di Piacentini, ma da una rete di amministratori, tecnici, enti finanziatori, artisti e imprese. Allo stesso tempo, la piazza non può essere interpretata attraverso una rigida contrapposizione tra classicismo e razionalismo: la compresenza di strutture in calcestruzzo armato, nuove funzioni, materiali tradizionali e forme monumentali contribuì alla costruzione di una modernità disciplinata, nella quale innovazione tecnica e continuità formale risultavano strettamente connesse.

Piazza della Vittoria non costituì soltanto uno scenario destinato alle adunate e alla propaganda politica, ma anche un nuovo centro amministrativo, finanziario, commerciale, ricettivo e ricreativo. Il contributo della ricerca risiede nell'avere ricostruito congiuntamente queste diverse dimensioni attraverso fonti archivistiche, corrispondenza, progetti, documentazione economica, stampa, fotografie storiche, pubblicazioni tecniche e osservazione diretta.

In tale pluralità risiede il significato storico dell'intervento e anche la ragione per cui la sua eredità continua ancora oggi a interrogare la città e i bresciani (come me).

# Gustavo Giovannoni

Nel complesso e articolato panorama della cultura architettonica italiana tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, la figura di Gustavo Giovannoni si impone come uno dei riferimenti teorici più significativi e rivoluzionari per quanto riguarda la materia architettonica. In un'epoca segnata da profonde trasformazioni tecniche, sociali e culturali, che investono simultaneamente la disciplina architettonica, Giovannoni elabora una nuova posizione, tesa a ricomporre le fratture prodotte dalla modernità senza rinunciare al confronto con essa.

Il suo nuovo pensiero nasce, infatti, all'interno di una stagione di crisi: crisi nei linguaggi storici, ormai incapaci di rispondere alle esigenze della città contemporanea, crisi nell'eclettismo ottocentesco, che aveva progressivamente svuotato di contenuto il rapporto con la tradizione e, soprattutto, crisi determinata dall'irruzione della tecnica moderna, che, accelerando i processi costruttivi e modificando radicalmente i materiali dell'architettura, aveva finito per separare il momento costruttivo da quello estetico.

Nella riflessione di Gustavo Giovannoni, la figura dell'architetto non coincide mai con quella del semplice progettista di edifici, né con quella del solo tecnico costruttore, al contrario, essa si definisce come una figura complessa, capace di tenere insieme tecnica, storia, estetica, coscienza urbana e responsabilità civile. Non è un caso che lo stesso Giovannoni, interrogandosi sulla propria figura, riconosca l'impossibilità di una definizione univoca, parlando di una personalità in cui confluiscono una moltitudine di competenze: «non sono stato capace di rispondere […] dove c'era di tutto: scienza, arte, restauro, conservazione, monumenti, edilizia minore, urbanistica, piani paesistici».[1]
A partire da questa consapevolezza, egli sviluppa un progetto teorico che non si limita alla definizione di un linguaggio architettonico, ma investe l'intero statuto della disciplina. Il suo obiettivo non è quello di proporre uno stile, né di aderire alle avanguardie emergenti, ma piuttosto di ridefinire il ruolo dell'architetto all'interno della società moderna. In questo senso, la nozione di "architetto integrale" rappresenta il fulcro della sua riflessione, ovvero di una figura capace di superare la frammentazione dei saperi, tipicamente ottocentesca, ricomponendo in sé tecnica, sensibilità artistica, conoscenza storica e responsabilità civile.

Parallelamente, la riflessione "giovannoniana" si estende al problema della città, e in particolare al destino dei centri storici, minacciati tanto dall'abbandono quanto dagli interventi radicali di trasformazione. In opposizione alle pratiche di sventramento che, soprattutto negli anni del regime fascista, si affermano come strumenti privilegiati di riorganizzazione urbana e di rappresentazione politica, Giovannoni elabora la teoria del diradamento, proponendo un modello di intervento fondato sulla conservazione attiva e sul miglioramento progressivo del tessuto edilizio esistente.

[1] Gustavo Giovannoni, *Dal capitello alla città*. A cura di G Zucconi. Editoriale Jack Book.1997, p. 9.

Ne emerge una visione della città come organismo complesso e stratificato, in cui ogni intervento deve essere calibrato in relazione al contesto storico, ambientale e sociale. La città storica non è un insieme di monumenti isolati, ma un sistema unitario, in cui anche le componenti minori, ovvero dove sorgono case, relazioni sociali e ambientali, servono a definire un valore complessivo che non può essere sacrificato in nome della modernizzazione.

Alla luce di queste considerazioni, i successivi paragrafi si propongono di analizzare in modo approfondito il pensiero di Gustavo Giovannoni, articolandolo attorno a due assi principali. Da un lato, la definizione della figura dell'architetto integrale e il confronto con il modello dell'architetto del passato, mettendone in luce i presupposti teorici, i punti di forza e le criticità, dall'altro, le teorie urbanistiche del diradamento e dello sventramento, attraverso un confronto che consenta di evidenziare le implicazioni culturali, sociali e politiche dei due approcci.

L'obiettivo è quello avere gli strumenti necessari per affrontare e comprendere le scelte architettoniche eseguite da Marcello Piacentini durante la creazione di Piazza della Vittoria a Brescia, permettendo al lettore di capire fino in fondo i contrasti e il pensiero dell'epoca.

# Gustavo Giovannoni e la figura dell'"architetto integrale"

La formula "architetto integrale", anche se è stata coniata editorialmente solo più tardi, è già chiaramente presente negli scritti raccolti in *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura* del 1945. Giovannoni afferma infatti che l'architettura «è, ed è stata sempre, cosa complessa», composta di «tecnica costruttiva» e di «arte, cioè armonia di spazi, di proporzioni, di ornato» e aggiunge che essa «richiede, o richiederebbe, nell'architetto una sodezza di coltura ed una serenità quasi filosofica di pensiero».[2] Questa definizione è il baricentro della professione: l'architetto non è più l'autore di un oggetto isolato, ma il mediatore tra molte professioni. Giovannoni insiste sul fatto che l'architettura è fatta «pel pubblico, od addirittura per la stirpe, e non per il committente».[3] Si tratta di una forte presa di posizione contro ogni riduzione privatistica o meramente spettacolare del progetto. È in questo senso che si può parlare di "architetto integrale", una figura che va dal dettaglio urbano alla visione generale, dal "capitello alla città", secondo una formula che la tradizione critica ha poi ricavato da Giovannoni stesso.[4] La medesima impostazione riappare quando egli scrive che la proprietà delle opere architettoniche esteriori «non è del proprietario dello stabile o dell'architetto. È della città e del pubblico per cui son fatte».[5]

Il confronto con l'"architetto del passato" è, per Giovannoni, sintomo di innovazione e non pensiero nostalgico. Egli osserva che «fino ad un secolo fa i due elementi costitutivi [tecnica e arte] … si evolvevano lentamente insieme», trasmettendo da una generazione all'altra «i principi della costruzione e dell'estetica», senza «interrompere il filo della continuità stilistica, la linea della tradizione».[6]

L'architetto antico o premoderno operava con mezzi tecnici, codici formali e i valori collettivi che crescevano in relativa sintonia: la tradizione non era vista come un peso, ma come una grammatica condivisa.

L'architetto moderno, invece, si trova a lavorare in una condizione lacerata: «i due elementi, contenuto positivo e caratteri estetici, hanno diversissima vita, come due cavalli, uno vecchio, uno giovane attaccati allo stesso carro», da qui deriva «la crisi attuale dell'architettura» come riflesso del contrasto fra «la civiltà meccanica e la civiltà dell'animo».[7]

Per questo Giovannoni insiste sulla necessità di un rapporto consapevole con la tradizione, affermando che «lo studio dei monumenti nel passato […] è indispensabile per comprendere gli sviluppi dell'architettura

---

[2] Gustavo Giovannoni, Architetture *di pensiero e pensieri sull'architettura*. Apollon, 1945, p. 238

[3] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. p. 238

[4] Gustavo Giovannoni, *Dal capitello alla città.* A cura di G. Zucconi. Editoriale Jack Book, 1997

[5] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. p. 290

[6] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 238-239

[7] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. p. 239

italiana nel corso del ventesimo secolo».[8] La tradizione non è quindi un repertorio da imitare, ma uno strumento critico per intervenire nel presente.

Qui emerge il primo grande pregio della teoria "giovannoniana", ovvero cogliere con lucidità che il problema dell'architettura moderna non sta semplicemente nello stile, ma nella differenza crescente fra sviluppo tecnico-funzionale e impoverimento del senso formale e simbolico. Per questo egli diffida sia dell'eclettismo ottocentesco sia del modernismo assoluto. Da una parte respinge la copia sterile del passato, dall'altra rifiuta il «nudismo architettonico», cioè l'illusione che bastino «pareti lisce piallate» e assenza di ornato per fondare una nuova verità estetica, osservando che tale nudismo «è invece stile» e può risultare «assai inarmonico con l'ambiente».[9]

In questo senso il suo pensiero è insieme antiaccademico e antiriduzionista.
Un pregio sta nella rivendicazione della tradizione come risorsa critica, non come repertorio da cui attingere copie. Giovannoni scrive che bisogna studiare l'architettura del Settecento e dell'Ottocento, «nelle opere modeste più che in quelle monumentali», per «ristabilire un anello di una continua catena ora interrotto», così da lavorare sui temi del presente «senza spezzare il filo della tradizione».[10] È una posizione molto distante tanto dal passatismo quanto dall'avanguardia iconoclasta, la forma nuova è legittima, purché nasca da un lavoro consapevole sulla continuità storica del luogo.

Un altro vantaggio della figura dell'architetto integrale è il suo carattere etico e civile. Giovannoni pretende che l'architetto non sia solo artista o tecnico, ma anche uomo colto, responsabile e capace nella gestione e nell'applicazione delle norme. Arriva a dire che dovrebbe essere «un filosofo per proiettare la sua opera nell'avvenire» e una «persona di grande coltura»; tuttavia riconosce che si tratta di «troppe cose da riunire in una mente sola».[11]

Proprio questa consapevolezza del limite rende la sua teoria meno astratta di quanto possa sembrare. Giovannoni sa che l'architetto integrale è un ideale, non un modello sempre pienamente realizzabile, ed è proprio qui che si aprono i limiti e i contro della sua idea teorica.

Il primo è il rischio di una figura quasi eccessivamente esigente e quindi, difficile da incarnare nella pratica professionale moderna. Se l'architetto deve essere insieme storico, urbanista, tecnico, artista, economista e quasi filosofo, la sua fisionomia rischia di diventare teoricamente perfetta ma operativamente irrealistica. Lo stesso Giovannoni ammette che la complessità della disciplina deriva dal fatto che l'architettura è «un terreno di confine in cui né gli storici dell'arte né i tecnici si arrischiano» con sicurezza.[12]

[8] Giovannoni, *Dal capitello alla città.* A cura di G. Zucconi, p. 10
[9] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. p. 290
[10] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 237-238
[11] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 291-292
[12] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. p. 217

Un secondo limite consiste nella tendenza a diffidare della rottura radicale fino a sfiorare una posizione, a tratti, difensiva. Quando Giovannoni afferma che le "false idee architettoniche" sono pericolose perché «rimangono stabili» e finiscono per «contaminare un'armonia edilizia»[13] emerge la sua paura per l'arbitrio moderno, ma anche una certa rigidità verso le sperimentazioni più radicali. In questo senso, la sua posizione può apparire troppo prudente rispetto alle avanguardie europee, che leggevano nella rottura una necessità storica.

Un terzo limite riguarda il rapporto con la modernità industriale. Giovannoni è molto diretto nel denunciare il modernismo estremo e la retorica della macchina, ma talvolta sembra assegnare alla tradizione un ruolo talmente centrale da lasciare meno spazio alla possibilità che nuovi tipi edilizi e nuovi modi di vita generino davvero linguaggi nuovi. La sua critica al modernismo più radicale è fondata, ma può condurre a sottovalutare la forza innovativa di alcuni processi moderni. Non a caso, negli stessi anni, una parte della cultura architettonica italiana sarà accusata di essersi chiusa in «un dialogo vuoto e inconsistente», incapace di affrontare il «reale quadro degli interessi sociali e politici attorno all'architettura».[14]
Tuttavia, il dato decisivo è che Giovannoni non propone mai un ritorno al passato. Egli polemizza contro chi copia il nuovo dalle riviste e, allo stesso tempo, contro chi copia il vecchio senza comprenderlo. Per lui la tradizione vale solo se diventa criterio di selezione e trasformazione. In questo senso il suo "architetto integrale" non è l'architetto antiquario, ma l'architetto capace di mediare. È una figura che oggi potremmo definire interdisciplinare, ma che in Giovannoni conserva una forte dimensione morale, dove l'opera architettonica incide sulla città per decenni o secoli, e quindi esige una responsabilità superiore a quella di altre arti.

[13] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 290-291

[14] Giancarlo Consonni e Graziella Tonon *Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo*. Fondazione Istituto Gramsci. 1977, p. 78

## Trasformare la città storiche: dibattito e soluzioni su diversi modelli di intervento

Fra le elaborazioni teoriche più significative di Gustavo Giovannoni vi è quella del diradamento edilizio, concepito come alternativa alle pratiche di sventramento che tra Ottocento e Novecento stavano modificando profondamente molte città europee e italiane. Ridurre però il dibattito urbanistico dell'epoca a una semplice opposizione binaria tra diradamento e sventramento rischia di risultare semplificativo, poiché sia le pratiche di risanamento urbano sia gli interventi di isolamento monumentale costituivano strumenti già ampiamente discussi e sperimentati. Lo stesso Giovannoni, infatti, non rifiuta in assoluto le demolizioni, ma distingue fra interventi selettivi e controllati e demolizioni totali che cancellano integralmente il tessuto storico.

Alla base della sua riflessione vi è una diversa concezione della città storica. Per Giovannoni il centro antico non è soltanto un insieme di monumenti isolati, ma un organismo complesso, stratificato, dotato di un valore ambientale unitario, per questo motivo il quartiere storico deve essere conservato «non solo [nei] monumenti, ma anche [nel] carattere ambientale, considerando cioè il quartiere come tutto un monumento»; di conseguenza la teoria del diradamento «porta alla formazione di larghi nel sistema viario, in modo d'aprirvi spazi di luce e di aereazione senza mutare lo schema».[15]

Il diradamento non nasce dunque come rifiuto della modernizzazione, ma come tentativo di rendere compatibili trasformazione urbana e conservazione storica. Esso, precisa l'autore, non è una costruzione teorica astratta, ma uno strumento concreto capace di conciliare «il rispetto all'ambiente col miglioramento delle condizioni edilizie e sociali».[16]

Alla base di questa posizione vi è una lettura storica dell'organismo urbano: «Aveva la vecchia città la sua logica e la sua igiene», poiché alle vie strette corrispondevano edifici più bassi e grandi spazi interni aperti, il degrado moderno derivava invece dalle sopraelevazioni, dalla saturazione edilizia e dall'occupazione progressiva degli spazi liberi.[17] Ne consegue che il risanamento non implica necessariamente la distruzione integrale del tessuto storico, ma può coincidere con il recupero di un equilibrio originario alterato nel tempo.

Questa posizione non comporta tuttavia un rifiuto assoluto degli interventi di liberazione monumentale. Giovannoni ammette infatti la possibilità di isolare alcuni edifici storici o di intervenire con demolizioni selettive, purché tali operazioni non compromettano la continuità ambientale del quartiere. In questo senso egli si inserisce all'interno di un più ampio dibattito urbanistico europeo sul "risanamento", termine con cui fra Ottocento e Novecento si indicavano interventi di miglioramento igienico, funzionale e viabilistico

[15] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 203-204

[16] Gustavo Giovannoni, *"Il diradamento" edilizio dei vecchi centri.* In Nuova Antologia XLVIII, p. 131

[17] Giovannoni, *"Il diradamento" edilizio dei vecchi centri.* pp. 131-132

ottenuti anche attraverso demolizioni mirate. Lo stesso Giovannoni riconosce la necessità di alleggerire aree congestionate, aprire spazi d'aria e luce e valorizzare alcuni monumenti, ma insiste sul fatto che questi interventi debbano mantenere leggibile la struttura storica della città.

La sua critica si rivolge quindi soprattutto agli sventramenti radicali e scenografici che, ben prima del fascismo, avevano già trasformato profondamente molte città italiane. Operazioni come l'apertura di via Nazionale e di Corso Vittorio Emanuele a Roma, la costruzione del Vittoriano o la creazione di Piazza Vittorio Emanuele II a Firenze rappresentano esempi significativi di una pratica urbanistica fondata sulla demolizione di ampie porzioni di tessuto antico per creare nuove prospettive monumentali e grandi assi viari. Il fascismo erediterà e radicalizzerà queste modalità operative, ampliandone però la scala propagandistica e simbolica. Lo sventramento, dunque, non nasce nel Ventennio, ma trova nel regime una nuova funzione ideologica e celebrativa.

È proprio nel contesto del "risanamento" che Giovannoni formula alcune delle sue osservazioni più critiche. Egli riconosce che determinate aperture urbane possono produrre una "visione grandiosa" dei monumenti antichi, ma sottolinea come tali risultati siano ottenuti «non senza sacrifici gravi»: vengono «resi al suolo» interi quartieri, abolite vie che conservavano «tutto il carattere del Rinascimento», e gli interventi vengono spesso eseguiti «tumultuariamente» sotto «l'assillo d'inaugurazioni a data fissa».[18] In un altro passaggio, parlando del quartiere di Borgo, esprime un «vivo rimpianto» per il tessuto distrutto e critica il carattere precipitoso e autoritario di queste operazioni.[19] Il problema, dunque, non è soltanto estetico, ma riguarda il rapporto stesso tra trasformazione urbana e memoria storica.

Il principale vantaggio del diradamento consiste nella possibilità di modificare il tessuto urbano senza annientarlo, l'intervento corregge senza cancellare e conserva ciò che per Giovannoni è decisivo: l'ambiente, le masse edilizie e il carattere complessivo della città storica. Non a caso egli afferma che nei vecchi quartieri il criterio deve essere «di miglioramento e non di radicale trasformazione».[20] A ciò si aggiunge anche una dimensione sociale ovvero, almeno sul piano teorico, il diradamento evita lo sradicamento totale delle popolazioni residenti.

La città storica viene interpretata non solo come insieme di edifici, ma come sistema di usi, relazioni e permanenze collettive. Anche laddove Giovannoni contempla la trasformazione di alcune aree centrali in quartieri "lavorativi", questa deve avvenire secondo una logica di adattamento graduale e non di tabula rasa.

Lo sventramento si configura invece come un intervento molto più radicale, fondato sul taglio e sulla demolizione di intere porzioni di tessuto urbano per creare grandi piazze, assi prospettici e scenografie monumentali. Il suo principale vantaggio, dal punto di vista dei sostenitori, consiste nell'efficacia immediata:

[18] Giovannoni, *"Il diradamento" edilizio dei vecchi centri.* pp. 142-143
[19] Giovannoni, *"Il diradamento" edilizio dei vecchi centri.* pp. 147-159
[20] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. p. 280

nuove direttrici viarie, monumentalità, grandi visuali urbane e forte impatto simbolico. Non è un caso che il fascismo ne abbia fatto uno degli strumenti privilegiati della propria politica urbanistica.

Brescia rappresenta uno degli esempi più significativi: Piazza della Vittoria nacque infatti attraverso lo sventramento del quartiere medievale delle Pescherie, trasformato nel nuovo fulcro rappresentativo della città fascista.

Tuttavia, i costi di queste operazioni risultano spesso enormi, per esempio la perdita irreversibile del tessuto storico, ovvero non soltanto di monumenti, ma di strade, case, attività commerciali e luoghi di aggregazione. Anche sul piano umano e sociale lo sventramento ha delle ripercussioni, infatti, Coccoli e Pasini ricordano che lo sventramento delle Pescherie provocò il trasferimento di migliaia di abitanti «letteralmente "deportati" dal centro cittadino».[21] (Coccoli, Pasini, 2024, 65). Un altro riguarda la semplificazione ideologica della città: lo sventramento seleziona alcuni monumenti da monumentalizzare, sacrificando tutto ciò che non rientra nella nuova rappresentazione urbana del potere.

In termini teorici, dunque, diradamento e sventramento non rappresentano semplicemente due tecniche urbanistiche, ma due differenti culture della trasformazione urbana. Il diradamento considera il centro storico un organismo da leggere, alleggerire e adattare; lo sventramento lo interpreta invece come una materia da incidere e rifondare secondo nuove esigenze monumentali e politiche. Il primo tende alla continuità e alla mediazione; il secondo alla rottura e alla sostituzione. Il primo privilegia l'ambiente urbano come "monumento diffuso"; il secondo enfatizza la scena urbana e la visibilità monumentale.

Ciò non significa che Giovannoni sia ostile a ogni trasformazione. Al contrario, il suo pensiero è moderno proprio perché rifiuta il congelamento museale della città. Ogni intervento deve però fondarsi su una conoscenza rigorosa del costruito, poiché «un rilievo esatto delle fabbriche […] è la base di ogni analisi».[22](Giovannoni, 1997, 24). Solo attraverso questa conoscenza è possibile intervenire senza alterare arbitrariamente il carattere dei luoghi e la loro stratificazione storica. La sua posizione continua per questo a esercitare una forte influenza nella cultura del restauro urbano contemporaneo: non propone una difesa nostalgica del passato, ma una mediazione fra antico e nuovo.

In conclusione, la riflessione urbanistica di Giovannoni si collega direttamente alla sua idea di "architetto integrale". Egli rifiuta tanto la figura dell'architetto-specialista ridotto a puro tecnico quanto quella dell'architetto-esteta dominato dalla forma estetica. L'architetto deve invece possedere una conoscenza storica, civile e urbana capace di leggere la città nella sua complessità.

[21]Consonni e Tonon, *Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo*. p. 78

[22] Giovannoni, *Dal capitello alla città.* p. 24

# Marcello Piacentini:

## formazione e ascesa dell'architetto di regime.

Nel quadro dell'architettura italiana del primo Novecento, Marcello Piacentini occupa una posizione assolutamente centrale, non soltanto per la rilevanza quantitativa e qualitativa della sua produzione, ma soprattutto per il ruolo di mediazione e coordinamento che egli riesce ad assumere all'interno della complessa relazione fra cultura architettonica, istituzioni e potere politico. Se Gustavo Giovannoni rappresenta il grande teorico del restauro urbano e del diradamento, Piacentini si impone invece come il principale interprete della città di regime, cioè di una stagione in cui l'architettura non è più soltanto disciplina tecnica o artistica, ma diviene metodo di esaltazione politica, strumento di organizzazione pubblica al fine di rendere visibile la modernizzazione autoritaria fascista.

Nato a Roma nel 1881, Piacentini cresce in un ambiente professionale già strutturato, essendo figlio dell'architetto Pio Piacentini. Questo dato non è secondario, poiché contribuisce a spiegare fin da subito la particolare posizione che egli assumerà nel panorama italiano, non quella dell'intellettuale isolato o dell'avanguardista radicale, ma quella di un tecnico colto capace di muoversi con naturalezza tra pratica professionale e istituzioni. Come osserva Mario Lupano, la sua formazione avviene all'interno di un contesto familiare in cui «l'educazione paterna, non coercitiva ma esemplare, improntata a un rigoroso senso del dovere e della misura» trasmette una concezione dell'architettura come disciplina insieme tecnica e civile.[23] I primi anni della sua attività si collocano entro il difficile passaggio fra l'esaurimento dell'eclettismo ottocentesco e la ricerca di una nuova sintesi architettonica. È Piacentini stesso, in *Architettura d'oggi* del 1930, a ricostruire il panorama storico dell'epoca. Secondo l'architetto, il secolo precedente aveva prodotto «uno stato di oscillazione e di incertezza negli spiriti e nei gusti», dando vita a «un'arte senza unità, senza un principio intimo e costitutivo riconosciuto e ammesso da tutti».[24] Questa formula è importante, perché chiarisce il nodo teorico da cui Piacentini parte: il problema non è semplicemente la pluralità degli stili, ma la dissoluzione di un principio ordinatore capace di tenere insieme tecnica, rappresentazione e civiltà.

Allo stesso tempo, però, Piacentini non legge quella crisi come un puro crollo. Nello stesso testo insiste sul fatto che, nonostante «tutta questa confusione», «un filo conduttore di una evoluzione, sia pure incerta ed inceppata, c'è stato» e che esso «si può dimostrare».[25]

---

[23] Mario Lupano, *Marcello Piacentini: Architettura e città tra le due guerre*. Laterza, p. 2

[24] Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi*. Paolo Cremonese Editore, pp. 9-10

[25] Piacentini, *Architettura d'oggi*. p. 8

Poco più avanti nel testo ribadisce che esiste «tutto un movimento lento, inuguale, incerto, ma reale» che lega la tradizione alla contemporaneità.[26]

Già qui si intravede il tratto essenziale di Piacentini, ovvero, egli non è un avanguardista puro, ma neppure un tradizionalista, la sua posizione consiste piuttosto nel rintracciare nella storia una continuità utile a legittimare il nuovo.

In questo senso egli si presenta come un architetto nel mezzo, capace di collocarsi fra il passato e il presente senza spezzare completamente il nesso tra i due. Questa attitudine emerge già nei primi lavori, che non sono semplici esercizi stilistici, ma tentativi di costruire una sintesi coerente tra tradizione e modernità. Come sottolinea Lupano, nei suoi progetti giovanili si manifesta la volontà di «connettere gli spazi urbani» attraverso una composizione ordinata e gerarchica.[27]
Un momento decisivo nella sua formazione è rappresentato dall'apertura verso il contesto europeo. Infatti, «Piacentini, guarda con attenzione alle esperienze internazionali, ma non ne accetta mai passivamente i modelli, al contrario, sviluppa un atteggiamento selettivo, capace di recepire le innovazioni senza rinunciare alla continuità con la tradizione italiana».[28] In questo senso, egli si distingue sia dall'eclettismo tardivo sia dalle avanguardie radicali, collocandosi in una posizione intermedia che diventerà la chiave del suo successo.

Gli anni Venti, per Piacentini, rappresentano una fase di consolidamento, in cui l'architetto romano si impone come uno dei principali protagonisti della scena architettonica nazionale. In questo periodo egli sviluppa quella che sarà la sua funzione più caratteristica: non tanto quella di autore di singole invenzioni linguistiche, quanto quella di coordinatore e regista dello spazio urbano. Come evidenziato sempre da Lupano, egli interviene sulla città costruendo relazioni tra le parti, facendo sì che «la città nuova si affianchi a quella storica senza sovrapporsi», secondo una logica di continuità controllata.[29]

Proprio tale attitudine spiega la sua straordinaria capacità di inserirsi nel sistema culturale e politico del fascismo. Il regime, infatti, ha bisogno di un'architettura che non sia né puramente passatista né troppo radicalmente moderna, ma di una lingua capace di apparire moderna senza rinunciare al prestigio della tradizione, di una monumentalità che sappia essere insieme romana, nazionale e contemporanea. Per tale ragione, la sua ascesa all'interno delle gerarchie del regime non è un fatto casuale, ma il risultato della perfetta congruenza fra il suo metodo e le esigenze del potere.

Le ricerche recenti sull'urbanistica fascista hanno chiarito come il progetto totalitario non si sia limitato al controllo politico e capillare della società, ma abbia investito in pieno anche la costruzione dello spazio. Nel saggio *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*, Alberto De Bernardi osserva che il regime puntò a un vero e proprio «monopolio dello spazio», trasformando città e paesi in «una specie di quinta

[26] Piacentini, *Architettura d'oggi*. p. 10
[27] Lupano, *Marcello Piacentini: Architettura e città tra le due guerre.* p. 15
[28] Lupano, *Marcello Piacentini: Architettura e città tra le due guerre.* pp. 5-6
[29] Lupano, *Marcello Piacentini: Architettura e città tra le due guerre.* p. 20

teatrale» sulla quale mettere in scena «l'autorappresentazione ideologica e celebrativa del regime».[30]

È precisamente dentro questo programma che Piacentini diviene uno "scenografo". Egli non è soltanto un progettista di edifici, ma un regista di quadri urbani, un costruttore di scenari civili e politici, capace di lavorare su allineamenti, quinte, assi e piazze con un'efficacia che il regime riconosce e premia.

La sua ascesa si attua a Roma, che costituisce il principale laboratorio della nuova urbanistica fascista. Proprio la riflessione di Giovannoni sulla capitale aiuta a capire il contesto in cui Piacentini si impone. In *Architetture di pensiero*, Giovannoni ricorda che nella Roma di fine Ottocento e primo Novecento «imperversarono piccole polemiche da caffè» e proposte speculative, mentre il vero problema urbanistico restava irrisolto; solo con la stagione mussoliniana la città assume una nuova «grandezza», anche se riannodata «ad una rettorica politica più che ad una cosciente religione dell'antichità».[31]

Questa osservazione è cruciale perché mostra come la Roma fascista non sia semplicemente il risultato di un progetto tecnico, ma l'esito di un'operazione ideologica che usa il patrimonio storico come materiale simbolico. Nel contesto del dibattito architettonico di quegli anni, questa posizione consente a Piacentini di primeggiare sugli altri protagonisti. Come sottolineano Consonni e Tonon, una parte significativa della cultura razionalista finisce per muoversi «senza alcuna aderenza a problemi reali» e il regime riesce a «rendere istituzionale il conflitto tra le tendenze», confinandolo entro limiti disciplinari.[32] Piacentini, invece, proprio perché meno ideologico e più camaleontico, risulta assai più adatto a interpretare il ruolo dell'architetto di Stato.

È in questa prospettiva che va letto anche il suo rapporto con gli altri architetti del periodo. Piacentini non elimina il pluralismo disciplinare, anzi, lo domina, egli non rifiuta la modernità, ne seleziona piuttosto gli elementi compatibili, per questo si afferma non tanto come inventore di forme, quanto come costruttore di un metodo, di una vera e propria "cabina di regia" urbana.

[30] Alberto De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*, il Mulino Bologna, p. 3

[31] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 140-143

[32] Consonni e Tonon, *Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo*. p. 79

## Il ruolo dell'urbanistica nel regime: da Roma a Brescia.

Prima di soffermarmi sugli interventi a Brescia è necessario comprendere altre esperienze significative coordinate o compiute da Piacentini, che ne definiscono progressivamente il ruolo non solo come architetto, ma come figura centrale nella costruzione di un linguaggio architettonico funzionale al regime.

Agli inizi degli anni Venti, Piacentini amplia il raggio d'azione, abbandonando temporaneamente Roma e intervenendo in diversi contesti italiani, fino ad arrivare a Genova, dove nel 1923 partecipa e si impone nella competizione per la sistemazione della Spianata del Bisagno. La sua affermazione nella città ligure avviene attraverso una pratica concorsuale sleale, che rivela una capacità non solo progettuale ma anche strategica nella gestione delle relazioni e delle giurie. La vicenda del concorso per il monumento ai caduti è «significativa per comprendere la spregiudicatezza con cui l'architetto affronta e vince anche questa gara».[33] In questo episodio si manifesta già quella dimensione di potere personale e di controllo dei meccanismi istituzionali che accompagnerà tutta la sua carriera.

Il progetto genovese si inserisce in una tipologia monumentale ben precisa: quella dell'arco trionfale. Il bando prescrive esplicitamente che il monumento «dovrà consistere in un Arco trionfale»[34] e Piacentini interpreta questa indicazione in chiave moderna, ma profondamente radicata nel repertorio della romanità. Il suo arco viene descritto come una struttura con «un potente attico, sostenuto da una selva di pilastri e di colonne»,[35] configurandosi come una rilettura monumentale del modello antico. La scelta non è casuale, difatti essa risponde alla volontà di costruire un linguaggio capace di collegare la memoria della guerra al mito della Roma imperiale. Non a caso, Roberto Papini, amico architetto di Marcello Piacentini, sottolinea come l'opera serva a ricordare che gli italiani sono «i legittimi discendenti dei Romani di Augusto, di Tito, dei Settimio Severo e di Costantino».[36] In questo senso, l'architettura diventa esplicitamente strumento ideologico, funzionale a «legare la memoria della guerra vittoriosa al glorioso passato romano» e a «far rivivere con l'architettura il mito della romanità».[37]
Tuttavia, l'affermazione di Piacentini a Genova non è priva di resistenze. La sua condotta viene percepita come «impudente e clientelare» e suscita una forte ostilità nell'ambiente locale, tanto che l'architetto viene identificato con l'espressione di «un potere arrogante e ostile, estraneo all'ambiente cittadino».[38] Il clima è talmente teso che egli arriva a temere per la propria incolumità fisica e racconta di aver dovuto richiedere la protezione delle forze dell'ordine per muoversi in città.

---

[33] Paolo Nicoloso, *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini*. Carocci editore, Roma. p. 42

[34] Silvia Barisone, *Architettura di Guerra*, in G. Rossini (a cura di), Da Baroni a Piacentini. *Immagini e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria,* Skira, Milano. p. 159

[35] Barisone, *Architettura di Guerra.* p. 159

[36] Nicoloso, *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini*. p. 43

[37] Nicoloso, *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini*. p. 43

[38] Nicoloso, *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini*. p. 43

Questo episodio è fondamentale perché rivela come la figura di Piacentini si configuri già come quella di un architetto legato ai centri di potere romani, capace di imporsi anche contro le resistenze locali, anticipando il ruolo che assumerà negli anni successivi nella gestione centralizzata delle politiche urbanistiche.



L'Arco della Vittoria *di S. E. l'Arch. Marcello Piacentini*

***Figura 1: 1931 - 1931 - L'Arco della Vittoria dedicato ai genovesi Caduti in Guerra 1915-1918. 31 maggio 1931 A. IX, a cura del Municipio di Genova.***

In questo contesto si inserisce anche il progetto dell'Arco della Vittoria a Bolzano (1926), realizzato su incarico diretto di Mussolini. Qui il linguaggio già sperimentato a Genova viene ulteriormente radicalizzato: l'arco non è più solo monumento commemorativo, ma simbolo della conquista e dell'italianizzazione di un territorio. L'opera è concepita come «segno conquistatore e accento imperiale della romanità»[39] e la sua collocazione lo trasforma in fulcro visivo della nuova città. Rispetto al progetto genovese, Piacentini elimina alcuni elementi tradizionali, come il fornice, e accentua il carattere astratto e simbolico della composizione, utilizzando gruppi di colonne e un forte attico per costruire un'immagine di potere immediatamente

[39] Nicoloso, *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini*. p. 48

riconoscibile. Anche qui l'architettura diventa esplicitamente strumento politico, privo di qualsiasi intento dialogico con il contesto locale.




*Figura 2: Bolzano. Cerimonia di inaugurazione del monumento alla Vittoria. 12 Luglio 1928. Fondazione Museo Storico di Trento. (B. 1 II 50/271)*

Parallelamente all'esperienza genovese, si sviluppa il confronto con il movimento razionalista, in particolare con il Gruppo 7. Gli articoli pubblicati sulla «Rassegna italiana» tra il 1926 e il 1927 non rappresentano, tuttavia, una rottura netta con la tradizione, ma, piuttosto, il tentativo di ridefinirla in rapporto alle esigenze della modernità. Gli stessi membri del gruppo affermavano: «Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono».[40] La polemica dei razionalisti non era dunque rivolta contro la storia in sé, ma contro l'uso accademico e decorativo della tradizione, ridotta a repertorio di formule esteriori e incapace di confrontarsi con i nuovi materiali e con le trasformazioni tecniche della società contemporanea.

Il nodo centrale della riflessione del Gruppo 7 riguardava infatti il rapporto tra tecnica, struttura e forma architettonica. In uno dei passaggi dei loro scritti, gli architetti del gruppo sottolineavano come i materiali tradizionali avessero generato nel tempo una propria estetica: «La pietra ed il mattone hanno per tradizione secolare un'estetica loro, nata dalle possibilità costruttive e divenuta ormai istintiva in noi». Con

[40] Il Gruppo 7, *Architettura*, "La Rassegna italiana", IX, n. 103, dicembre 1926. P. 851

l'introduzione del calcestruzzo armato, però, «questa scala di valori […] perde ogni senso ed ogni ragione di essere», poiché le nuove possibilità permettono «enormi aggetti, grandi aperture, intervento del vetro come valore di superficie, stratificazione orizzontale, pilastri sottili» e impongono inevitabilmente «una nuova estetica, completamente diversa dalla tradizionale».[41] La modernità, dunque, non nasceva da una negazione astratta del passato, ma dalla necessità di dare forma coerente alle innovazioni costruttive contemporanee.

All'interno di questo dibattito, Piacentini guarda con interesse ad alcune istanze del razionalismo, soprattutto alla necessità di superare l'eclettismo ottocentesco e di costruire un linguaggio architettonico moderno, ma rifiuta l'idea che la nuova architettura debba rinunciare alla dimensione monumentale e rappresentativa della tradizione italiana. Come osserva Nicoloso, Piacentini «rifiuta l'idea che la modernità possa coincidere esclusivamente con la negazione della tradizione» e continua a sostenere che l'architettura italiana, dal romanico al barocco, sia sempre stata anche "decorativa" e urbana, cioè capace di costruire scenografie collettive e valori simbolici condivisi.[42]

Nonostante queste differenze, esiste però un terreno comune fra Piacentini e il Gruppo 7: la ricerca di uno stile nazionale, capace di interpretare il proprio tempo senza rinunciare alla continuità storica. Gli stessi razionalisti auspicavano infatti «una nuova epoca arcaica»,[43] cioè una modernità che recuperasse il carattere essenziale, mediterraneo e collettivo dell'architettura italiana. È proprio questa capacità di assorbire e mediare le diverse tendenze contemporanee che permette a Piacentini di mantenere una posizione egemonica nel dibattito architettonico degli anni Trenta, integrando alcuni principi del razionalismo entro una concezione urbana ancora fondata sulla monumentalità, sulla rappresentazione politica e sul controllo unitario dell'immagine della città.

[41] Il Gruppo 7, *Architettura. Impreparazione-incomprensione-pregiudizi*, "La Rassegna italiana", X, n. 106, marzo 1927. pp. 249-250

[42] Nicoloso, *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini*. p. 48

[43] Il Gruppo 7, *Architettura*, "La Rassegna italiana", IX, n. 103, dicembre 1926. P. 852

Tutti questi elementi confluiscono infine nel grande cantiere della Città universitaria di Roma (La Sapienza), dove Piacentini assume il ruolo di coordinatore di un gruppo di architetti, tra cui Giovanni Michelucci, Giuseppe Pagano, Gio Ponti, Arnaldo Foschini, Pietro Aschieri, Luigi Piccinato e altri. Qui emergono le tensioni tra le diverse tendenze, ovvero da un lato capeggiano le spinte razionaliste, dall'altro la volontà di mantenere un linguaggio unitario e controllato. Piacentini, pur non imponendo una totale uniformità, dirige il progetto in modo da garantire coerenza complessiva, limitando le sperimentazioni più radicali e orientando il risultato verso una sintesi tra modernità e tradizione.



*Figura 3: Roma: Città Universitaria, veduta dall'alto, da "Casabella", novembre 1935*

In definitiva, l'esperienza genovese, il confronto con il Gruppo 7, i progetti monumentali di Bolzano e Roma e il coordinamento della Sapienza rappresentano tappe fondamentali di un percorso che conduce Piacentini alla piena maturità È proprio grazie a questa sua maturazione architettonica che si innesterà l'intervento di Brescia, dove si ritroveranno diversi principi usati nei precedenti interventi.

La nuova strategia architettonica fascista, si vede in modo esemplare a Brescia, dove la chiamata a Piacentini segna un esempio emblematico del passaggio dall'urbanistica del risanamento ottocentesco alla monumentalizzazione fascista della città storica. Qui il problema non è soltanto progettare una piazza, ma ridefinire il centro simbolico e funzionale della città. A Brescia, infatti, convergono questioni igieniche,

economiche e politiche. Il quartiere delle Pescherie era da decenni percepito come area degradata ma centrale, dunque come spazio ideale per un grande intervento di rinnovamento e, al tempo stesso, di "bonifica" da coloro che rendevano il quartiere poco appetibile al "decoro fascista". Il modo in cui questo rinnovamento viene realizzato segna una distanza netta dalla teoria del diradamento "giovannoniano".

Qualche anno prima Giovannoni aveva formulato con chiarezza il principio del diradamento. Come già spiegato nel capitolo precedente, In *Architetture di pensiero* egli scrive che nei vecchi quartieri occorre stabilire «anzitutto il postulato della conservazione non solo dei monumenti, ma anche del carattere ambientale, considerando cioè il quartiere come tutto un monumento» aggiunge poi che la «teoria del diradamento dei vecchi centri porta alla formazione di larghi nel sistema viario, in modo d'aprirvi spazi di luce e di aereazione senza mutare lo schema».[44] In un altro passo, riferendosi ai quartieri antichi, insiste sul fatto che deve prevalere il criterio di «miglioramento e non di radicale trasformazione», così che il sentimento dell'ambiente e della tradizione si conservi «nelle masse, nelle forme, nel colore».[45] Ancora più esplicitamente, egli descrive il diradamento come «sistema di rinnovamento e di restauro anziché di distruzione», ricordando come nelle città europee esso si traducesse spesso nell'apertura di cortili interni, «dai quali l'abitato respira a pieni polmoni, mentre le strade e le facciate rimangono intatte».[46] Questa teoria non esclude affatto il rinnovamento, ma lo sottopone a una logica di misura. Anche quando ammette interventi nello schema stradale, Giovannoni precisa che essi possono servire «ad aprire le visuali di opere monumentali nascoste», ma «senza la continuità di strade ampie e regolari che portino trasformazioni essenziali».[47] In sostanza, il diradamento giovannoniano è una forma di "chirurgia urbana": alleggerire, risanare, rendere respirabile, ma senza annientare l'organismo storico.

Piacentini, a Brescia, segue invece un'altra via. Nel loro saggio Carlotta Coccoli e Maria Paola Pasini ricordano che la realizzazione di Piazza della Vittoria «si concretizzò in poco più di tre anni (1929-1932) con lo sventramento del centralissimo quartiere medievale delle Pescherie» e che, «nelle intenzioni di Marcello Piacentini», quel nuovo slargo avrebbe dovuto costituire «il fulcro della città rimodernata». Le stesse autrici parlano di «grave trauma» sociale, dovuto al trasferimento massiccio di migliaia di abitanti, «letteralmente "deportati"» oltre il Mella, in condizioni di forte degrado.[48] Il lessico usato è già di per sé eloquente, ovvero, non ci si trova di fronte a un alleggerimento del tessuto, ma a una sua radicale sostituzione.

[44] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 203-204
[45] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 279-280
[46] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. p. 135
[47] Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. pp. 134-135
[48] Carlotta Coccoli e Maria Paola Pasini, *Città che si adattano?* AISU (Associazione Italiana di Storia Urbana). pp. 65-66




*Figura 4: disegno di Marcello Piacentini nella ideazione di Piazza della Vittoria: lato nord*

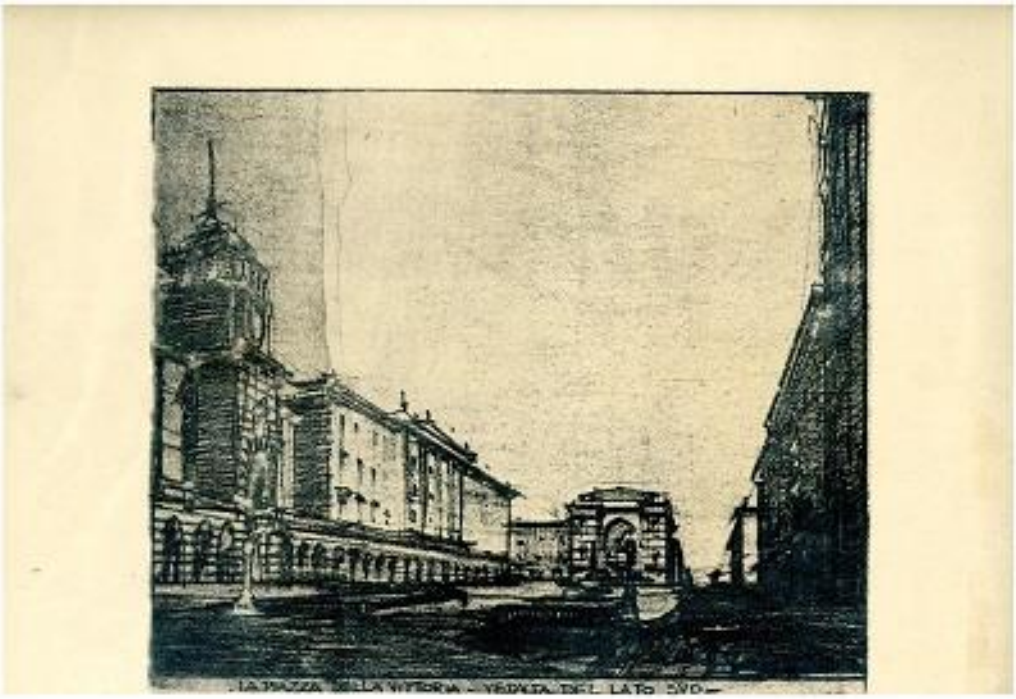



*Figura 5disegno di Marcello Piacentini nella ideazione di Piazza della Vittoria: lato sud*



*Figura 6disegno di Marcello Piacentini nella ideazione di Piazza della Vittoria: ingresso dalla Loggia*

Là dove Giovannoni propone il rispetto dello schema e quindi un diradamento, Piacentini costruisce una piazza nuova come manifesto di una città nuova, sventrata da idee nuove. Lo sventramento è il metodo con cui il regime rende visibile il proprio intervento, producendo uno spazio ampio, leggibile e funzionale. Coccoli e Pasini osservano che piazza della Vittoria rappresenta «il punto più alto della politica urbanistica del Ventennio a Brescia» e che gli edifici che la delimitano, «pur diversi per conformazione, dimensioni e materiali», risultano «connessi da un'unica matrice linguistica» fondata su colonna, pilastro, arco e trabeazione come «connettori dello spazio pubblico».[49] In altri termini, Piacentini usa la piazza per costruire un organismo unitario di nuova monumentalità. Non cerca, come avrebbe voluto Giovannoni, di recuperare il quartiere antico rendendolo più salubre, ma preferisce sostituirlo con una scena urbana dove modernità e politica si fondono.

In questo senso, Brescia è davvero uno dei primi laboratori dell'urbanistica fascista. Il testo di De Bernardi *Le città nuove. Architettura e urbanistica del* fascismo conferma che il fascismo intese «sventrare le città»[50] per trasformarle in spazi di pedagogia collettiva e di autorappresentazione del potere, e arriva a indicare proprio Piazza della Vittoria come una delle sintesi più efficaci dei "«messaggi di pietra» impressi dagli architetti di regime nello spazio urbano.[51] La scelta di Brescia non è dunque un episodio minore o periferico, ma una tappa significativa della costruzione del linguaggio urbano fascista.

[49] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 66-67

[50] Alberto De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*, Il Mulino Bologna. p. 3

[51] De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*. pp. 9-10

Il punto più interessante, sul piano critico, è che Piacentini riesce a far apparire questa rottura come continuità. La sua grande abilità consiste infatti nel dare alla radicalità dello sventramento una veste disciplinata, colta, classicamente modulata. Non siamo di fronte a una violenza formale incontrollata, ma a una violenza urbanistica resa autorevole da un lessico di misura, proporzione e chiarezza. È per questo che la sua architettura si presta tanto bene al regime: essa non "devasta", ma gerarchizza, non si presenta come caos rivoluzionario, ma come razionalizzazione dello spazio. Proprio qui sta la sua forza e, nello stesso tempo, il suo carattere problematico.

In conclusione, Marcello Piacentini appare come la figura che più traduce in forma urbana le esigenze del fascismo. La sua formazione, radicata nella tradizione familiare e nella continuità col mestiere, si innesta su una capacità straordinaria di leggere la crisi dell'eclettismo e di offrirne una soluzione non radicale e che col tempo matura in egemonica. Il suo legame col regime non è un semplice opportunismo, ma una consonanza strutturale: il fascismo aveva bisogno di un architetto capace di dare forma moderna alla propria pretesa di continuità con Roma e con la nazione, e Piacentini era l'uomo giusto per questo compito. Il confronto con Giovannoni lo dimostra con chiarezza. Entrambi pensano la città come organismo complesso, ma dove Giovannoni insiste sulla conservazione ambientale, sul quartiere come monumento unico e sul diradamento come rinnovamento e restauro anziché distruzione, Piacentini sceglie a Brescia la strada dello sventramento, cioè della sostituzione del tessuto storico con una nuova centralità monumentale. Per questo Piazza della Vittoria non è solo un'opera di Piacentini: è il luogo in cui, forse più chiaramente che altrove, si misura il passaggio dall'urbanistica della mediazione storica all'urbanistica della dittatura politica.

# La scelta di Brescia come laboratorio urbano del fascismo

La trasformazione cittadina che portò alla realizzazione di Piazza della Vittoria rappresenta l'apice architettonico della storia urbana bresciana tra le due guerre e costituisce uno dei primi esempi di intervento urbano fascista su larga scala.

L'operazione non fu soltanto un progetto edilizio o un piano di risanamento del centro storico, ma una manifestazione totalitarista del regime, capace di intrecciare propaganda, modernizzazione urbana e costruzione simbolica del consenso. In questo senso Brescia assunse il ruolo di laboratorio privilegiato per sperimentare nuovi modelli di pianificazione urbana, anticipando alcune dinamiche che il fascismo avrebbe poi sviluppato in altre città italiane, soprattutto a Roma negli anni Trenta.

La scelta della città lombarda derivò da una commistione di fattori politici, economici e territoriali. Brescia, famosa città industriale in forte espansione e profondamente legata alla tradizione patriottica risorgimentale del mito della "Leonessa d'Italia", si trovava al tempo stesso dotata di un centro storico ancora fortemente medievale, caratterizzato da problemi igienici, viari e abitativi che da decenni alimentavano dibattiti sul risanamento urbano. I quartieri delle Pescherie e delle Beccherie rappresentavano il nodo più critico dell'intero tessuto urbano. Sebbene svolgessero un'importante funzione commerciale e ospitassero prevalentemente la popolazione appartenente ai ceti popolari, venivano considerati dalle élite politiche e amministrative un ambito ormai inadatto alle esigenze della modernizzazione urbana, poiché ritenuti incompatibili con l'immagine di una città moderna e produttiva.

Come riassumono Coccoli e Pasini, l'intervento fascista coronava «un dibattito che aveva animato la società e l'imprenditoria bresciane dagli ultimi decenni dell'Ottocento» sulla necessità di rinnovare la città e risanare «un'area centrale fortemente degradata».[52]

Già alla fine dell'Ottocento erano emerse proposte di trasformazione del quartiere delle Pescherie, considerato malsano e inadatto per le nuove esigenze della mobilità urbana.

Il Piano di Risanamento del 1887 si collocava nel quadro della cosiddetta "legge di Napoli" (l. 15 gennaio 1885 n. 2892), emanata dopo l'epidemia di colera che colpì il capoluogo campano e rapidamente divenuta modello nazionale per gli interventi di risanamento urbano. La legge introduceva strumenti straordinari di esproprio e demolizione, utili per incoraggiare la trasformazione dei tessuti storici ritenuti malsani o inadatti alla città moderna. Anche a Brescia questa cultura del risanamento fu applicata con il "problema Pescherie",

[52] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 65

destinato a trovare nel fascismo una radicalizzazione politica e monumentale.[53]




*Figura 7: Le case d'angolo fra corsetto Sant'Agata (già via Ugo Foscolo) e via Dante (già contrada di Palazzo Vecchio e Sant'Ambrogio) verso est, 1929 ca. (AFDM, ES 18-5403).*



*Figura 8: Veduta generale della piazzetta di Pescherie vecchie verso via Alessandro Volta, 1929 ca. (AFDM, E5 18-5375).*

[53] Franco Robecchi, *Brescia Littoria,* Roccafranca Brescia. pp. 38-46

In questa fase, tuttavia, il progetto non aveva ancora la forma monumentale e ideologica che assumerà negli anni fascisti, ma piuttosto era di natura igienica e funzionale. Il problema era "aprire" il centro, migliorare la circolazione e alleggerire i quartieri più densamente abitati.

Gli espropri, avviati solo nel 1910 e poi bloccati dalla guerra, mostrano bene la lentezza con cui la città liberale cercò di affrontare il tema.[54]

La ricostruzione di Robecchi è importante perché impedisce di leggere Piazza della Vittoria come un'improvvisa invenzione del regime. Il fascismo non crea dal nulla il "problema Pescherie", ma lo eredita e lo sfrutta anche a scopo propagandistico: dove l'Italia liberale fallì, l'Italia fascista successe.

Nel primo dopoguerra questo dibattito assume una nuova urgenza: la crescita industriale, la questione degli alloggi, la disoccupazione e la riorganizzazione delle infrastrutture spingono verso un Piano Regolatore Generale capace di coordinare viabilità, espansione edilizia, spostamenti ferroviari e risanamento del centro. La documentazione dell'epoca mostra che fra 1919 e 1923 si intensifica il confronto fra amministrazione, tecnici e corpi intermedi, in particolare fra Camera di Commercio, Collegio degli Ingegneri e Società di Igiene, che sostengono la necessità di un intervento più organico sul centro, così, le aree delle Peschiere e della Pallata entrano in una serie di obiettivi ricorrenti, ovvero incentrati su igiene pubblica, circolazione urbana e nuova rappresentanza civica.[55]

Un elemento fondamentale per comprendere la rapidità e la radicalità dell'intervento bresciano fu l'istituzione del "regime podestarile" introdotto dal fascismo nella seconda metà degli anni Venti. Con le leggi del 1926 il regime abolì progressivamente le amministrazioni comunali elettive, sostituendo sindaci, giunte e consigli comunali con la figura del Podestà, nominato direttamente dal governo e dipendente dal Ministero dell'Interno. In questo modo il Comune cessava di essere uno spazio di rappresentanza politica locale e diventava un organo rigidamente subordinato allo Stato fascista.

La riforma ebbe effetti molto importanti sull'urbanistica concentrando nelle mani del Podestà le funzioni decisionali ed esecutive promosse dal governo totalitario e, così facendo, più rapidità nelle procedure amministrative, negli espropri, nella gestione dei lavori pubblici e nell'approvazione dei piani regolatori. Come osserva Adorno, "l'urbanistica divenne così uno strumento di organizzazione politica dello spazio urbano e di legittimazione del regime".[56] Nel caso di Brescia, la nomina di Pietro Calzoni a Podestà nel 1926 segnò una svolta fondamentale, infatti, in *Brescia Littoria* viene sottolineato come il sistema podestarile consentì di superare le lentezze burocratiche e le difficoltà che avevano bloccato i precedenti tentativi di risanamento urbano.[57]

[54] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 47-53
[55] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 57-63
[56] Salvatore Adorno, *Urbanistica fascista. Tecnici e professionisti tra storiografia e storia disciplinare.* J-Store. pp. 5-7
[57] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 63-66

L'amministrazione podestarile, quindi, interpreta il problema urbanistico non soltanto come una questione tecnica, ma come un'occasione propagandistica e simbolica. L'urbanistica diventa uno strumento per manifestare concretamente la capacità del fascismo di trasformare la società e "sistemare" lo spazio urbano.

Il concorso per il Piano Regolatore, bandito il 21 aprile 1927, intendeva affrontare organicamente i «grandi problemi di circolazione e risanamento», individuando proprio nell'area compresa fra via X Giornate, le Peschiere e la Pallata uno dei nodi principali della trasformazione urbana.[58] Non si trattava, quindi, di un semplice intervento localizzato, il piano doveva ridefinire l'intero assetto della città moderna, coordinando centro storico, viabilità, espansione, servizi pubblici e nuovi spazi rappresentativi. In questo senso, la futura Piazza della Vittoria non nasce come episodio isolato, ma come centro di gravità di un programma più vasto.



MUNICIPIO DI BRESCIA

**Bando di Concorso Nazionale**

per lo studio di un progetto di un

**Piano Regolatore e di Ampliamento per la CITTÀ di BRESCIA**

1. È indetto pubblico Concorso Nazionale per lo studio di un progetto di PIANO REGOLATORE e di AMPLIAMENTO per la Città di BRESCIA che risponda al criterio indicato nel presente Bando.
2. Al Concorso possono partecipare gli Architetti e gli Ingegneri.
   Non è ammessa la formazione di gruppi fra più professionisti.
   I concorrenti dovranno essere cittadini italiani ed iscritti all'Albo professionale.
3. Le domande di ammissione al Concorso, dovranno essere redatte in carta semplice ed indirizzate all'Ufficio di Segreteria inerente dei lavori pubblici del Comune di Brescia, e dovranno pervenire al Municipio non oltre il 31 Dicembre 1933 - XII.
4. Esse dovranno essere corredate dai documenti di cui appresso:
   a) certificato di cittadinanza e di iscrizione all'Albo professionale, in carta libera;
   b) dichiarazione di non aver preso parte a nessun altro progetto per la Città di Brescia;
   c) un breve curriculum dattiloscritto, con l'indicazione dei titoli di studio e delle opere più importanti eseguite.
5. Ai Concorrenti ammessi, verrà trasmesso a mezzo vaglia postale, il programma del Concorso, e sarà fatta consegnare copia dei rilievi planimetrici, delle statistiche, delle relazioni e di quant'altro possa essere utile ed opportuno per la compilazione del progetto.
6. Le domande di ammissione, di cui al precedente art. 3, verranno esaminate da una Commissione che giudicherà insindacabilmente circa l'ammissione dei Concorrenti.
7. Entro il termine che sarà fissato dalla Commissione di cui all'art. 6, e che sarà comunicato ai Concorrenti, ciascun concorrente dovrà presentare il progetto in sei esemplari, in carta lucida, in scala non inferiore a 1:2000, con le relative relazioni e monografie, nonché una relazione illustrativa del progetto medesimo.
8. I progetti dovranno pervenire al Municipio di Brescia, sotto motto, con l'indicazione del Concorso a cui si riferiscono, nel giorno stabilito da apposito avviso, da pubblicarsi almeno tre mesi prima della scadenza del termine stabilito di cui al precedente art. 7.
9. Giudicato il Concorso, la Commissione, che il Consiglio Comunale nominerà, esaminerà i progetti ed assegnerà i premi.
10. I premi del Concorso sono così stabiliti:
    1° premio Lire 12.000
    2° » » 8.000
    3° » » 5.000
11. La Commissione può, qualaro lo giudichi utile, segnalare altri progetti meritevoli di particolare attenzione e, nel caso che nessun progetto sia giudicato meritevole del premio, dichiarare nullo il Concorso.
12. I progetti, anche se non premiati, resteranno di proprietà del Comune di Brescia.
13. La Commissione giudicatrice è incaricata di riferire al Consiglio Comunale le disposizioni urbanistiche che riterrà più opportune per l'approvazione del Piano regolatore e di ampliamento della Città di Brescia.
14. L'Amministrazione si riserva la facoltà di adottare una parte o l'intero Piano Regolatore stesso, indipendentemente dall'assegnazione dei premi.
15. Le spese inerenti al Concorso e la eventuale esecuzione del Piano Regolatore e di Ampliamento saranno a carico del Comune di Brescia.
16. È vietata ogni divulgazione di notizie ed illustrazioni del progetto presentato al Concorso son pena dell'esclusione dal medesimo.
17. Per quanto non previsto nel presente Bando, si osservano le disposizioni vigenti in materia di pubblici Concorsi.

Data in Palazzo di Città, addì 21 Settembre 1933 - XI.

Per IL PODESTÀ
F. TO E. LI TORO PR. DELEGATO

Per IL SEGRETARIO COMUNALE
F. TO ARNALDO TIRELLI

*Copia del presente Bando e del Programma di Concorso saranno in distribuzione al pubblico a partire dal XX corrente presso l'Ufficio di Segreteria dei Lavori Pubblici del Comune di Brescia e presso il Sindacato Fascista Architetti e Ingegneri della Provincia.*

IL PODESTÀ
F. TO CALZONI

L'ASSESSORE AI LAVORI PUBBLICI
F. TO C. ZIMA

*Figura 9: Piano Regolatore e di Ampliamento della città di Brescia: ASB, ARCHIVIO STATO BRESCIA, piani regolatori della città, pratica 156, b. 4, Brescia: Archivio c.*

[58] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 63-67

Le proposte presentate al concorso testimoniavano idee urbane estremamente differenti e riflettevano bene il clima di transizione che caratterizzava la cultura urbana italiana della seconda metà degli anni Venti.

Il concorso assunse fin dall'inizio una dimensione nazionale. Vi parteciparono gruppi di progettazione provenienti prevalentemente dall'Italia settentrionale, in particolare dall'ambiente milanese legato al Politecnico, accanto a professionisti appartenenti alla cultura urbanistica romana e ad alcuni tecnici bresciani coinvolti soprattutto nella successiva fase amministrativa. La scelta dell'amministrazione comunale di rivolgersi a progettisti di rilievo nazionale rispondeva alla volontà di confrontare Brescia con le esperienze urbanistiche nazionali.

Le proposte non riguardavano esclusivamente il quartiere delle Pescherie, ma l'intero assetto del futuro Piano Regolatore, affrontando, con approcci differenti, i temi della circolazione, del risanamento igienico, della monumentalizzazione del centro storico e dei rapporti fra città antica e nuovi quartieri.

Questo confronto mise in evidenza l'esistenza di differenti scuole di pensiero: da un lato gli orientamenti più prudenti, ancora vicini alla tradizione del diradamento urbanistico, dall'altro progetti che proponevano profonde trasformazioni del tessuto storico attraverso vasti sventramenti e la costruzione di nuovi spazi rappresentativi, anticipando soluzioni che sarebbero poi confluite nel progetto di Marcello Piacentini.

Il progetto che assunse particolare rilievo, vincendo il bando, fu quello elaborato dal gruppo guidato dall'architetto romano Piero Aschieri, che si distinse per il forte carattere scenografico e per la volontà di costruire un nuovo centro urbano monumentale. L'impianto prevedeva, come da regolamento, un'estesa demolizione dell'area delle Pescherie e l'apertura di grandi visuali prospettiche collegate ai principali assi della città moderna. L'intervento non si limitava al solo settore destinato alla futura Piazza della Vittoria, ma coinvolgeva una più ampia riorganizzazione del cuore cittadino, ridefinendo il rapporto fra Piazza della Loggia, corso Zanardelli e le direttrici verso la stazione. Le tavole progettuali insistevano particolarmente sulla monumentalizzazione delle prospettive urbane e sulla continuità della scenografia edilizia, anticipando alcuni principi che sarebbero poi stati sviluppati da Piacentini nella versione definitiva della piazza.[59]

[59] Vasco Frati, Renata Massa, Graziano Piovanelli, Franco Robecchi, *Brescia, collana «Le città nella storia d'Italia»,* Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 124-129.

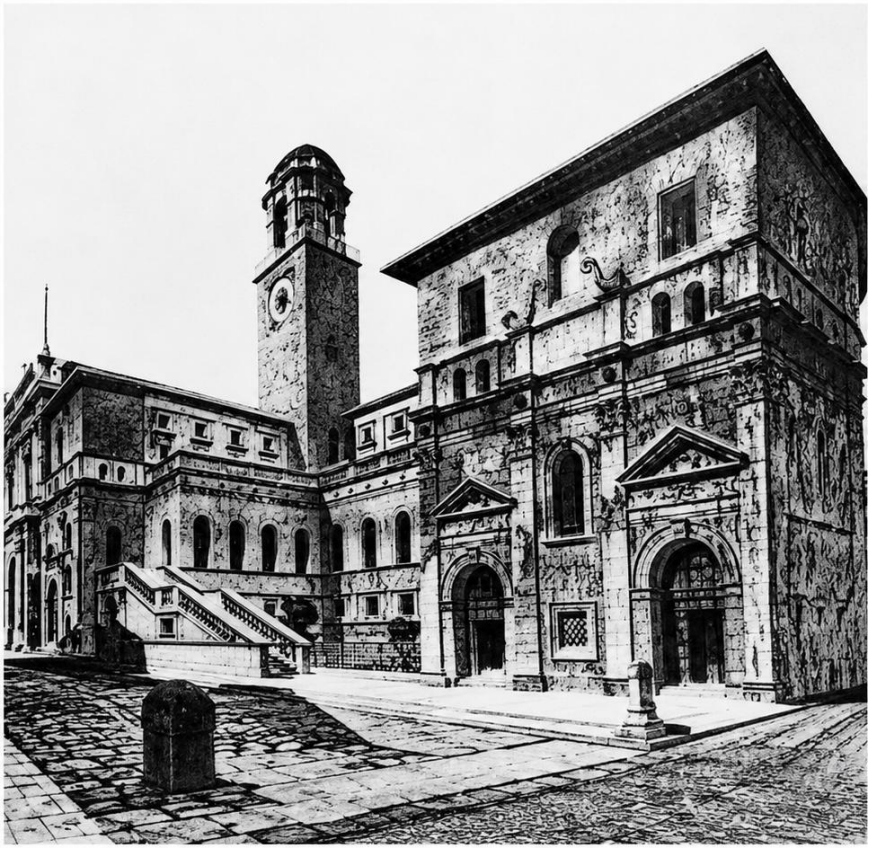


*Figura 10: P. Aschieri: tavola per il concorso del piano regolatore. 1927. Questo intervento nei pressi del palazzo della Loggia è opera dell'architetto vincitore del concorso. Si prevedeva l'erezione di un campanile, l'eliminazione della volta a padiglione sulla Loggia e la costruzione di un palazzo, come falso storico, sull'area di Piazza Rovetta*



*Figura 11: P. Aschieri: tavola per il concorso del piano regolatore. 1927. Progetto di sistemazione di piazzale Arnaldo.*



*Figura 12: P. Aschieri: tavola per il concorso del piano regolatore. 1927.  Progetto di sistemazione di piazza Duomo.*

Classificato come secondo, successivo alla proposta del gruppo Aschieri, emergeva anche il progetto del G.U.R. (Gruppo Urbanisti Romani).

Il gruppo romano puntò sulla conciliazione tra la modernizzazione del centro cittadino e l'isolamento del patrimonio artistico dagli ammassi di edifici sorti nei secoli successivi.

Il progetto insisteva anche sulla riorganizzazione della viabilità e sull'apertura di nuove connessioni urbane, individuando nel settore delle Pescherie il nodo principale da ristrutturare per migliorare il rapporto fra il centro storico e le nuove vie urbane della città moderna. Un'attenzione particolare veniva riservata alla zona della Pallata, considerata uno dei punti strategici della futura riorganizzazione urbana e all'asse compreso fra Piazza della Loggia e il Duomo, che avrebbe dovuto essere liberato e reso più comodamente attraversabile tramite demolizioni selettive e nuovi allineamenti edilizi. In questo progetto il tema della monumentalità era già presente, ma risultava ancora subordinato alla logica del riordino urbano piuttosto che a quella della rifondazione simbolica dello spazio cittadino.[60]

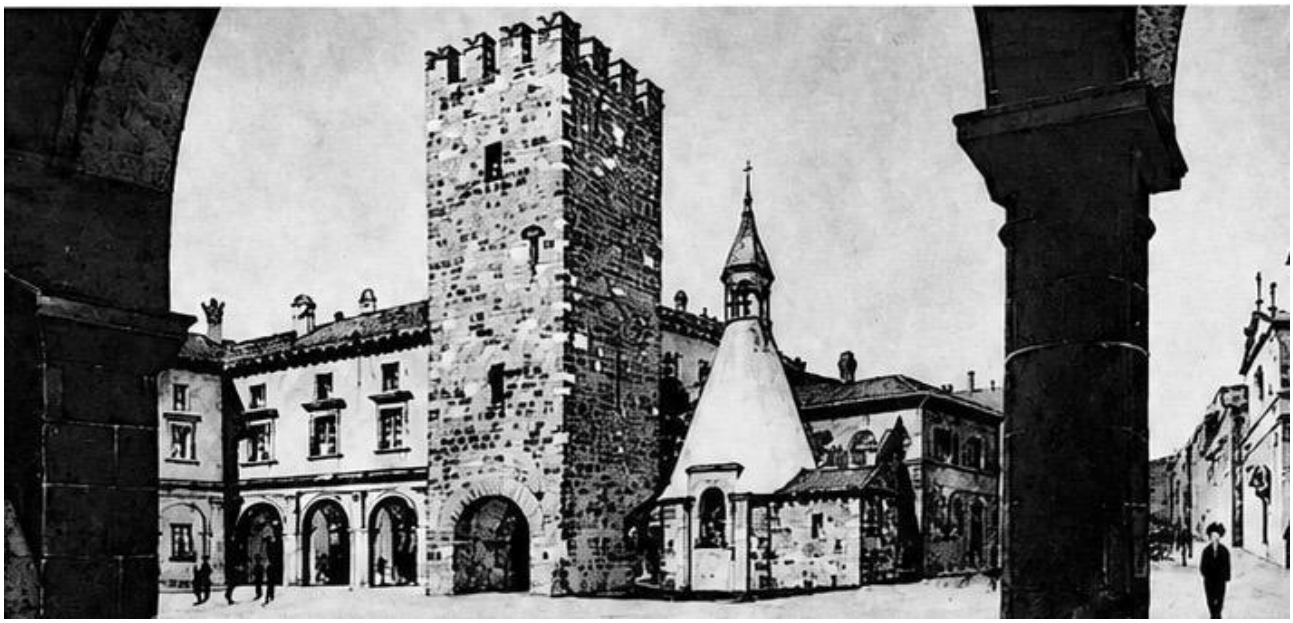


*Figura 13: G.U.R.: tavola per il Progetto di "isolamento" della chiesetta di S. Faustino in riposo e della Torre Bruciata. 1927.*

[60] Frati, Massa, Piovanelli, Robecchi, *Brescia, collana «Le città nella storia d'Italia»,* pp. 124-129.

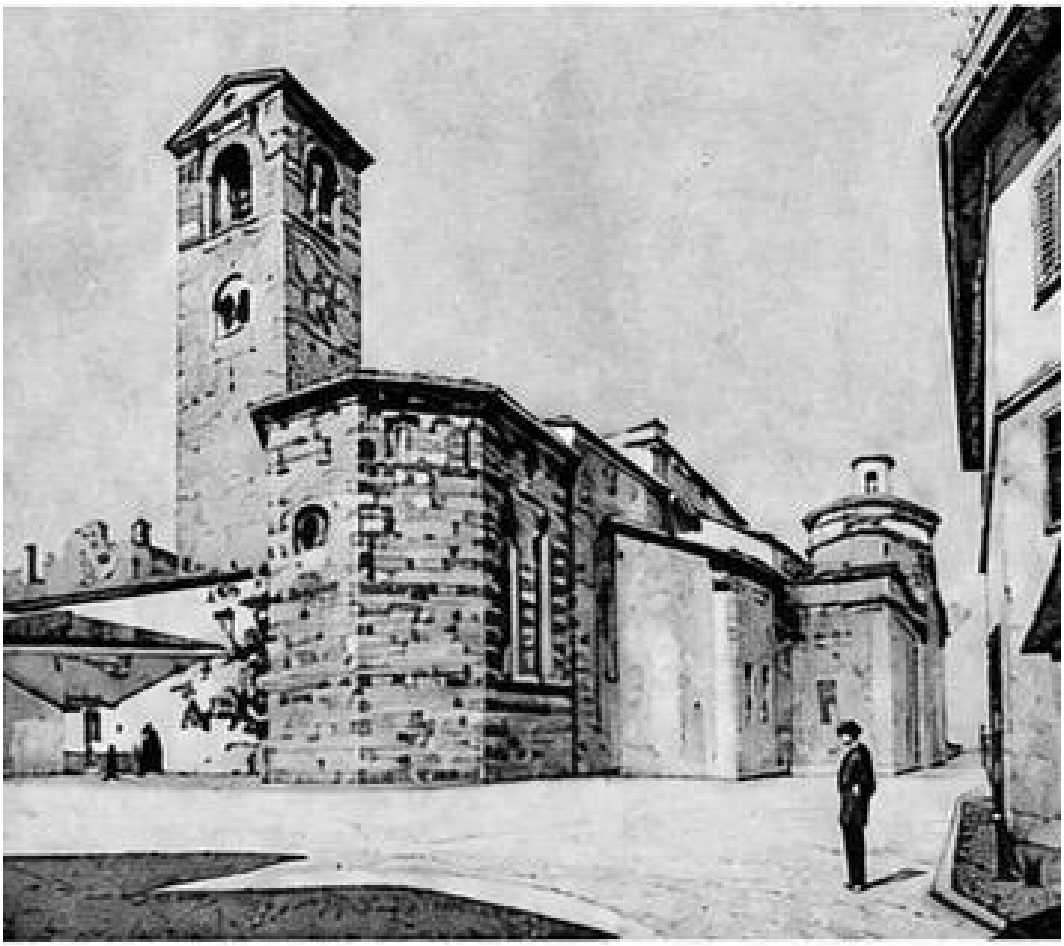


*Figura 14: G.U.R.: tavola per il Progetto di "isolamento" della chiesa di S. Francesco. 1927.*

La terza scelta della giuria ricadde sul gruppo composto da Angelo Bordoni, Alfredo Giarratana e Carlottavo Marchetti.

Il progetto proposto era incentrato principalmente sulla rielaborazione in chiave moderna di Piazza della Loggia e degli edifici retrostanti ad essa. La soluzione indicata dalle tavole progettistiche era la realizzazione di due edifici amministrativi nel lato nord della piazza e nell'attuale spazio di Piazza Rovetta.

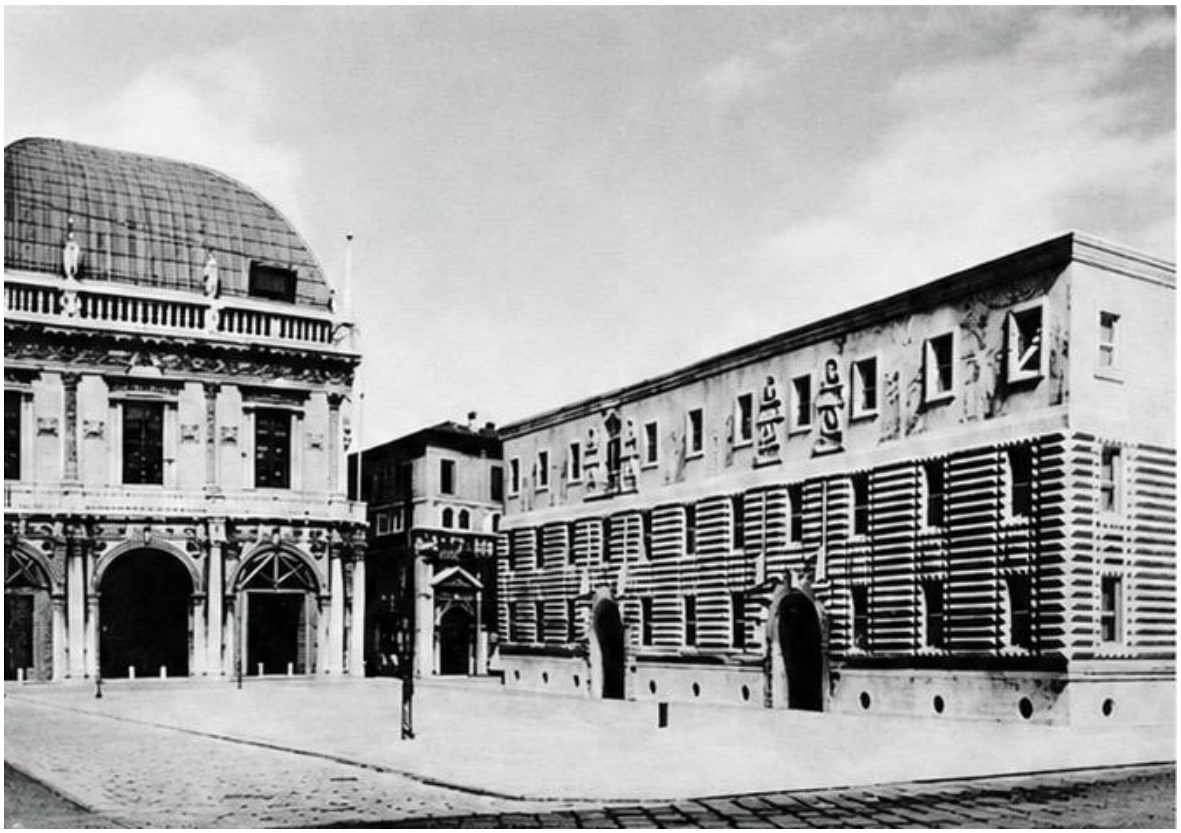


*Figura 15: Bordoni, Giarratana, Marchetti: palazzo del Governo, progettato in sostituzione degli edifici a nord di piazza Loggia (fotomontaggio).*

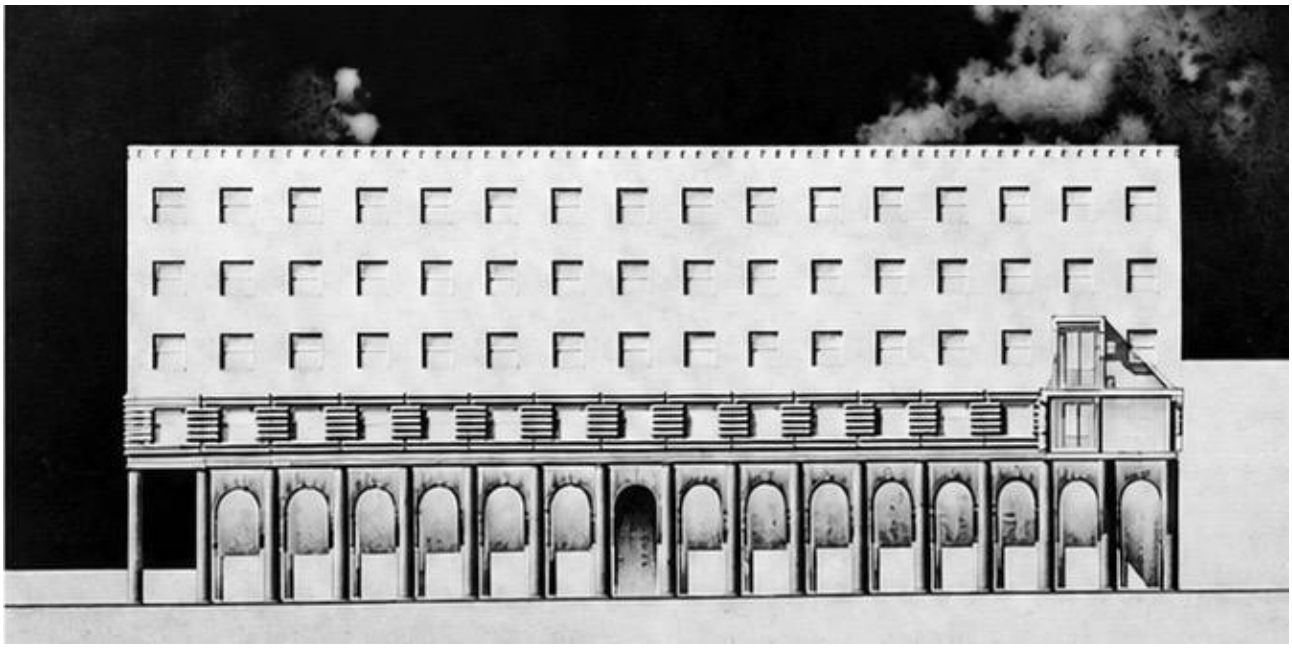


*Figura 16: Bordoni, Giarratana, Marchetti: Prospetto del nuovo palazzo su piazza Rovetta.*

Il concorso mostrava dunque come il problema urbanistico bresciano non riguardasse soltanto il quartiere delle Pescherie, ma, come da regolamento del Piano Regolatore, investisse l'intera struttura del centro storico. Le varie proposte intervenivano anche sul sistema della Pallata, sulle connessioni con Piazza del Duomo, sul settore retrostante Piazza della Loggia e sulle relazioni fra la città antica e le nuove espansioni novecentesche. In alcune ipotesi si prevedeva persino un'apertura dello spazio attorno al Duomo, nella convinzione che il nuovo centro monumentale dovesse inserirsi all'interno di una generale ridefinizione delle gerarchie urbane cittadine.

Il tema della "liberazione" dei monumenti storici, molto diffuso nella cultura urbanistica dell'epoca, portava infatti a immaginare isolamenti, demolizioni di edifici minori e creazione di nuove prospettive capaci di valorizzare visivamente i principali poli storici della città.

Il settore retrostante Piazza della Loggia assumeva quindi importanza all'interno delle varie elaborazioni progettuali. L'area veniva progressivamente percepita come il luogo ideale per costruire un nuovo baricentro urbano capace di collegare la Brescia storica alla città industriale nascente. La futura Piazza Rovetta, corrispondente all'attuale Largo Formentone, non doveva sostituire Piazza della Loggia come centro simbolico della città antica, ma affiancarla e ridefinirne il ruolo all'interno di un sistema urbano più ampio, organizzato secondo le esigenze della vita di inizio '900. In questa prospettiva l'area compresa fra il retro della Loggia, la Pallata e il sistema delle Pescherie assumeva una funzione strategica all'interno dei progetti di rifondazione urbana elaborati negli anni Venti, poiché avrebbe potuto costituire uno spazio di connessione fra la città storica e il nuovo centro monumentale in formazione. Tuttavia, a differenza di Piazza della Vittoria, il settore dell'attuale Largo Formentone rimase incompiuto, trasformandosi progressivamente in uno spazio ambiguo e irrisolto, nato dalle demolizioni, ma mai realmente concluso attraverso una coerente riconfigurazione urbanistica.

Largo Formentone rappresenta, infatti, un caso di "vuoto urbano" prodotto dagli sventramenti novecenteschi bresciani. Diversamente dalla grande piazza monumentale progettata dal fascismo, esso non nasce come autentico spazio civico o come luogo dotato di una precisa identità urbana, ma come esito parziale e incompleto delle demolizioni effettuate nel settore retrostante Piazza della Loggia. In questo senso, il luogo appare quasi come un "non-luogo", testimonianza materiale di una trasformazione interrotta e della difficoltà di integrare pienamente la città storica all'interno del nuovo disegno urbano novecentesco. La sua conformazione deriva dalla eliminazione del tessuto edilizio precedente, piuttosto che da una reale progettazione dello spazio pubblico, generando un'area priva di una definizione funzionale e simbolica.

Durante gli anni successivi, si cercarono soluzioni edilizie, volte a riempire lo spazio lasciato incompiuto. Sempre di epoca fascista è la presentazione del progetto, creato dell'Ufficio tecnico comunale di Brescia e approvato dall'Amministrazione cittadina, sul giornale "Popolo di Brescia" del 21 ottobre 1939.[61] Il quotidiano presenta ai cittadini un plastico del progetto pronto ad essere eseguito già a partire dall' anno seguente, salvo poi esser bloccato dall'imminente entrata in guerra dell'Italia.




*Figura 17: Plastico (1938 ca.) Il Palazzo degli uffici comunali.*

*Plastico in legno, cm 146 x 96 x 72 (comprende due blocchi). Plastico di un palazzo, per gli uffici della Civica Amministrazione, progettato in piazza Rovetta dall'Ufficio tecnico comunale di Brescia.*

*Foto: AFDM 522-5416: E 542-5613: E 530-5492; E 530-5491.*

[61] Dugnani, *Pensieri,* "Il Popolo di Brescia", 21 ottobre 1939

In generale, il concorso del 1927, rappresentò un passaggio fondamentale nella trasformazione della cultura urbanistica bresciana. Attraverso le diverse proposte emergeva il progressivo superamento della semplice logica del risanamento ottocentesco a favore di una concezione sempre più politica e rappresentativa dello spazio urbano. La città storica non veniva più considerata un organismo da correggere con interventi puntuali, ma un tessuto da riorganizzare attraverso nuove gerarchie monumentali, nuove prospettive e nuovi spazi pubblici destinati a incarnare la modernità del regime. Fu proprio all'interno di questa evoluzione che maturò successivamente la soluzione piacentiniana, destinata a radicalizzare ulteriormente il processo attraverso la costruzione di una piazza concepita come fulcro simbolico della Brescia fascista.

In definitiva, il concorso non produsse un esito pienamente soddisfacente dal punto di vista politico e quindi non affine all'idea podestarile.

Dai progetti elaborati per il bando, emerge progressivamente, in più soluzioni, l'idea di sostituire il tessuto fitto delle Pescherie con un grande spazio aperto collocato a sud-ovest di Piazza della Loggia, destinato a diventare il nuovo centro civico della città. Le varie proposte differivano per scala e radicalità degli interventi, ma convergevano sulla necessità di riorganizzare il cuore urbano attraverso nuove direttrici viarie, slarghi monumentali e funzioni pubbliche moderne.[62]

È l'11 ottobre 1927 la scadenza indicata dalla Municipalità, che, proprio sul più bello, ridimensiona il concorso istituendo una sorta di direzione tecnico-consultiva incaricata di orientare e coordinare le proposte. All'interno di questa nuova struttura di controllo comparve la figura di Marcello Piacentini, inizialmente chiamato non ancora come progettista unico, ma come membro autorevole di una commissione di esperti incaricata di valutare criticamente le diverse soluzioni presentate.

Il coinvolgimento di Piacentini in questa fase mostra come il fascismo stesse progressivamente spostando il problema urbanistico dal terreno della competizione tecnica, a quello della decisione politica.

La pluralità dei progetti, ancora troppo legati alla cultura ottocentesca del semplice risanamento urbano non veniva più considerato un meccanismo sufficiente per produrre automaticamente la forma della città nuova, ma, al contrario, diventava necessario un coordinamento centrale capace di permettere la trasformazione urbana in un atto coerente di rappresentazione del regime.

Il passaggio dalla commissione tecnico-consultiva all'affidamento diretto a Piacentini non fu improvviso, ma maturò attraverso una progressiva perdita di centralità del concorso stesso, svuotato lentamente della propria autonomia progettuale.

In questo processo spicca il ruolo delle gerarchie fasciste bresciane e, in particolare, di Augusto Turati. Segretario del Partito Nazionale Fascista fra il 1926 e il 1930 e figura dominante della politica cittadina, Turati intuì immediatamente il potenziale propagandistico della trasformazione urbana: Brescia poteva diventare uno

[62] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 66-76

dei primi esempi italiani di città interamente reinterpretata secondo i principi della monumentalità fascista, trasformandosi in una vetrina nazionale della modernizzazione del regime.

Come emerge dallo studio di Roberto Corsini, il ruolo politico di Augusto Turati risultò decisivo nel consolidare il legame fra Brescia e le gerarchie centrali del fascismo. La sua influenza all'interno del Partito Nazionale Fascista garantì infatti coperture politiche, rapidità procedurali e interlocuzioni dirette con i ministeri, contribuendo alla trasformazione urbana bresciana in un'operazione di rilevanza nazionale.[63] La futura Piazza della Vittoria non doveva essere soltanto uno spazio urbano funzionale, ma il manifesto della nuova Brescia Littoria.

Accanto a Turati operava, ovviamente, il podestà Pietro Calzoni: Ingegnere di formazione, Calzoni rappresentava perfettamente la nuova classe dirigente tecnico-politica del fascismo, convinta che il governo urbano dovesse fondarsi sulla centralizzazione decisionale e sull'efficienza amministrativa. La sua funzione fu quella di garantire continuità operativa all'intero processo: espropri, rilievi, procedure urbanistiche, trattative con i proprietari, rapporti con gli enti finanziatori e con la Soprintendenza, quali vennero progressivamente coordinati attraverso l'Ufficio Tecnico Comunale, nel quale operarono figure come Alfredo Giarratana e Oscar Prati, destinati a svolgere un ruolo importante nella traduzione esecutiva delle indicazioni piacentiniane.[64]

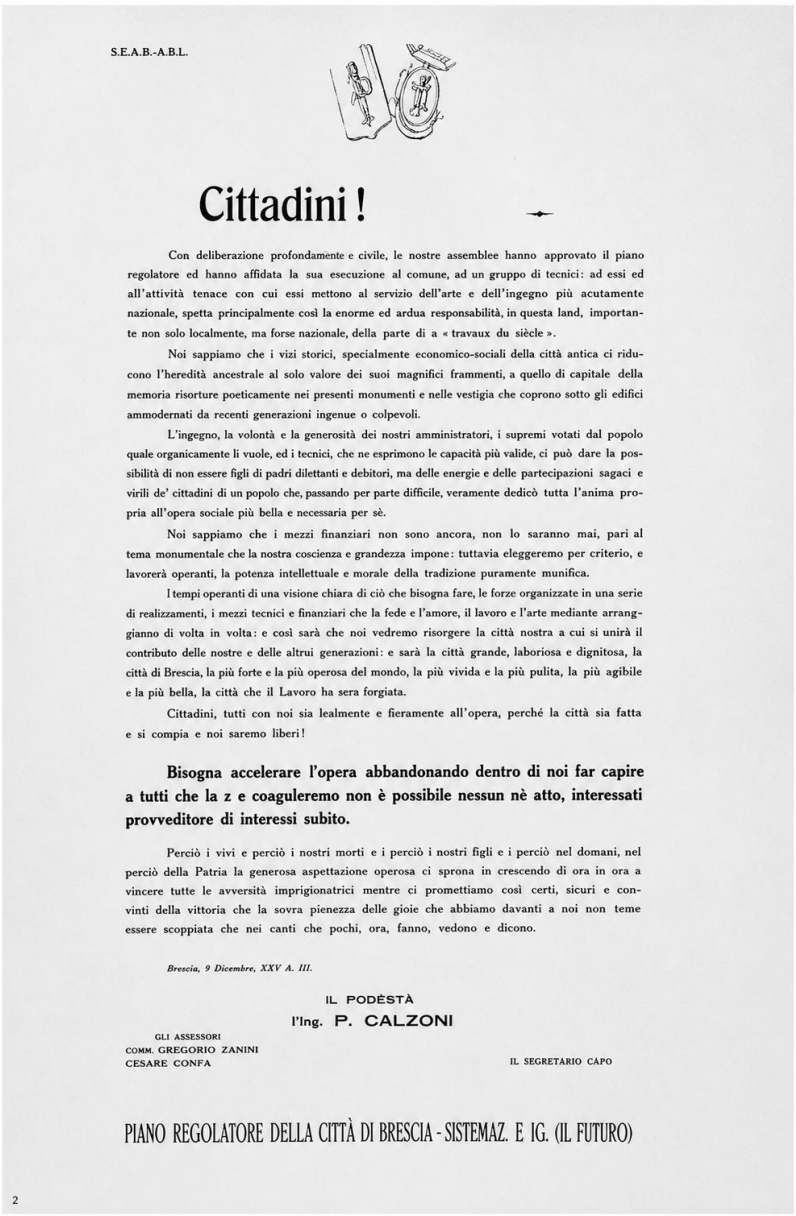
Per accelerare i tempi dell'intervento, Calzoni e l'amministrazione cittadina adottarono una strategia fondata sull'acquisizione delle abitazioni comprese nell'area destinata alla trasformazione urbana. Fra il 1927 e il 1928 il Comune avviò una vasta campagna di trattative dirette con i proprietari degli immobili destinati alla demolizione, utilizzando le stime elaborate dall'Ufficio Tecnico Comunale e cercando di evitare, almeno in una prima fase, le lunghe procedure dell'esproprio forzato.[65] Le acquisizioni interessarono soprattutto gli isolati del quartiere delle Pescherie e le aree comprese fra via X Giornate, la Pallata e la zona retrostante piazza della Loggia, cioè il nucleo destinato a essere completamente ridisegnato dalla futura Piazza della Vittoria. Gli immobili vennero spesso acquistati blocco per blocco, così da consentire demolizioni progressive e liberare rapidamente le superfici necessarie all'avvio dei cantieri.

[63] Paolo Corsini, *Il feudo di Augusto Turati: fascismo e lotta politica a Brescia*. 1922-1926. Milano. pp. 114-118

[64] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 63-69

[65] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 100-103

L'avvio di queste acquisizioni, prima della definizione del progetto definitivo, costituisce un elemento di particolare interesse sotto il profilo storico. Sebbene il concorso per il Piano Regolatore del 1927 avesse preso in esame un'area assai più vasta, comprendente gran parte del centro storico fra le Pescherie, la Pallata e piazza della Loggia,[66] la scelta di concentrare fin da subito gli acquisti immobiliari nel solo quartiere delle Pescherie dimostra che l'amministrazione aveva già individuato, almeno nelle sue linee essenziali, il perimetro del futuro intervento. Il progetto architettonico della piazza non era ancora stato elaborato nella sua forma definitiva, ma la delimitazione dell'area destinata allo sventramento risultava ormai sostanzialmente definita.



S.E.A.B.-A.B.L.

# Cittadini !

Con deliberazione profondamente e civile, le nostre assemblee hanno approvato il piano regolatore ed hanno affidata la sua esecuzione al comune, ad un gruppo di tecnici: ad essi ed all'attività tenace con cui essi mettono al servizio dell'arte e dell'ingegno più acutamente nazionale, spetta principalmente così la enorme ed ardua responsabilità, in questa land, importante non solo localmente, ma forse nazionale, della parte di a « travaux du siècle ».

Noi sappiamo che i vizi storici, specialmente economico-sociali della città antica ci riducono l'heredità ancestrale al solo valore dei suoi magnifici frammenti, a quello di capitale della memoria risorture poeticamente nei presenti monumenti e nelle vestigia che coprono sotto gli edifici ammodernati da recenti generazioni ingenue o colpevoli.

L'ingegno, la volontà e la generosità dei nostri amministratori, i supremi votati dal popolo quale organicamente li vuole, ed i tecnici, che ne esprimono le capacità più valide, ci può dare la possibilità di non essere figli di padri dilettanti e debitori, ma delle energie e delle partecipazioni sagaci e virili de' cittadini di un popolo che, passando per parte difficile, veramente dedicò tutta l'anima propria all'opera sociale più bella e necessaria per sè.

Noi sappiamo che i mezzi finanziari non sono ancora, non lo saranno mai, pari al tema monumentale che la nostra coscienza e grandezza impone: tuttavia eleggeremo per criterio, e lavorerà operanti, la potenza intellettuale e morale della tradizione puramente munifica.

I tempi operanti di una visione chiara di ciò che bisogna fare, le forze organizzate in una serie di realizzamenti, i mezzi tecnici e finanziari che la fede e l'amore, il lavoro e l'arte mediante arranggianno di volta in volta: e così sarà che noi vedremo risorgere la città nostra a cui si unirà il contributo delle nostre e delle altrui generazioni: e sarà la città grande, laboriosa e dignitosa, la città di Brescia, la più forte e la più operosa del mondo, la più vivida e la più pulita, la più agibile e la più bella, la città che il Lavoro ha sera forgiata.

Cittadini, tutti con noi sia lealmente e fieramente all'opera, perché la città sia fatta e si compia e noi saremo liberi!

**Bisogna accelerare l'opera abbandonando dentro di noi far capire a tutti che la z e coaguleremo non è possibile nessun nè atto, interessati provveditore di interessi subito.**

Perciò i vivi e perciò i nostri morti e i perciò i nostri figli e i perciò nel domani, nel perciò della Patria la generosa aspettazione operosa ci sprona in crescendo di ora in ora a vincere tutte le avversità imprigionatrici mentre ci promettiamo così certi, sicuri e convinti della vittoria che la sovra pienezza delle gioie che abbiamo davanti a noi non teme essere scoppiata che nei canti che pochi, ora, fanno, vedono e dicono.

*Brescia, 9 Dicembre, XXV A. III.*

IL PODÈSTÀ
l'Ing. P. CALZONI

GLI ASSESSORI
COMM. GREGORIO ZANINI
CESARE CONFA

IL SEGRETARIO CAPO

PIANO REGOLATORE DELLA CITTÀ DI BRESCIA - SISTEMAZ. E IG. (IL FUTURO)

2

*Figura 18: Piano Regolatore della Città di Brescia: ASB, ARCHIVIO STATO BRESCIA, piani regolatori della città, pratica 156, b. 4, Brescia: Archivio c.*

[66] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 63-67

Rimane tuttavia aperto l'interrogativo: quando e attraverso quali decisioni il più ampio programma di risanamento del centro storico venne progressivamente ridotto al solo quartiere delle Pescherie?

Le fonti attualmente disponibili consentono di seguire l'evoluzione del processo, ma non restituiscono un singolo atto amministrativo che sancisca formalmente tale passaggio. Più che il risultato di una decisione improvvisa, esso appare come l'esito di una progressiva commistione di esigenze urbanistiche, interessi economici e volontà politica. Da un lato l'amministrazione podestarile, guidata da Pietro Calzoni, individuò nelle Pescherie il settore nel quale concentrare le risorse disponibili per ottenere un risultato rapido e altamente rappresentativo, dall'altro l'incarico conferito nel 1928 a Marcello Piacentini trasformò questa scelta amministrativa in un progetto urbano unitario, destinato a fare della nuova piazza il fulcro della Brescia moderna. Il sostegno politico di Augusto Turati e l'interesse degli ambienti economici cittadini contribuirono infine a consolidare definitivamente questa opzione progettuale, facendo delle Pescherie il centro della più significativa operazione urbanistica realizzata a Brescia durante il Ventennio.

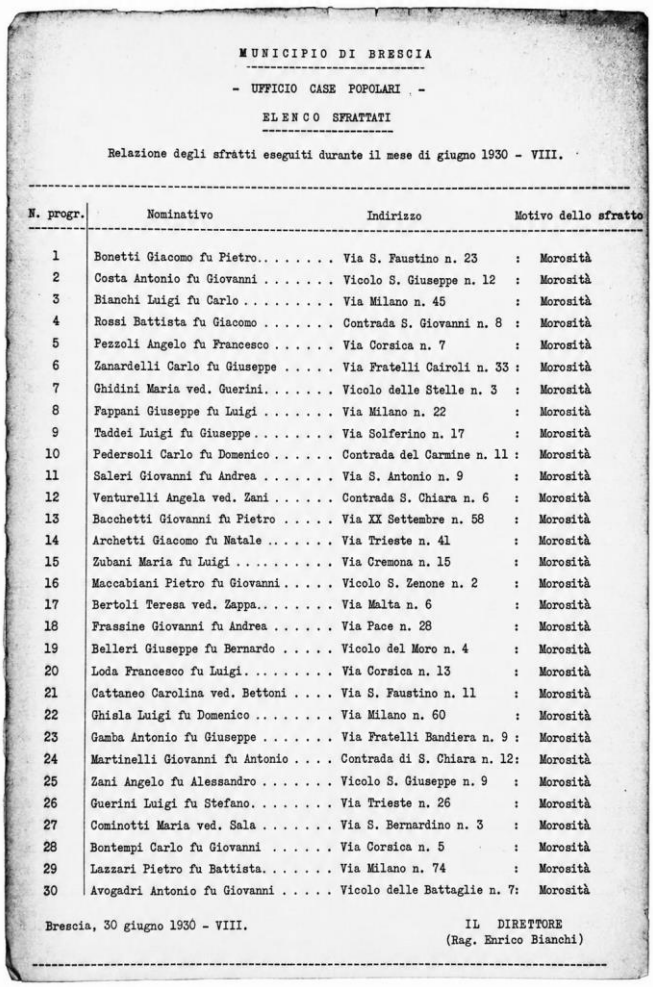
Quando le trattative private non risultavano sufficienti, l'amministrazione ricorse invece agli espropri veri e propri, sostenuti dalla nuova struttura decisionale podestarile e dall'appoggio politico garantito da Augusto Turati. Fra la fine del 1928 e il 1929 le procedure espropriative subirono un'accelerazione grazie all'intervento diretto del Comune e alla possibilità di ottenere con maggiore rapidità autorizzazioni e decreti ministeriali.[67] Gli avvisi di esproprio e di sgombero venivano notificati ai proprietari e agli affittuari con scadenze estremamente ravvicinate, spesso accompagnati da perizie estimative e dalle indicazioni relative alle modalità di trasferimento. La macchina amministrativa riuscì così a mantenere una sostanziale continuità fra acquisizione delle aree, demolizione degli edifici e apertura dei nuovi cantieri, evitando interruzioni che avrebbero rallentato l'intera operazione urbana.

Dietro questa complessa politica di acquisizioni si poneva, inoltre, un ulteriore problema, quello della sostenibilità finanziaria dell'intervento. Le dimensioni degli acquisti e degli espropri rendono infatti poco plausibile che il Comune disponesse di risorse sufficienti a sostenere autonomamente un programma di acquisizioni così esteso. La storiografia evidenzia come l'operazione si fondasse su un articolato sistema di mutui e anticipazioni finanziarie, destinato a essere progressivamente compensato dalla valorizzazione fondiaria delle aree liberate e dall'insediamento dei grandi enti chiamati a edificare i nuovi fronti della piazza. Il costo complessivo dell'intervento è stato stimato in circa 13-14 milioni di lire, dei quali circa 3,7 milioni destinati alle acquisizioni fondiarie, agli espropri e alle opere di urbanizzazione, mentre oltre 10 milioni di lire furono impiegati per la costruzione dei nuovi edifici. Il modello economico prevedeva che il Comune sostenesse inizialmente il costo delle acquisizioni, recuperando progressivamente l'investimento attraverso la cessione dei lotti ai principali committenti pubblici e privati chiamati a edificare la nuova piazza. Tra questi figuravano l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (INA), promotore della costruzione del Torrione, il Ministero delle Poste e Telegrafi, la Riunione Adriatica di Sicurtà (RAS) e la Banca Commerciale Italiana,

[67] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 103-106

ciascuno dei quali finanziò direttamente la realizzazione del proprio edificio. Tale meccanismo consentì di distribuire l'onere economico dell'operazione fra amministrazione comunale e grandi istituzioni pubbliche e finanziarie, trasformando la costruzione di Piazza della Vittoria non soltanto in un intervento urbanistico, ma anche in una complessa operazione economica. La valorizzazione delle aree liberate attraverso la vendita dei lotti edificabili costituì infatti uno degli strumenti principali attraverso cui il Comune programmò il recupero degli ingenti capitali inizialmente investiti, facendo della nuova piazza il fulcro di una strategia di rinnovamento urbano sostenuta dal legame fra amministrazione pubblica e grandi enti nazionali.[68] [69]

Delicata fu la questione degli abitanti sfrattati.



MUNICIPIO DI BRESCIA

- UFFICIO CASE POPOLARI -

ELENCO SFRATTATI

Relazione degli sfratti eseguiti durante il mese di giugno 1930 - VIII.

| N. progr. | Nominativo | Indirizzo | Motivo dello sfratto |
|---|---|---|---|
| 1 | Bonetti Giacomo fu Pietro | Via S. Faustino n. 23 | Morosità |
| 2 | Costa Antonio fu Giovanni | Vicolo S. Giuseppe n. 12 | Morosità |
| 3 | Bianchi Luigi fu Carlo | Via Milano n. 45 | Morosità |
| 4 | Rossi Battista fu Giacomo | Contrada S. Giovanni n. 8 | Morosità |
| 5 | Pezzoli Angelo fu Francesco | Via Corsica n. 7 | Morosità |
| 6 | Zanardelli Carlo fu Giuseppe | Via Fratelli Cairoli n. 33 | Morosità |
| 7 | Ghidini Maria ved. Guerini | Vicolo delle Stelle n. 3 | Morosità |
| 8 | Fappani Giuseppe fu Luigi | Via Milano n. 22 | Morosità |
| 9 | Taddei Luigi fu Giuseppe | Via Solferino n. 17 | Morosità |
| 10 | Pedersoli Carlo fu Domenico | Contrada del Carmine n. 11 | Morosità |
| 11 | Saleri Giovanni fu Andrea | Via S. Antonio n. 9 | Morosità |
| 12 | Venturelli Angela ved. Zani | Contrada S. Chiara n. 6 | Morosità |
| 13 | Bacchetti Giovanni fu Pietro | Via XX Settembre n. 58 | Morosità |
| 14 | Archetti Giacomo fu Natale | Via Trieste n. 41 | Morosità |
| 15 | Zubani Maria fu Luigi | Via Cremona n. 15 | Morosità |
| 16 | Maccabiani Pietro fu Giovanni | Vicolo S. Zenone n. 2 | Morosità |
| 17 | Bertoli Teresa ved. Zappa | Via Malta n. 6 | Morosità |
| 18 | Frassine Giovanni fu Andrea | Via Pace n. 28 | Morosità |
| 19 | Belleri Giuseppe fu Bernardo | Vicolo del Moro n. 4 | Morosità |
| 20 | Loda Francesco fu Luigi | Via Corsica n. 13 | Morosità |
| 21 | Cattaneo Carolina ved. Bettoni | Via S. Faustino n. 11 | Morosità |
| 22 | Ghisla Luigi fu Domenico | Via Milano n. 60 | Morosità |
| 23 | Gamba Antonio fu Giuseppe | Via Fratelli Bandiera n. 9 | Morosità |
| 24 | Martinelli Giovanni fu Antonio | Contrada di S. Chiara n. 12 | Morosità |
| 25 | Zani Angelo fu Alessandro | Vicolo S. Giuseppe n. 9 | Morosità |
| 26 | Guerini Luigi fu Stefano | Via Trieste n. 26 | Morosità |
| 27 | Cominotti Maria ved. Sala | Via S. Bernardino n. 3 | Morosità |
| 28 | Bontempi Carlo fu Giovanni | Via Corsica n. 5 | Morosità |
| 29 | Lazzari Pietro fu Battista | Via Milano n. 74 | Morosità |
| 30 | Avogadri Antonio fu Giovanni | Vicolo delle Battaglie n. 7 | Morosità |

Brescia, 30 giugno 1930 - VIII.

IL DIRETTORE
(Rag. Enrico Bianchi)

*Figura 19: esempio di elenco degli sfrattati delle Pescherie: ASB, ARCHIVIO STATO BRESCIA, piani regolatori della città, pratica 156, b. 4, Brescia: Archivio c.*

[68] Maria Lanciano, *Interessi economici e propaganda di regime nel progetto di piazza della Vittoria*, in Robecchi, F; Treccani, G.P. *Piazza della Vittoria*, speciale della rivista "AB-Atlante Bresciano", inverno, pp. 26-32.

[69] Gian Luigi Begni, *La realizzazione di piazza della Vittoria a Brescia. Operazione immobiliare dall'adozione del Piano all'inizio dei lavori (1929-32),* istituto universitario di Venezia, a.a. 1982-1983, relatore Carlo Carozzi.

Lo sventramento delle Pescherie comportò il trasferimento forzato di migliaia di persone, prevalentemente appartenenti ai ceti popolari e alle attività commerciali del centro storico. La stampa di regime presentò continuamente l'operazione come una grande bonifica igienica e sociale, insistendo sulla necessità di liberare il cuore cittadino da abitazioni malsane e vicoli malfamati considerati incompatibili con l'idea di città fascista. Tuttavia, dietro questa retorica celebrativa si nascondeva un'espulsione sociale dal centro urbano, dove gli abitanti rimossi dalle case demolite furono progressivamente trasferiti nelle aree periferiche oltre il fiume Mella, soprattutto nei quartieri dell'Oltremella, dove il Comune predispose sistemazioni provvisorie in baracche, capannoni e alloggi estremamente precari.[70]



*Figura 20: I capannoni degli sfrattati*

Gli sfrattati o "sbandi", come vennero definiti nelle cronache dell'epoca, ricevevano comunicazioni di sgombero con tempi molto ridotti e dovevano abbandonare rapidamente le abitazioni destinate alla demolizione. Gianfranco Porta nel suo testo *Obiettivi ed effetti sociali degli sventramenti di piazza della Vittoria. Gli sfrattati dell'Oltremella,* mostra come queste persone venissero collocate in strutture temporanee caratterizzate da condizioni igieniche e abitative molto difficili, rimaste attive fino agli anni Sessanta del Novecento.[71]

[70] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 65

[71] Gianfranco Porta, *Obiettivi ed effetti sociali degli sventramenti di piazza della Vittoria. Gli sfrattati dell'Oltremella*. AAB, Brescia. pp. 85-88

La modernizzazione del centro storico comportò una redistribuzione sociale dello spazio urbano, dove le funzioni monumentali, amministrative e finanziarie venivano concentrate nel nuovo cuore cittadino, mentre le classi popolari venivano espulse verso margini periferici meno rappresentativi.

L'intero sistema amministrativo venne dunque organizzato secondo una logica estremamente pragmatica e centralizzata. La combinazione fra acquisti bonari, espropri mirati, sostegno politico nazionale e coordinamento tecnico locale consentì di liberare progressivamente l'intera area delle Pescherie entro il 1930, permettendo così l'avvio sistematico dei cantieri della futura Piazza della Vittoria. In questo senso, l'operazione urbanistica bresciana mostra con grande chiarezza il funzionamento della macchina amministrativa fascista, ovvero una struttura capace di integrare pianificazione urbana, controllo politico, gestione fondiaria e organizzazione sociale all'interno di un unico processo di trasformazione della città.

Si venne così formando una vera e propria "cabina di regia" nella quale convergevano interessi politici, capacità amministrative e direzione architettonica: Turati garantiva la copertura ideologica e il collegamento con il centro del regime, Calzoni assicurava rapidità procedurale e controllo amministrativo, Giarratana e Prati con gli uffici tecnici fornivano la struttura operativa e Piacentini, infine, assumeva progressivamente il ruolo di coordinatore generale della rifondazione urbana.

È in questa fase che il ruolo dell'architetto romano muta radicalmente, ovvero da consulente chiamato a esprimere un parere sulle proposte concorsuali egli diventa il vero regista della nuova piazza e dell'intera trasformazione del centro storico.

La scelta definitiva di affidargli la direzione dell'intervento non fu casuale. Negli anni Venti Piacentini si era ormai imposto come il principale interprete dell'urbanistica fascista. La sua forza non consisteva soltanto nel prestigio professionale, ma nella capacità oratoria e politica che gli permisero di diventare a poco a poco «l'architetto del consenso fascista», cioè colui che meglio riuscì a tradurre in forma urbana le esigenze ideologiche del regime.[72] A orientare la scelta dell'amministrazione bresciana potrebbe aver contribuito anche un elemento geografico: dal 1906 Piacentini era impegnato nel completamento del nuovo centro di Bergamo, progetto per il quale aveva vinto il concorso a ventisei anni e ultimato nel 1927. Pur mancando una documentazione che lo dimostri esplicitamente, è plausibile ritenere che i promotori bresciani conoscessero gli esiti del cantiere di Bergamo e guardassero a quell'esperienza come a un modello da emulare, nel tentativo di dotare anche Brescia di un nuovo centro monumentale capace di competere con quello della vicina città.

Lo scambio epistolare con il Podestà Pietro Calzoni sono la prova di come l'architetto romano non fosse solo un esecutore di progetti, ma un autentico "mediatore" fra politica e architettura.

[72] Paolo Nicoloso, *Gli Architetti di Mussolini.* FrancoAngeli, Milano. pp. 88-91

# ANALISI APPROFONDITA DELLO SCAMBIO EPISTOLARE: 1928-1931

Tra il 1928 e il 1931 sono circa 50 le lettere che costituiscono la corrispondenza intercorsa tra i due e che documentano, non soltanto gli aspetti progettuali dell'intervento, ma più le difficoltà amministrative, finanziarie e politiche che accompagnarono la trasformazione del centro storico bresciano.

## 1928: organizzazione tecnica e definizione del piano regolatore.

Le prime lettere del 1928 mostrano come il rapporto tra Piacentini e l'amministrazione cittadina fosse già strettamente legata alla questione del piano regolatore e all'organizzazione degli uffici tecnici comunali.

In una comunicazione del 28 gennaio 1928 Calzoni chiede a Piacentini di indicare il nominativo di un ingegnere destinato all'ufficio del piano regolatore, con tanto di indicazione sullo stipendio annuale, segno che l'amministrazione stava predisponendo gli strumenti necessari per affrontare la futura trasformazione urbana.[73] Piacentini risponde pochi giorni dopo, precisamente il 31 del medesimo mese, informando il Podestà di essere ancora alla ricerca della figura professionale più adatta da presentare al Segretario del Partito Fascista Turati e attribuendo il ritardo all'assenza di alcuni interlocutori ministeriali.[74]

Le lettere dell'aprile 1928 testimoniano inoltre la frequenza degli incontri tra Roma e Brescia.

Iniziano precisamente il 3 aprile, dove Piacentini, invita il Podestà direttamente nella sua abitazione romana in piazza Grazioli, al civico 5.[75] Pietro Calzoni, di tutta risposta, il 7 aprile deve declinare l'incontro previsto per il venerdì 13 del 1928, al quale avrebbero dovuto partecipare il vice-podestà Fanti, l'ingegnere Martignoni e l'architetto Oscar Prati. L'incontro viene rinviato al 16 dello stesso mese per l'improvvisa indisponibilità di Fanti, evidenziando come il coordinamento personale fra amministratori e progettisti costituisse uno strumento essenziale per l'avanzamento dell'opera.[76]

## 1929: il concorso e la costruzione del gruppo di lavoro

Nel corso del 1929 la corrispondenza si concentra sulla redazione del piano regolatore e sulla costituzione dell'équipe incaricata di sviluppare il progetto del nuovo centro cittadino.

Calzoni, a inizio febbraio, è particolarmente infastidito dai continui ritardi nella definizione delle pratiche urbanistiche, sottolineando, allo stesso Piacentini, la necessità di volergli «[…] cortesemente indicare se e

[73] Archivio di Stato di Brescia (d'ora in poi ASB), Comune di Brescia, XVIII A, *Ornato, edilizia, passeggi, giardini, torri, orologi*, classe 9A, *Affari speciali – Piano d'ampliamento della città*, fasc. 1b, bb. 2153-2153a, 1924-1931, lettera del 28 gennaio 1928.
[74] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 31 gennaio 1928.
[75] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 3 aprile 1928.
[76] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 7 aprile 1928.

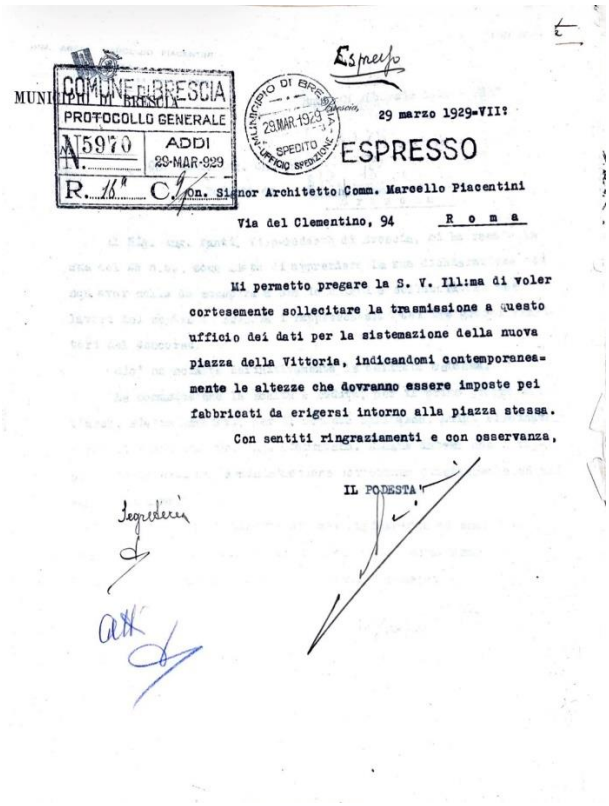
quando Ella potrà essere al più presto nostro ospite e per trattenersi in Brescia a nostra disposizione qualche giorno.» siccome fosse impossibile proseguire le trattative con gli enti interessati alla costruzione dei nuovi edifici senza una chiara impostazione del piano.[77]

La lettera del 25 febbraio 1929, sempre diretta a Piacentini dal Podestà, nella quale Calzoni, scocciato dalla mancata risposta alla lettera del 9, insiste affinché l'architetto romano assuma formalmente il coordinamento dei lavori e collabori alla scelta dei rappresentanti dei gruppi vincitori del concorso urbanistico.[78]

Pochi giorni più tardi, il 28 febbraio, Piacentini comunica di avere definito la squadra tecnica scegliendo dai 3 gruppi vincitori del Concorso: l'architetto Pietro Aschieri per il primo gruppo, l'architetto Luigi Piccinato per il secondo e l'ingegnere Giarratana per il terzo. La scelta viene presentata come il passaggio decisivo che consente finalmente di «avviare rapidamente ed energicamente i nostri lavori» ai quali mi accingo con grande entusiasmo.»[79]

A partire dalla primavera del 1929 le lettere si concentrano progressivamente sugli aspetti più tecnici e architettonici dove, Calzoni, chiede ripetutamente l'invio dei dati necessari per la «sistemazione della nuova Piazza della Vittoria» sollecitando l'architetto romano riguardo le indicazioni precise sulle altezze degli edifici che «dovranno essere imposte pei fabbricati da ergersi intorno alla piazza stessa».

[77] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 9 febbraio 1929.
[78] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 25 febbraio 1929.
[79] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 28 febbraio 1929.



MUNICIPIO DI BRESCIA
COMUNE DI BRESCIA
PROTOCOLLO GENERALE
N. 5970 ADDI 29-MAR-929
R. 16ª C.
29 MAR 1929
SPEDITO
Espresso
29 marzo 1929-VII°
ESPRESSO
Con. Signor Architetto Comm. Marcello Piacentini
Via del Clementino, 94 R o m a

Mi permetto pregare la S. V. Ill:ma di voler cortesemente sollecitare la trasmissione a questo ufficio dei dati per la sistemazione della nuova piazza della Vittoria, indicandomi contemporaneamente le altezze che dovranno essere imposte pei fabbricati da erigersi intorno alla piazza stessa.

Con sentiti ringraziamenti e con osservanza,

IL PODESTA'

*Figura 21: Lettera del 3 marzo 1929 inviata dal Podestà Pietro Calzoni a Marcello Piacentini dove viene citato in un documento il nome della nuova piazza bresciana. ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 25 febbraio 1929*

La richiesta dimostra che in quel momento erano ancora in discussione alcuni parametri della composizione urbana, in particolare quelli relativi alla definizione delle masse edilizie e dei rapporti spaziali tra i diversi fabbricati. La piazza, il 29 marzo 1929, non appare dunque come un progetto già concluso, ma come un organismo in continua elaborazione, sottoposta a verifiche e revisioni progressive.[80]

Il 25 aprile 1929 il piano è ufficialmente approvato dal potere podestarile.

[80] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 29 marzo 1929.



*Figura 22: Plastico di Piazza della Vittoria proposto dall'Ufficio Tecnico guidato da Marcello Piacentini e approvato dal potere podestarile nell'aprile del 1929. AFDM SC-387 (23x115x154cm)*

Parallelamente alle questioni urbanistiche emerge con forza il problema della sostenibilità economica dell'intervento. Tra maggio e ottobre del medesimo anno, una parte consistente dello scambio epistolare è dedicata alle trattative con i grandi enti assicurativi e finanziari destinati a costruire i nuovi edifici in piazza. Tra questi assumono particolare rilevanza la Riunione Adriatica di Sicurtà, le Assicurazioni Generali di Venezia e Trieste, la Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali e la Banca Commerciale Italiana. Le lettere mostrano come Piacentini e Calzoni fossero impegnati in una continua opera di mediazione finalizzata a rendere appetibili le aree edificabili e a garantire agli investitori adeguate prospettive di rendimento. Non a caso Piacentini richiede, in particolare nella lettera dell'8 luglio 1929, informazioni dettagliate sui costi di edificazione di Brescia rispetto che a Roma e «sui fitti annuali si possono ricavare dai nuovi fabbricati, sia per bottega, sia per ogni vano d'ufficio o d'appartamento, considerando vani normali di 4 x 4.50». L'architetto dimostra così una notevole attenzione agli aspetti economici dell'operazione, confermando come la costruzione della piazza fosse pensata anche come un grande investimento immobiliare.[81]

[81] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 8 luglio 1929.

### 1929: l'inizio degli espropri e invio dei progetti

Le lettere del settembre '29 documentano inoltre le difficoltà connesse all'acquisizione delle aree e ai rapporti con i proprietari privati. Ricorre frequentemente il nome del geometra Borgnino, coinvolto nelle trattative relative ad alcuni lotti strategici per la sistemazione della piazza. In più occasioni Piacentini e Calzoni discutono se proseguire mediante accordi consensuali oppure ricorrere all'espropriazione. L'eventualità di una «espropriazione forzata», evocata da Piacentini nel medesimo autunno, rivela come la realizzazione del nuovo centro urbano non fosse priva di resistenze e conflitti, soprattutto laddove gli interessi pubblici entravano in collisione con quelli privati.[82]

Il 7 ottobre del 1929 segna una fase decisiva dell'operazione. Nella lettera vengono predisposte planimetrie, bozze contrattuali e studi relativi ai fabbricati da edificare, si discutono i collegamenti tra gli edifici, le gallerie commerciali e i passaggi coperti: «Di conseguenza sarei d'avviso di procedere in tal modo con tutte le altre pratiche e perciò Ella dovrebbe predisporre i progetti completi, in duplice copia, per i palazzi: Banca Commerciale e Cassa Assicurazioni Sociali e invitare l'ing. Cipriani a fare altrettanto per l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni».[83]

### 1930: gli accordi con gli enti finanziatori e l'inizio dei lavori

Tra la fine del 1929 e l'inizio del 1930 il tono della corrispondenza cambia sensibilmente. Le discussioni teoriche e le incertezze delle fasi preliminari lasciano spazio a comunicazioni che riguardano ormai la stipula degli atti, la firma dei contratti e la conclusione delle operazioni finanziarie. Calzoni informa Piacentini dell'approvazione delle convenzioni e della definizione degli accordi con le Assicurazioni Generali, mentre le pratiche relative alla Banca Commerciale e alla Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali risultano ormai in fase avanzata: «Devo avvertirLa che è molto probabile che giovedì mattina sia costi per la firma dell'atto di mutuo con la Cassa delle Assicurazioni Sociali. Conto di ripartire Venerdì sera». [84]

La piazza è dunque passata dal livello progettuale a quello esecutivo, e l'attenzione si concentra progressivamente sui dettagli costruttivi e decorativi.

### 1931: la fine degli scambi epistolari

Le ultime lettere del 1931 mostrano infine come l'intervento stesse entrando nella sua fase conclusiva. I problemi affrontati riguardano ormai aspetti di carattere ornamentale e funzionale: la predisposizione delle

[82] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 26 settembre 1929.
[83] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 7 ottobre 1929.
[84] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 18 dicembre 1929.

lapidi da collocare all'ingresso del passaggio coperto, la definizione delle iscrizioni celebrative e le varianti alle facciate di alcuni edifici. Allo stesso tempo emerge una riflessione più ampia sul ruolo urbano della nuova piazza. In una lettera del 24 agosto del 1931 viene ricordata una proposta di Piacentini volta a concentrare sotto il portico delle Assicurazioni Generali i principali servizi turistici della città, «[…] in detto ampio locali del Touring Club Italiano di una o più Agenzie di grandi Società di Navigazione, di una agenzia per distribuzione di biglietti ferroviari per vagoni letto ecc., in unione eventualmente ad una mostra di Automobili (per la O.M., per la Fiat». La nuova piazza viene quindi concepita come il cuore rappresentativo e funzionale della Brescia moderna, capace di attrarre non soltanto la vita economica cittadina ma anche il movimento turistico nazionale e internazionale. [85]

L'ultima missiva inviata da Piacentini al Podestà Calzoni è quella del 28 dicembre 1931, dove annuncia l'avanzato stato di realizzazione dei simboli fascisti della piazza e l'approvazione di essi da parte dell'ex Segretario del Partito Nazionale Fascista Augusto Turati: «ho presentato a S.E. Turati il disegno della Torre Mussolini e l'ha approvato. […] Ho pure avvertito S.E. Turati delle nostre visite della seconda quindicina di gennaio a Viareggio (Statua Dazzi) e a Firenze (Arengario Maraini), ha aderito e attende nostre precise comunicazioni».[86]

È importante sottolineare "ex", perché, infatti, Turati fu sollevato dal suo incarico già dall'ottobre del 1930, rimanendo, comunque, una figura determinante a Brescia per la sua forte influenza politica. (L'approvazione dei progetti da parte sua risulta essere una mossa politica di Piacentini per continuare a tessere rapporti col Partito).

Nel loro complesso, queste lettere restituiscono l'immagine di una trasformazione urbana costruita giorno per giorno attraverso una fitta trama di negoziazioni, verifiche tecniche e mediazioni politiche. Piacentini appare come il principale coordinatore dell'intera operazione, mentre Calzoni svolge il ruolo di mediatore tra le esigenze del progetto e quelle dell'amministrazione cittadina. Piazza della Vittoria emerge così non come il risultato di una singola intuizione progettuale, ma come l'esito di un processo complesso nel quale architettura, finanza, politica e amministrazione concorrono alla costruzione di uno dei più significativi interventi urbani dell'Italia fascista.

[85] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 24 agosto 1931.

[86] ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153. 1924-1931, 28 dicembre 1931.

# DAL PIANO REGOLATORE ALL'ESALTAZIONE FASCISTA

La progressiva centralità di Piacentini segnò dunque il passaggio dalla pluralità dei progetti alla costruzione di una visione urbana unica e gerarchica. Il concorso del 1927, nato come confronto tecnico fra diverse ipotesi di risanamento urbano, finì così per trasformarsi in una fase preparatoria di un'operazione molto più ampia: la rifondazione monumentale del centro storico bresciano sotto la direzione dell'architetto che il fascismo considerava ormai il più adatto a tradurre in architettura la propria idea di modernità politica.

Nel corso del 1928, il duo formato da Vittorio Toscolini e Oscar Prati, strettamente collegato agli Uffici Tecnici Comunali, sintetizzò le varie proposte progettuali e rese operative le idee considerate prioritarie dall'amministrazione, ovvero, il risanamento igienico del quartiere delle Pescherie, la riorganizzazione della viabilità centrale, la creazione di nuovi assi urbani e soprattutto la costruzione di una nuova centralità monumentale per la Brescia fascista.

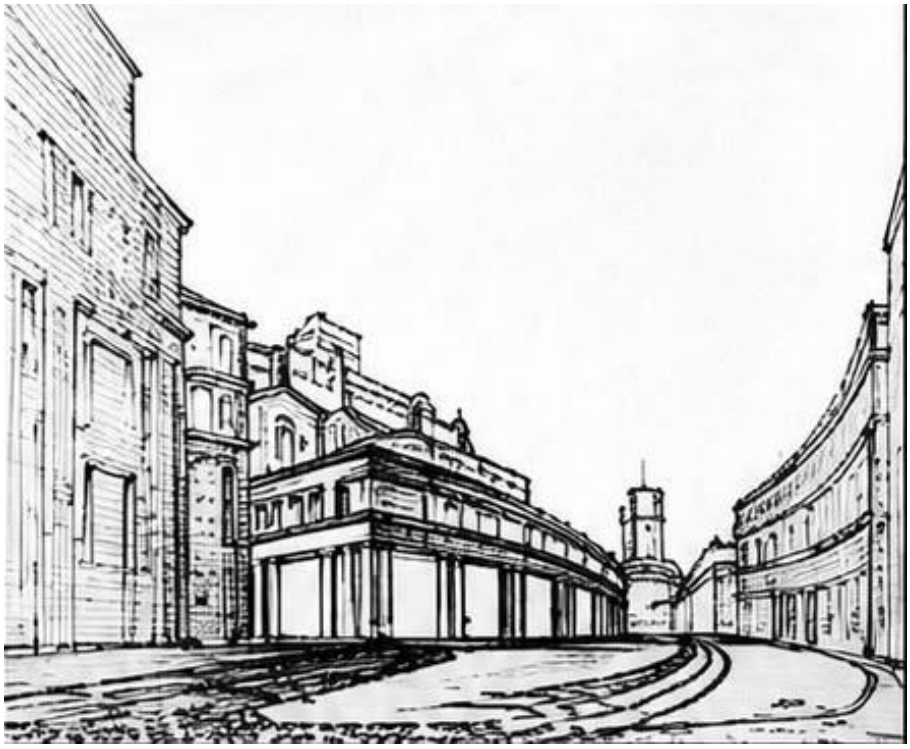


*Figura 23: O. Prati: schizzi di vedute secondo il piano regolatore redatto dall'Ufficio Tecnico. Tratto di via S. Faustino vista da sud con, a sinistra, il fianco della chiesa di S. Maria del Carmine liberato dalle case.*

Il primo piano elaborato da Toscolini-Prati venne completato il 25 ottobre 1928 e approvato dal podestà Calzoni il 3 novembre dello stesso anno.[87] Pur non presentando ancora in forma definitiva la monumentalità della futura Piazza della Vittoria, esso costituiva già il primo vero quadro operativo dell'intervento, poiché

[87] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 95-96

fissava alcuni principi fondamentali destinati a rimanere centrali anche nelle elaborazioni successive: la demolizione di ampi settori del tessuto medievale delle Pescherie, l'apertura di un grande spazio centrale collegato ai principali assi della città e la concentrazione nel nuovo centro di funzioni pubbliche, amministrative e rappresentative.

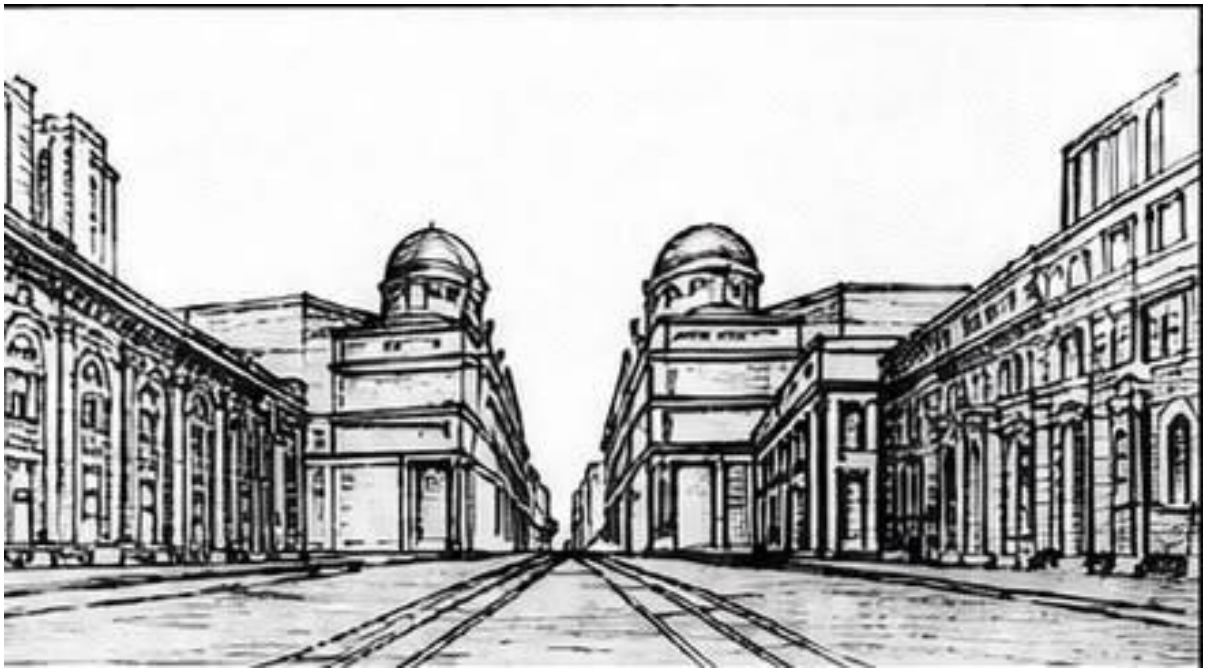


*Figura 24: O. Prati: schizzi di vedute secondo il piano regolatore redatto dall'Ufficio Tecnico. Nuovo imbocco da Piazzale Arnaldo dell'arteria progettata come allungamento di via P. Tosio.*

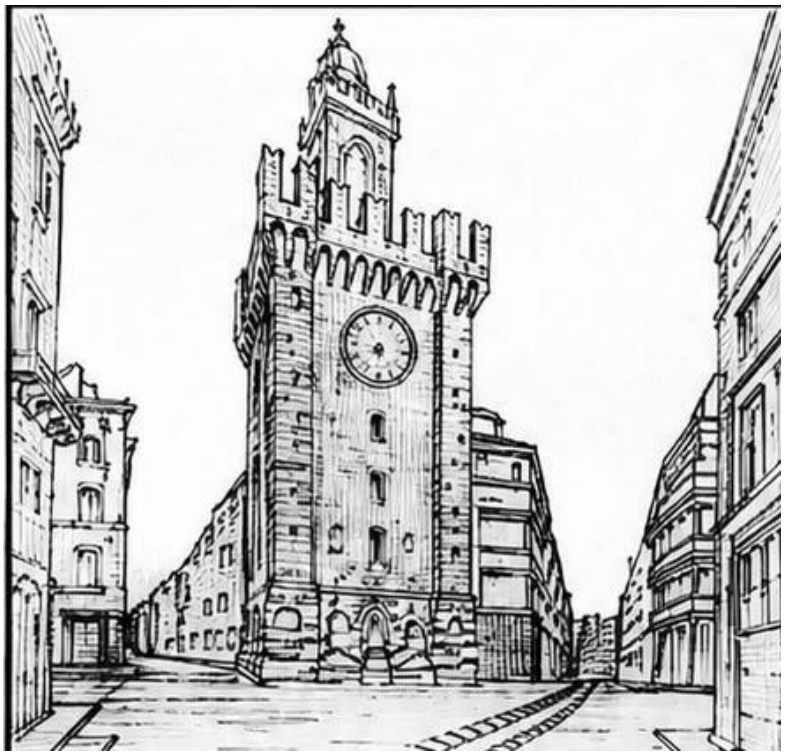


*Figura 25: O. Prati: schizzi di vedute secondo il piano regolatore redatto dall'Ufficio Tecnico. La Torre della Pallata isolata dagli edifici che la circondano.*

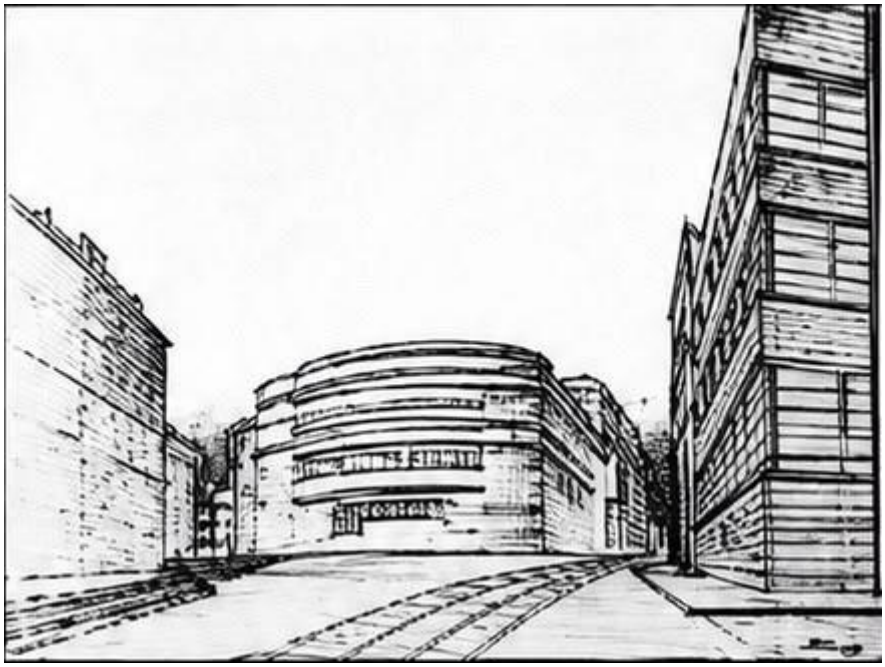


*Figura 26: O. Prati: schizzi di vedute secondo il piano regolatore redatto dall'Ufficio Tecnico. Piazza Rovetta vista da nord con, sullo sfondo, la Loggia. Fabbricato per gli uffici della Loggia.*

In questo senso il passaggio dal piano Toscolini-Prati allo studio piacentiniano mostra il modo in cui il fascismo trasformò un problema urbanistico locale in un progetto complessivo di rifondazione politica dello spazio urbano. La nuova piazza non era pensata semplicemente come uno spazio aperto o un nodo della viabilità

moderna, ma come il fulcro monumentale di una città gerarchicamente ordinata, capace di concentrare traffico, funzioni amministrative, rappresentanza politica e potere economico all'interno di un'unica composizione urbana coerente.

Tale trasformazione non fu tuttavia immediata. La Piazza della Vittoria inaugurata nel 1932 fu il risultato di un lungo processo di elaborazione progettuale durante il quale Piacentini intervenne ripetutamente sull'impianto originario, modificandone scala, funzioni e significati. Tra il 1928 e il 1932 il progetto passò infatti da una concezione prevalentemente urbanistica e distributiva a una composizione monumentale unitaria, nella quale architettura, finanza, amministrazione e rappresentanza politica venivano integrate all'interno di un unico disegno urbano. Proprio a partire dal lavoro dei tecnici comunali, nel 1929, elaborò lo *Studio per la sistemazione del centro cittadino*, dove, l'architetto romano, non ripartì da zero, ma reinterpretò e monumentalizzò le linee già predisposte dal duo tecnico bresciano, imponendo, tuttavia, una concezione molto più unitaria e gerarchica dello spazio urbano. Con Piacentini il quartiere delle Pescherie cessava definitivamente di essere considerato un semplice settore degradato da correggere attraverso demolizioni, definendo uno dei principi fondamentali della propria poetica urbana, la piazza come «sala urbana» all'aperto.

Gli edifici non dovevano più essere considerati episodi autonomi, ma parti di una composizione generale.

Le fonti ricordano che il piano particolareggiato elaborato nel 1929 e approvato dal podestà Calzoni si fondava su allineamenti rigorosi, quinte continue e una concezione dello spazio pubblico come organismo unitario, delimitato da corpi edilizi destinati a funzioni pubbliche e para-pubbliche.



*Figura 27: Brescia perduta: veduta aerea (in chiaro le previste demolizioni). 1929.(AFDM, E5 18-5375).*

Il progetto continuò tuttavia ad evolversi. Uno dei maggiori ripensamenti riguardò, appunto, il rapporto tra le diverse masse edilizie. Nelle prime ipotesi gli edifici risultavano relativamente indipendenti, mentre nelle versioni successive Piacentini accentuò invece la continuità delle quinte urbane e rafforzò la coerenza dell'insieme. Questo processo anticipava quella che Paolo Nicoloso avrebbe successivamente definito «architettura unitaria», ossia una concezione nella quale il valore dell'opera non deriva dai singoli edifici ma dalla loro capacità di contribuire alla costruzione di uno spazio collettivo coerente.[88]

Un ulteriore cambiamento riguardò la struttura economica dell'operazione. Piacentini comprese, infatti, che il nuovo centro non poteva essere finanziato esclusivamente dal Comune e sviluppò progressivamente un sistema di collaborazione con grandi enti pubblici e para-pubblici. La definizione delle quinte urbane procedette quindi parallelamente all'individuazione delle istituzioni destinate ad occuparle. Poste e Telegrafi, Istituto Nazionale delle Assicurazioni, Riunione Adriatica di Sicurtà e Banca Commerciale Italiana furono chiamati a partecipare direttamente alla costruzione della piazza. Tale soluzione consentiva di ridurre il fabbisogno finanziario diretto dell'amministrazione comunale e, al tempo stesso, di garantire la rapida esecuzione dell'intervento.

La dimensione economica fu decisamente esorbitante, ma ritenuta fondamentale a scopo politico e urbano. Il Comune investì in acquisizioni e urbanizzazioni, per poi affidare a soggetti dotati di forza finanziaria come già esplicitato in precedenza. Begni ha insistito su questa natura di operazione immobiliare e finanziaria, nella quale il piano urbano genera valore fondiario e lo redistribuisce entro un sistema controllato di committenze pubbliche e para-pubbliche. [89]Secondo i dati, i costi comprendevano circa 3,7 milioni di lire per espropri e urbanizzazioni e oltre 10 milioni per i corpi edilizi, per un totale di circa 13-14 milioni di lire.[90]

Questa struttura economica generò tuttavia controversie. La scelta dei soggetti autorizzati a costruire non dipendeva soltanto da criteri tecnici, ma da una precisa strategia politica: garantire rapidità, affidabilità, unità stilistica e controllo ideologico. L'INA ottenne il Torrione, le Poste il grande edificio sul lato settentrionale, mentre banche e assicurazioni contribuirono a definire le quinte urbane. Il rapporto fra committenze diverse era mediato dall'impianto: la regola urbana garantiva la coerenza dei linguaggi, lasciando ai singoli enti margini organizzativi e finanziari, ma non edilizi.[91] [92]

Anche sotto questo profilo è possibile osservare un'evoluzione nell'idea di Piacentini. Nelle prime elaborazioni il nuovo centro appariva ancora come una risposta ai problemi di traffico e di igiene urbana; nelle versioni successive esso assunse sempre più chiaramente il carattere di una cittadella delle istituzioni, nella quale amministrazione pubblica, credito, assicurazioni e servizi statali si concentravano all'interno di uno spazio

[88]Paolo Nicoloso, *Piacentini and Unitary Architecture: Directions for Italian Cities.* Journal of Architectural History. pp. 119-124

[89] Begni, *La realizzazione di piazza della Vittoria a Brescia. Operazione immobiliare dall'adozione del Piano all'inizio dei lavori (1929-32).* pp. 93-97

[90] Robecchi, *Brescia Littoria.* p. 98

[91] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 95-99

[92] Begni, *La realizzazione di piazza della Vittoria a Brescia. Operazione immobiliare dall'adozione del Piano all'inizio dei lavori (1929-32).* pp. 93-97

gerarchicamente organizzato. La piazza diventava così il cuore amministrativo ed economico della nuova Brescia.



*Figura 28: "La nuova Piazza della Vittoria", disegno di O. Prati e definitivo progetto approvato da Piacentini.*

Particolare fu l'evoluzione del ruolo assegnato al Torrione INA. Nelle prime formulazioni esso non occupava ancora la posizione simbolica che assumerà successivamente. Con il procedere della progettazione, tuttavia, Piacentini comprese la necessità di introdurre un elemento verticale capace di dominare la composizione e di rendere immediatamente riconoscibile il nuovo centro cittadino. Il Torrione si trasformò così da semplice edificio di assicurazioni a simbolo della modernità tecnica e finanziaria della città fascista. Le fonti lo descrivono come un vero e proprio «totem del primato tecnico», destinato a costituire il principale punto di riferimento visivo dell'intera composizione urbana.[93]

L'ispirazione fu "rubata" dal progetto vincitore del bando del 1927, ovvero del gruppo guidato da Ascheri.

Dopo un incontro tenutosi a Roma nel febbraio del 1929 tra Turati e Piacentini, venne creata una commissione composta da Aschieri, Piccinato (componente del Gruppo Urbanisti Romani) e Giarratana, in rappresentanza dei tre gruppi primi classificati. Di fatto, però, tale gruppo di lavoro non condusse a nulla di concreto e dopo le dimissioni dei suoi componenti, Piacentini tornò a essere il progettista unico della piazza. Un residuo di tale esperienza potrebbe essere un disegno di Aschieri per la Torre INA. Tale disegno viene curiosamente presentato alla "II Esposizione di architettura razionale" come "Casa per civili abitazioni a molti piani" o "Grattacielo a Brescia".

[93] Renato Pacini, *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini*, in "Architettura", dicembre, p. 673.



*Figura 29: P. Aschieri: "Grattacielo a Brescia". In "La II Esposizione di architettura razionale italiana alla Permanente di Milano", in " Rassegna di architettura", luglio 1931, p.257.*

Piacentini, quindi, evitò sia il decorativismo eclettico ancora diffuso nell'architettura pubblica italiana, sia le posizioni più radicali del razionalismo, perseguendo una sintesi fondata sulla monumentalità degli spazi, sulla chiarezza delle masse edilizie e sulla continuità delle quinte urbane. La monumentalità della piazza non derivava quindi dalla ricchezza ornamentale dei singoli edifici, ma dalla loro composizione unitaria e dal controllo delle prospettive urbane.[94] Come hanno osservato Coccoli e Pasini, gli edifici della piazza risultano unificati dall'impiego coordinato di colonne, pilastri, archi e trabeazioni, utilizzati come elementi di connessione dello spazio pubblico.

[94] Nicoloso, *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini*. pp. 119-124

# LA MONUMENTALE INAGURAZIONE

## 1° novembre 1932

Per descrivere il clima della vigilia dell'inaugurazione di Piazza della Vittoria, avvenuta il 2 novembre 1932 alla presenza di Benito Mussolini, è particolarmente utile utilizzare la stampa locale del giorno precedente, per permettere a noi contemporanei di comprendere con chiarezza la ritualità e sacralità percepita all'epoca. Il quotidiano fascista *Il Popolo di Brescia* del 1° novembre 1932 costruì infatti una vera e propria narrazione corale dell'attesa, presentando la visita del Duce come il momento culminante di un decennio di trasformazioni politiche, urbane e sociali.

Nell'editoriale di apertura, significativamente intitolato *A chi il Duce? A noi!* il giornale sosteneva che «nessuno dubitava che dopo tanti anni, durante i quali il fascismo bresciano ha combattuto con una costanza e con una capacità esemplari, non venisse questo giorno nel quale il fascismo bresciano potesse presentarsi al Duce per offrirgli le prove delle sue vittorie passate».[95] L'inaugurazione della nuova piazza veniva così rappresentata non come semplice cerimonia urbanistica, ma come esaltazione del fascismo locale e usata come momento di legittimazione reciproca tra la provincia (Brescia) e il regime (Roma e i suoi gerarchi).

Ridondante è l'insistenza sulla partecipazione collettiva, difatti l'articolo esplicava che «non sarà presente solamente Brescia», ma «la provincia con tutte le sue genti», dalle campagne alle aree industriali, dai laghi alle montagne, chiamata a presentarsi compatta davanti al capo del regime.

*Il Popolo di Brescia* descriveva una comunità unificata dal fascismo, capace di avanzare e «audacemente trionfare», richiamando esplicitamente i successi della battaglia del grano e delle politiche economiche del regime. In questa costruzione retorica, la folla non è semplice spettatrice ma soggetto politico collettivo: «questa gente è quella che ha obbedito senza discutere, che ha ammirato senza esitazione; è la gente che in ogni momento ha saputo adorare in silenzio». La presenza popolare assume dunque una dimensione sacrale, fondata sui valori dell'obbedienza, della disciplina e della fedeltà assoluta al capo, ovvero il Duce.

Lo stesso giorno comparve sul quotidiano il manifesto ufficiale del podestà Pietro Calzoni, che costituisce una fonte particolarmente importante, ove esorta, nel breve ma incisivo appello rivolto ai bresciani:

> «L'amato Duce sarà domani ospite di Brescia. Al creatore dell'Italia nuova, fascista, giunga il grido vibrante di fede e di devozione di tutta la cittadinanza. Accorrete

[95] Giarratana, *A chi il Duce? A noi!" Il* Popolo di Brescia", n. 260, 1° novembre 1932, p. 1

> domattina ad accoglierlo esultanti per testimoniargli il nostro amore e la nostra passione».[96]

L'appello di Calzoni non si limita a invitare la popolazione a partecipare all'evento, ma definisce il significato stesso della presenza pubblica, ovvero il manifestare «fede», «devozione», «amore» e «passione» verso il Duce. La partecipazione assume, quindi, il valore di una dichiarazione politica collettiva e di una pubblica professione di adesione al regime.

Analoga funzione svolgeva il manifesto della Federazione Fascista, firmato dal segretario federale Innocente Dugnani. In esso si affermava che l'arrivo di Mussolini avrebbe consacrato «il nuovo volto della città» e che il fascismo bresciano avrebbe accolto il Duce mostrando «la visione del lavoro compiuto in tutti i campi». Ai cittadini e alle organizzazioni fasciste veniva richiesto di esporre bandiere e gagliardetti lungo il percorso della visita, trasformando l'intero spazio urbano in una scenografia celebrativa destinata ad accompagnare il trionfo del capo politico.

[96] Giarratana, *A chi il Duce? A noi," Il* Popolo di Brescia", n. 260, 1° novembre 1932, p. 1

## 2 novembre 1932

L'enfasi posta sulla mobilitazione popolare trova conferma nelle cronache del giorno seguente, dove, *Il Popolo di Brescia* titolò: *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce*, presentando la partecipazione di massa come la prova tangibile del successo politico dell'evento e della piena adesione della popolazione al regime. La stessa inaugurazione della piazza fu interpretata come il coronamento della decennale politica urbanistica fascista e Brescia divenne simbolo di questa celebrazione di regime.




*Figura 30: Estratto del video inaugurale della piazza. 2 novembre 1932. Da Istituto Luce - "Archivio storico Luce". (B0163 11/1932).*

Come ha osservato Paolo Nicoloso, la piazza fu il primo grande laboratorio urbano del fascismo e il principale banco di prova delle teorie di Marcello Piacentini sulla città moderna, divenendo il modello di una monumentalità capace di coniugare rappresentazione politica, funzionalità urbana e controllo dello spazio pubblico.[97]

La giornata inaugurale venne costruita dalla stampa di regime come una vera e propria celebrazione collettiva della trasformazione urbana compiuta dal fascismo. Il *Popolo di Brescia* descrisse l'avvicinarsi dell'evento con toni fortemente enfatici, sottolineando come fin dalle prime ore del mattino «dalle valli e dalla pianura è cominciato l'esodo della nostra gente verso Brescia», mentre «folle intere di uomini e di donne erano già in moto, con canti di allegrezza, con la gioia nel cuore che pareva squarciare le tenebre».[98] L'immagine proposta dal giornale era quella di una provincia intera che convergeva verso il nuovo centro monumentale della città, trasformando l'inaugurazione in un rito collettivo di adesione al regime e alla figura de Duce.

Nella ricostruzione giornalistica «cittadini e rurali si sono confusi, come non è mai avvenuto, nella stessa gioia», a testimonianza della volontà di rappresentare Piazza della Vittoria come il nuovo fulcro simbolico dell'intera comunità bresciana: dalle valli, alla pianura, dal contadino al gerarca fascista.

L'arrivo di Mussolini alla stazione ferroviaria alle 9.30 costituì il momento di passaggio dall'attesa all'esaltazione collettiva. La cronaca racconta che «l'ansietà dell'attesa si è convertita, all'apparire del volto amato del Capo ai cristalli della carrozza, in un fremito saluto», accompagnato dal grido incessante di «Duce! Duce!».[99]

Durante il tragitto attraverso la città, il giornale insiste ripetutamente sul rapporto diretto tra il capo del regime e la folla. Salendo verso il Municipio, ascoltando da lontano le acclamazioni provenienti dalla piazza, Mussolini avrebbe osservato: «Il nostro cerimoniale, anzi: il nostro stile, dovrebbe essere quello di andare incontro prima al popolo e poi alle autorità».[100] La frase, ampiamente valorizzata dalla stampa, contribuiva a costruire l'immagine di un leader vicino alle masse e al tempo stesso rafforzava la dimensione propagandistica e plebiscitaria della visita.

Come ha evidenziato Nicoloso, Piacentini concepì Piazza della Vittoria come una «sala urbana» destinata alle grandi manifestazioni pubbliche, organizzata attraverso quinte architettoniche unitarie e dominata da edifici destinati a rappresentare le istituzioni del nuovo Stato.[101] Robecchi ha osservato come proprio questa funzione

---

[97] Paolo Nicoloso. *Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932*. Brescia: Associazione Artisti Bresciani (AAB). pp. 23-45

[98] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

[99] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

[100] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

[101] Nicoloso. *Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932*. pp. 89-115

rappresentativa costituisse uno degli aspetti fondamentali del progetto, poiché la piazza era stata destinata non soltanto come nuovo centro amministrativo e commerciale, ma come luogo privilegiato delle cerimonie pubbliche e delle manifestazioni di massa del regime.[102] Tale funzione emerge nella cronaca dell'inaugurazione, che insiste sulla capacità dello spazio di accogliere e organizzare le masse.

Il culmine della visita fu l'inaugurazione ufficiale della piazza e dal discorso pronunciato dal Podestà Piero Calzoni, dove definì esplicitamente il significato dell'operazione urbanistica, ricordando che l'amministrazione fascista fu l'unica a compiere «lo sventramento di uno dei vecchi malsani e malfamati quartieri della città per la creazione del nuovo centro, intorno ad una piazza monumentale, da dedicarsi alla esaltazione della Vittoria e della Rivoluzione».[103]



*Figura 31: Mussolini circondato dalle figure di potere bresciane: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932.*

[102] Robecchi, *Brescia Littoria.* pp. 85-93

[103] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

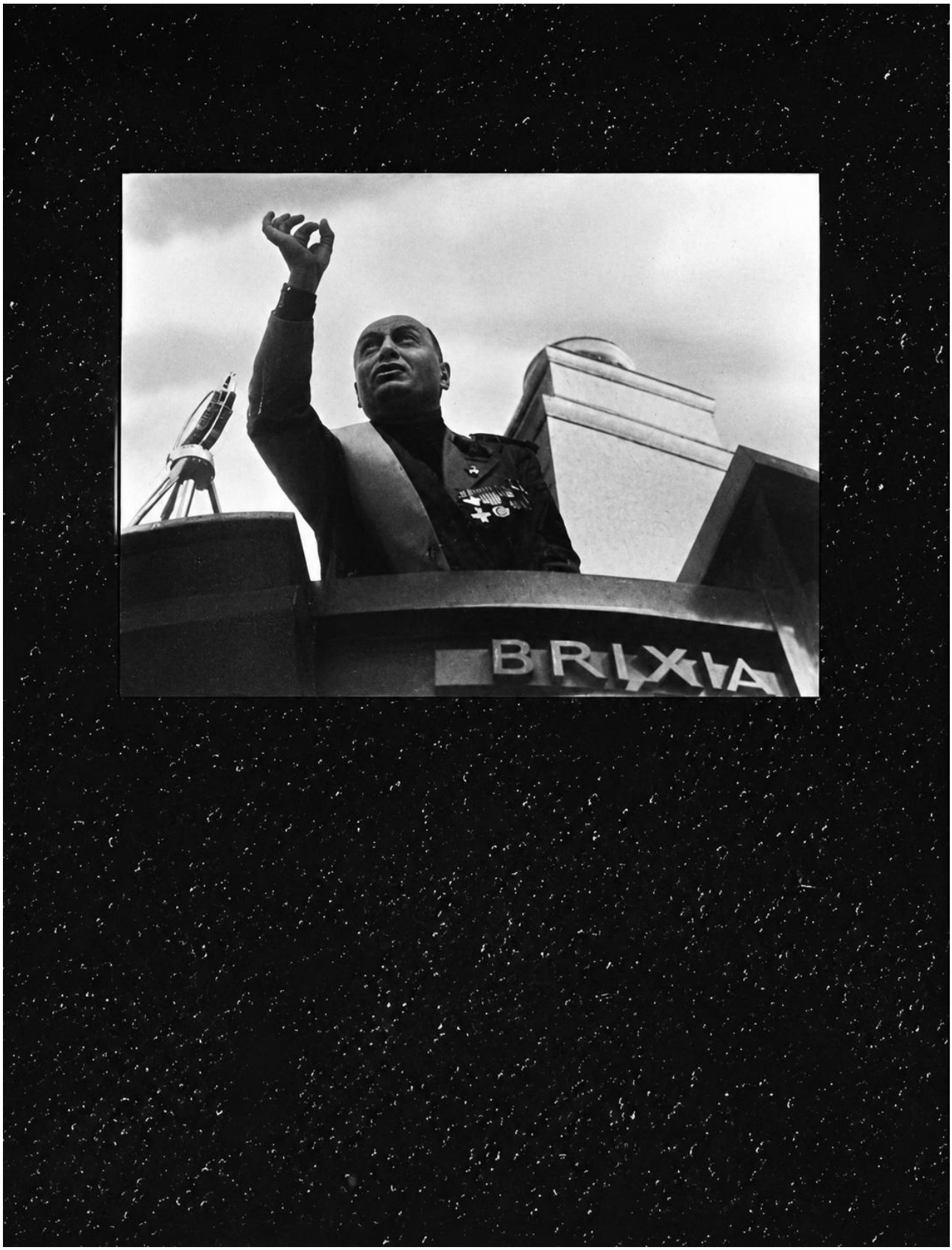



*Figura 32: Fotomontaggio in prima pagina con Mussolini che parla dall'Arengario e fotografia aerea della folla: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932.*

La nuova piazza veniva dunque presentata come il risultato della vittoria della modernità fascista sull'arretratezza liberale e come il simbolo della rigenerazione a fatti promossa dal regime.

La visita consentì inoltre a Mussolini di esprimere un giudizio diretto sui principali simboli della nuova piazza. Davanti alla statua realizzata da Arturo Dazzi, il Duce osservò che essa era «forte, e rappresenta veramente l'Era fascista» (da cui poi nascerà il nome).[104] Oggi, come verrà esplicitato successivamente, intorno alla frase aleggia un particolare significato se si considera che proprio quella scultura, ribattezzata dai bresciani "Bigio", sarebbe diventata il principale bersaglio della damnatio memoriae del dopoguerra e il simbolo più controverso dell'intero complesso monumentale.[105] [106]

Poco dopo, rivolgendosi a Piacentini, Mussolini pronunciò la frase più celebra dell'intera visita: «Finalmente abbiamo una piazza moderna».[107] Tale affermazione sanciva simbolicamente il successo dell'operazione urbanistica e il riconoscimento della piazza come modello della nuova architettura italiana promossa dal regime.

L'apice della cerimonia fu raggiunto quando Mussolini salì sull'Arengario per rivolgersi alla folla raccolta. Davanti alla nuova scenografia architettonica il Duce dichiarò: «Davanti agli edifici superbi di questa piazza che voi avete dedicato alla Vittoria e agli immortali spiriti che la conquistarono. Davanti a questa piazza monumentale e agli alti edifici, le parole sono superflue perché parlano le opere, parlano i fatti».[108] La piazza diventava così la prova concreta della capacità realizzatrice del regime: da semplice spazio urbano a dimostrazione materiale dell'efficacia della Rivoluzione fascista. Nello stesso intervento Mussolini ricordò alla folla che «saranno necessari altri sacrifici, perché senza sacrifici non si fa la storia» e che «in questi dieci

anni si è lavorato, ma si lavorerà di più nel secondo decennio», collegando il compimento dell'opera alla necessità di una continua mobilitazione politica.

La conclusione della giornata fu caratterizzata da un'esplosione di entusiasmo che la stampa fascista descrisse con toni enfatici e quasi liturgici. «Il Duce ha parlato», scriveva il *Popolo di Brescia*, e immediatamente «le masse hanno lasciato appena l'ultima parola librarsi nel silenzio, per scatenarvi dietro il tumulto di un'ovazione indescrivibile». La piazza appariva come una distesa compatta di volti, bandiere e gagliardetti, mentre il grido «Duce! Duce!» si propagava da ogni lato dello spazio urbano.

Piazza della Vittoria rappresentò e rappresenta tutt'oggi, una delle prime e più compiute affermazioni del fascismo a livello nazionale, diventando il luogo nel quale la città trasformata, assume i caratteri di culto del Duce e la rappresentazione della Rivoluzione fascista.

---

[104] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

[105] Francesco Baccanelli. *L'apparato scultoreo della piazza*. In *Piazza Vittoria a Brescia. Un caso italiano. Arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso*. Brescia: Associazione Artisti Bresciani (AAB), pp. 43-50

[106] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 65

[107] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

[108] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

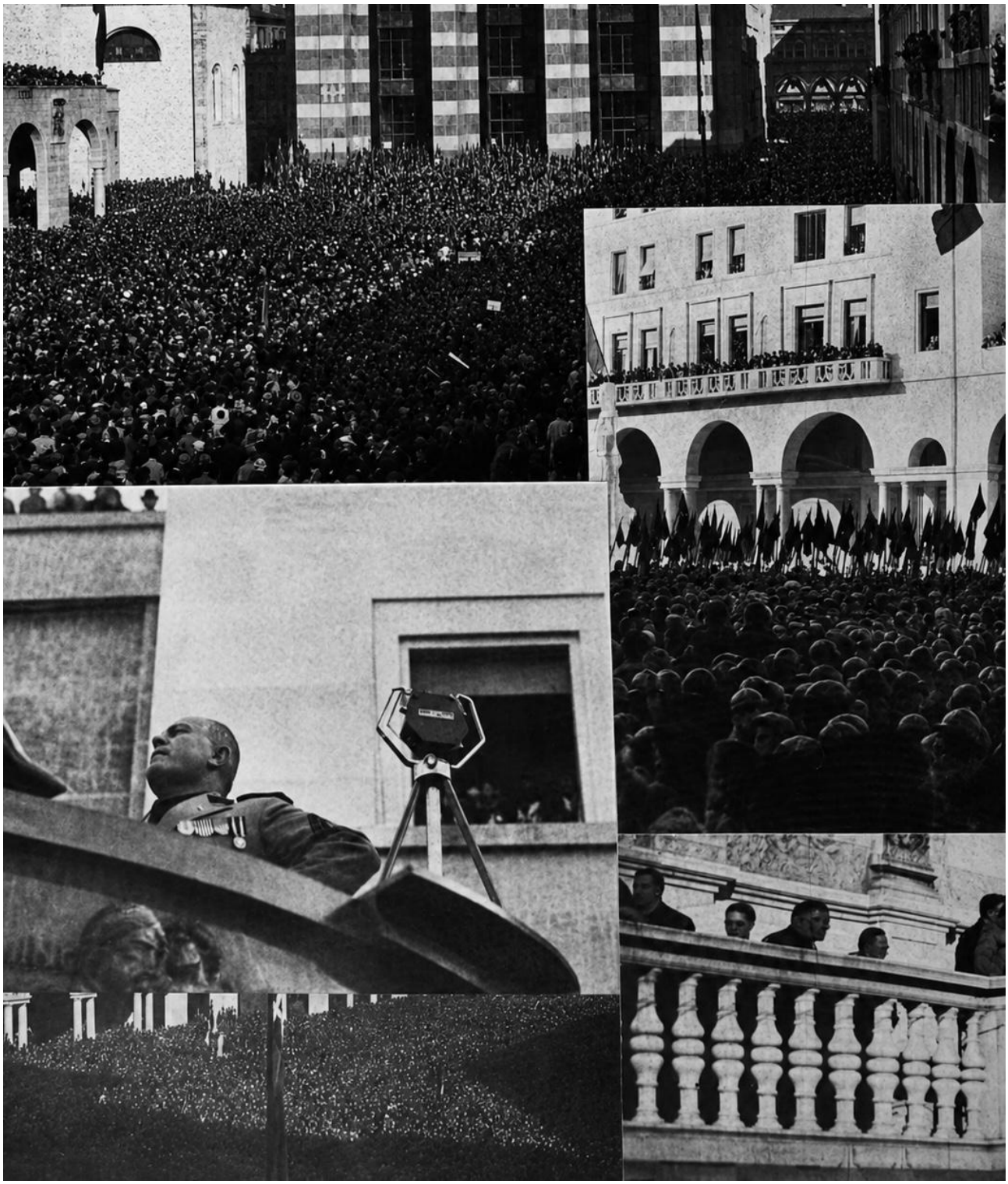


*Figura 33: Fotomontaggio di immagini di piazza, Mussolini che parla dall'Arengario e fotografia aerea della folla: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932*

## DA PIAZZA A SIMBOLO FASCISTA

Tra il 1929 e il 1932 si compì la trasformazione più rilevante del progetto, che portò la piazza ad assumere progressivamente una funzione apertamente politica. Non si trattava più soltanto di ordinare il traffico, risanare il centro o concentrare nuovi servizi amministrativi e finanziari, ma di costruire uno spazio capace di rappresentare visivamente il regime. In questo senso Piazza della Vittoria divenne un dispositivo urbano complesso: luogo di passaggio e di lavoro, ma anche scena cerimoniale, fondale propagandistico e spazio destinato all'identificazione collettiva. La sua inaugurazione, avvenuta il 2 novembre 1932 alla presenza di Mussolini, in occasione del primo decennale dell'Era fascista, confermò questa funzione pubblica e celebrativa.[109]

La politicizzazione della piazza non fu affidata a un solo elemento, ma alla combinazione di architettura, scultura, iscrizioni, gerarchie spaziali e funzioni istituzionali. La nuova piazza era infatti costruita come uno spazio "all'italiana", nel quale edifici diversi per dimensioni, materiali e destinazioni risultavano coordinati da una matrice linguistica comune, fondata sull'uso di colonne, pilastri, archi e trabeazioni come elementi di raccordo dello spazio pubblico.[110] Questa unità formale non aveva soltanto un valore estetico, ma serviva a produrre un'immagine ordinata e gerarchica della città fascista, dove ogni edificio partecipava alla costruzione di un quadro urbano coerente.

Un ruolo centrale era svolto dall'Arengario, concepito come punto di parola e di comando all'interno della piazza. La sua funzione non era soltanto ornamentale; esso organizzava fisicamente la scena delle cerimonie pubbliche e forniva un luogo sopraelevato dal quale il Potere poteva manifestarsi alla folla, non a caso, nella lettura del cantiere bresciano, l'Arengario viene indicato come dispositivo destinato a strutturare la dimensione pubblica e cerimoniale dello spazio.[111]

[109] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 65-66

[110] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 66

[111] Lupano, *Marcello Piacentini: Architettura e città tra le due guerre.* pp. 82-87



*Figura 34: come si presenta oggi l'Arengario*

Il suo apparato figurativo fu affidato ad Antonio Maraini, il quale illustrò momenti della storia bresciana, non senza la supervisione del regime, utili a costruire una genealogia simbolica nella quale la storia locale viene riletta come premessa del presente fascista.

Il ciclo figurativo incominciava dalle origini della città con la rappresentazione della Vittoria Alata, simbolo della Brixia romana e richiamo diretto alla grandezza dell'antichità classica. Seguivano quindi alcune delle figure più importanti della storia locale, come il re longobardo Desiderio, Arnaldo da Brescia e Berardo Maggi, chiamati a rappresentare rispettivamente l'età longobarda, la stagione comunale e il consolidamento delle istituzioni cittadine medievali.



*Figura 35: Arengario di Brescia, A. Maraini, dettaglio: la Vittoria Alata con alle spalle il Capitolium di Brescia*

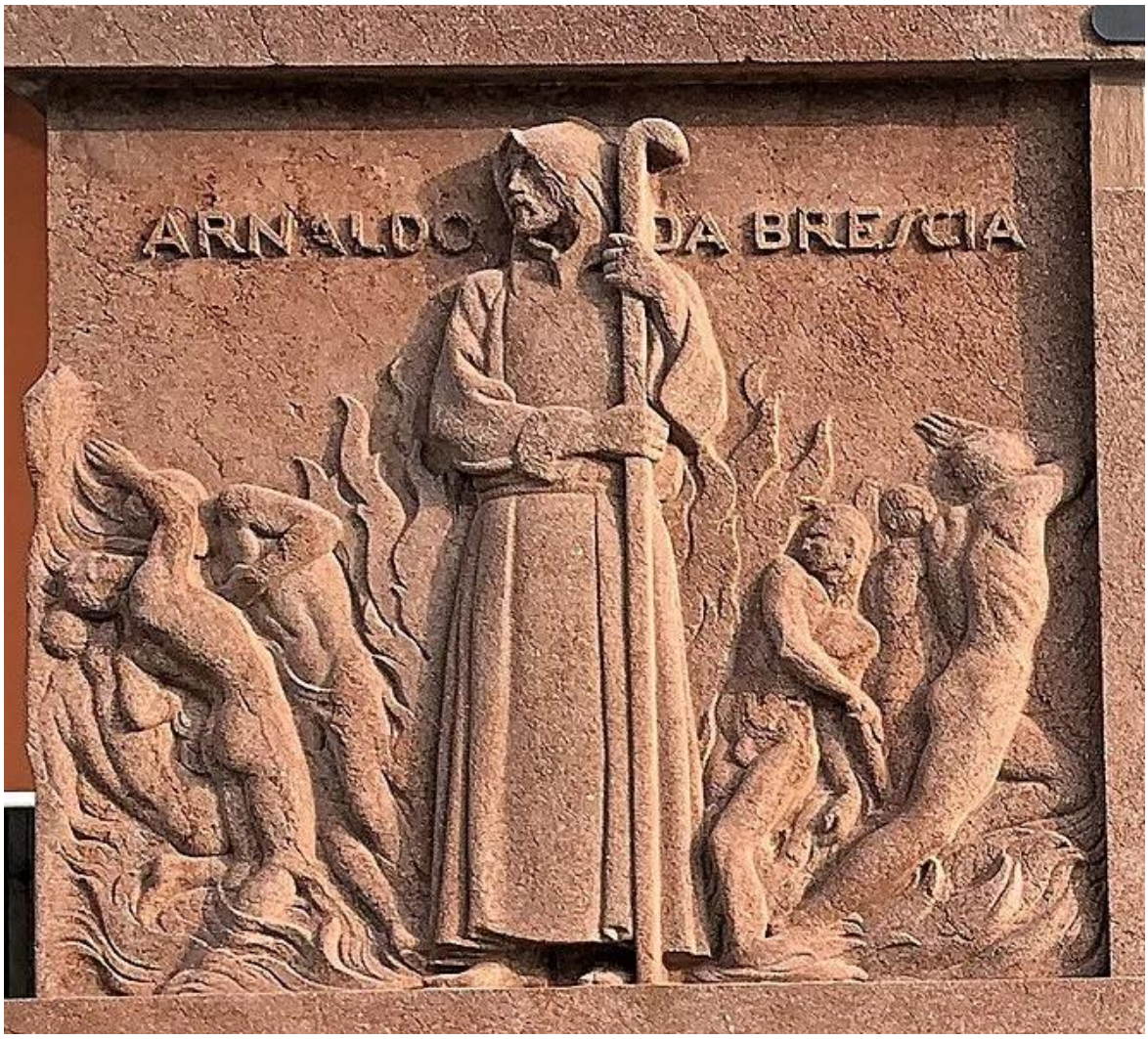



*Figura 36: Arengario di Brescia, A. Maraini, dettaglio: Arnaldo da Brescia*

Accanto alla dimensione politica trovava spazio anche quella religiosa, attraverso la raffigurazione dei santi patroni Faustino e Giovita, ai quali veniva affidato il compito di testimoniare la continuità religiosa bresciana nel corso dei secoli.

La narrazione proseguiva poi con il Rinascimento, evocato attraverso le figure di Romanino e Moretto, identificati come massimi esponenti della tradizione artistica cittadina, e con il Risorgimento, rappresentato dall'episodio delle Dieci Giornate durante gli strascichi dei "moti del '48", evento che consacrò Brescia come «Leonessa d'Italia».




*Figura 37: Arengario di Brescia, dettaglio: le X Giornate di Brescia*

L'ultima parte del ciclo era dedicata alla Prima guerra mondiale, interpretata secondo la retorica nazionalista del regime come momento di sacrificio collettivo e premessa storica dell'avvento fascista. Nella narrazione ufficiale del Ventennio il conflitto non rappresentava infatti soltanto una vittoria militare, ma l'esperienza fondativa dalla quale sarebbe scaturita la stessa Rivoluzione fascista. La guerra veniva presentata come il momento nel quale la nazione aveva riscoperto disciplina, spirito di sacrificio e unità morale, valori che il fascismo rivendicava come propri e che considerava traditi dall'Italia liberale del dopoguerra.

Questa lettura trovava una significativa corrispondenza anche nel posizionamento della Pietra dell'Adamello, collocata presso il Torrione INA. Si trattava di un grande blocco di granito proveniente dall'Adamello, l'alta montagna che durante la Prima guerra mondiale era stato teatro della cosiddetta «Guerra Bianca», combattuta in condizioni estreme sulle vette alpine. La pietra costituiva, e ancora oggi costituisce, un memoriale dei combattenti e rappresentava il legame tra il sacrificio dei soldati e la nuova Italia fascista. Attraverso la sua collocazione nel cuore del nuovo centro cittadino, il ricordo della guerra veniva materialmente incorporato nello spazio urbano, trasformando la memoria del conflitto in uno dei fondamenti simbolici della nuova piazza.




*Figura 38: Pietra dell'Adamello posta in piazza il giorno prima dell'inaugurazione (1-11-1932) per onorare i bresciani caduti durante il primo conflitto mondiale.*

L'intero percorso trovava infine il proprio compimento nella formella dedicata alla «Brescia fascista», che rappresentava il punto di arrivo dell'intera sequenza narrativa. In essa comparivano simboli e figure riconducibili al regime e alla nuova organizzazione politica della società, mentre la presenza di saluti romani rendeva esplicita l'identificazione tra storia cittadina e ideologia fascista. Ancora oggi questa formella conserva tracce evidenti del proprio significato originario, nonostante la rimozione nel dopoguerra di alcuni elementi e iscrizioni celebrative.



*Figura 39: Arengario di Brescia, A. Maraini, dettaglio: Mussolini con il fascio littorio intento a fare il saluto fascista.*

Anche il fronte principale dell'Arengario partecipava a questa costruzione simbolica. Esso era dominato dalla figura della Leonessa, emblema civico della città, accompagnata dalle iscrizioni «Brixia Fidelis Fidei et Iustitiae» e «Brescia la forte, Brescia Leonessa d'Italia».[112]

Il richiamo alla fedeltà, alla giustizia e al patriottismo contribuiva a consolidare il legame tra identità cittadina e ideologia nazionale, trasformando il monumento in una propaganda dei valori che il regime intendeva attribuire alla comunità bresciana.




*Figura 40: Arengario di Brescia, A. Maraini, dettaglio: fronte dell'Arengario con Iscrizione e simbolo comunale.*

L'Arengario assumeva così una duplice funzione: da un lato costituiva il luogo fisico dal quale le autorità potevano rivolgersi alla popolazione durante le manifestazioni pubbliche, dall'altro agiva come un dispositivo pedagogico permanente, destinato a trasmettere una determinata lettura della storia cittadina attraverso il linguaggio delle immagini. La combinazione di architettura, scultura e ritualità politica trasformava il monumento in uno degli strumenti più efficaci della politicizzazione dello spazio urbano, rendendo visibile l'ambizione del regime di integrare memoria storica, identità civica e consenso politico all'interno di un'unica rappresentazione monumentale.

[112] Caramel Luciano; Maraini Antonio, *I modelli in gesso e i disegni per l'arengario di piazza della Vittoria*. Catalogo della Mostra. Eredi F. Salami. pp. 10-12

In prossimità del pulpito fascista, si erge dalla piazza la cosiddetta Torre della Rivoluzione, collocata sul lato orientale e integrata nel sistema edilizio formato della Riunione Adriatica di Sicurtà e della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali. La sua funzione andava ben oltre quella di semplice utilizzo architettonico o punto di riferimento urbano, anzi, la torre, assumeva infatti il ruolo di segnale politico permanente, destinato a rendere immediatamente riconoscibile il carattere fascista del nuovo centro cittadino.

La sua stessa denominazione, che includeva il termine «Rivoluzione», non faceva riferimento a una generica trasformazione urbana, ma alla Rivoluzione Fascista, ossia al mito fondativo attraverso il quale il regime legittimava il proprio potere e la propria pretesa di rifondare integralmente la società italiana. In questo senso la torre non rappresentava soltanto un elemento funzionale o estetico della composizione, ma una vera e propria dichiarazione ideologica costruita nello spazio urbano.

Dal punto di vista compositivo, la Torre della Rivoluzione instaurava un dialogo diretto con il Torrione INA andando a delimitare direttrice occidente–oriente della piazza.

Se l'alto grattacielo in muratura esaltava il progresso tecnico, economico e costruttivo della nuova città moderna, la torre posta specularmente rappresentava, invece, la dimensione politica e simbolica del regime. La verticalità stessa assumeva un significato ideologico, poiché rompeva deliberatamente l'omogeneità altimetrica delle quinte edilizie e imponeva allo sguardo del visitatore alcuni punti focali gerarchicamente privilegiati.

Il carattere politico della torre era reso ancora più esplicito dall'apparato decorativo dove, infatti, sulla facciata era collocato il monumentale altorilievo bronzeo realizzato dallo scultore Romano Romanelli, raffigurante Benito Mussolini a cavallo. L'opera introduceva direttamente la figura del Duce nel cuore della piazza e trasformava l'alta torre in deliberato strumento della propaganda politica.

L'immagine equestre aveva lo scopo di rafforzare la lunga tradizione iconografica dei monumenti celebrativi dedicati ai condottieri e agli uomini di Stato, stabilendo un esplicito parallelo tra Mussolini e le grandi figure della storia nazionale. Attraverso questa rappresentazione il capo del fascismo veniva simbolicamente elevato al rango di fondatore della Nuova Italia, assumendo una dimensione quasi monumentale e divina.

L'altorilievo contribuiva inoltre a personalizzare il potere sotto un'unica figura.



*Figura 41: altorilievo bronzeo, R. Romanelli, Benito Mussolini a cavallo.*

Mentre molti edifici della piazza celebravano il regime attraverso simboli, iscrizioni o riferimenti indiretti, la Torre della Rivoluzione rendeva visibile il volto stesso del fascismo, ovvero la presenza dell'immagine del Duce trasformava lo spazio urbano in un luogo di costante celebrazione del capo e rafforzava quel processo di identificazione tra Mussolini e Stato che costituiva uno degli elementi centrali della propaganda del Ventennio. Come ha osservato Alberto De Bernardi, il regime cercò di trasformare le città in scenografie permanenti della propria autorappresentazione, utilizzando monumenti, edifici pubblici e spazi aperti come strumenti pedagogici capaci di instaurare nelle masse i valori e la "religione" fascista. [113]

[113] De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*. pp. 2-5



*Figura 42: Torre della Rivoluzione, sul grande fornice l'altorilievo bronzeo di R. Romanelli ancora presente. 1932.*

La centralità politica attribuita alla torre è confermata anche dalla sua sorte nel dopoguerra. Con la caduta del fascismo, il rilievo di Romanelli fu rimosso insieme agli altri simboli più esplicitamente legati al regime. L'edificio sopravvisse, ma venne privato di quella componente iconografica che ne costituiva il principale significato originario. Questo intervento dimostra come il problema non fosse l'architettura in sé, ma il suo contenuto politico: la torre continuò ad esistere come elemento urbano, mentre l'immagine del Duce, percepita come incompatibile con il nuovo contesto democratico, venne eliminata.

A completare il sistema simbolico fascista, si aggiunse la fontana con la statua di Arturo Dazzi, collocata nel settembre 1932, ai margini della piazza, dove assume la funzione di fondale monumentale delle visuali provenienti da via Umberto I, attuale via Gramsci.

La statua dell'"Era Fascista", realizzata da Arturo Dazzi e collocata nella piazza nel settembre del 1932, costituiva il fulcro simbolico dell'intero programma monumentale concepito da Marcello Piacentini.



*Figura 43: L'"Era Fascista" detta "il Bigio", A. Dazzi, collocata in piazza nel settembre del 1932.*

L'opera, scolpita in marmo di Carrara e del peso di circa 280 quintali, raffigurava un giovane nudo dalle proporzioni eroiche e si elevava, insieme al basamento e alla fontana monumentale, fino a circa dieci metri rispetto alla quota della piazza.[114] [115] Più che un semplice monumento, il complesso fontana-statua costituiva uno degli elementi ordinatori della composizione urbana, concepito fin dall'origine come parte integrante del progetto di Piacentini.

Dal punto di vista urbanistico, la scelta più significativa riguardò la collocazione del monumento. Contrariamente alla tradizione ottocentesca relativa alle piazze, Piacentini non dispose la statua nel centro geometrico, ma in posizione volutamente decentrata, dove poteva funzionare come fondale prospettico delle direttrici come già esplicitato.[116] Questa soluzione rispondeva a una logica percettiva estremamente raffinata, dove il monumento non dominava la piazza attraverso la centralità, ma attraverso il controllo delle visuali. Il visitatore che percorreva l'asse proveniente dalla moderna via Gramsci vedeva progressivamente emergere il colosso marmoreo come punto finale della prospettiva, mentre chi attraversava la piazza ne percepiva continuamente la presenza come riferimento spaziale.



*Figura 44: L'"Era Fascista", A. Dazzi, collocazione originale. 1932.*

[114] Franco Robecchi. *Brescia e il colosso di Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*. La compagnia della stampa. pp. 27-35

[115] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 67

[116] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 66

Piacentini non concepì infatti il "Bigio" come un elemento aggiunto successivamente alla piazza, bensì come una componente essenziale del progetto, come il punto focale di tutta l'esperienza propagandistica della piazza. Sebbene il nome ufficiale fosse "Era Fascista", attribuito dallo stesso Mussolini, il monumento venne presto ribattezzato dai bresciani "Bigio" o nella forma dialettale "E'l pöoto"[117], appellativo probabilmente derivato dal colore chiaro del marmo di Carrara e utilizzato spesso con una sfumatura popolare e ironica. Questo soprannome finì col prevalere nella memoria collettiva cittadina, sopravvivendo anche alla caduta del regime e contribuendo a separare, almeno sul piano linguistico, la percezione quotidiana dell'opera dalla sua originaria funzione celebrativa.[118] [119]

Il giovane raffigurato da Dazzi non era un personaggio storico né un'allegoria tradizionale. Il corpo atletico, la nudità eroica e la postura fiera e sicura alludevano alla costruzione di un nuovo modello umano fondato su vigore fisico, disciplina e sguardo a futuro. La descrizione pubblicata dal *Popolo di Brescia* nel 1932 sottolineava proprio questi aspetti, presentando la statua come «un giovine di forme virili, armoniose, in pieno sviluppo, saldamente piantato sui piedi e sulle gambe simili a colonne, proteso in atteggiamento di baldanzosa e consapevole fierezza verso l'avvenire».[120] Attraverso questa rappresentazione il monumento incarnava alcuni dei temi fondamentali dell'estetica fascista, quali il culto della giovinezza, l'esaltazione della forza fisica e la costruzione dell'ideale dell'«uomo nuovo» gentiliano destinato a guidare la rinascita nazionale tramite la disciplina, il sacrificio e l'appartenenza alla comunità nazionale.[121]

La scelta della nudità suscitò tuttavia immediate discussioni. La popolazione bresciana accolse il monumento con sentimenti contrastanti e non mancarono critiche e polemiche, soprattutto da parte degli ambienti cattolici. La nudità integrale della figura apparve a molti incompatibile con la sensibilità morale dell'epoca e suscitò reazioni negative già nei mesi successivi all'inaugurazione. Secondo quanto ricordato dall'*Enciclopedia Bresciana* e ripreso dalla storiografia successiva, il vescovo Giacinto Gaggia protestò apertamente contro la collocazione della statua e arrivò a proibire ai sacerdoti il passaggio attraverso Piazza della Vittoria se non in caso di effettiva necessità.[122]

L' identità politica del "Bigio" emerge con maggiore evidenza osservando ciò che avvenne dopo la caduta del regime.

[117] Riccardo Lonati, *Fontane pubbliche in Brescia*, Biesse, Brescia. pp. 97-98

[118] Robecchi. *Brescia e il colosso di Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*. pp. 35-38

[119] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 66

[120] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 3

[121] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 66-67

[122] Vittorio Lonati, *Commentari dell'Ateneo di Brescia.* Ateneo di Brescia. pp. 58-59

Già nel luglio del 1945 il monumento fu colpito da attentati che provocarono la distruzione di parte del braccio destro, il danneggiamento di una gamba e la caduta della foglia di fico che copriva le parti anatomiche più esposte.[123] Pochi mesi dopo, nell'ottobre dello stesso anno, la statua venne definitivamente rimossa e trasferita nei depositi comunali, dove sarebbe rimasta per decenni.[124]



*Figura 45: l'"Era Fascista", Porzione dell'avambraccio mancante abbandonato a terra sotto la statua, presso il deposito in via Rose del Camune, Brescia.*

È importante sottolineare che nessun altro elemento della piazza subì una reazione altrettanto efferata, nemmeno l'Arengario, dove Mussolini era solito parlare al popolo bresciano.

il "Bigio" era ormai percepito come il simbolo per eccellenza del fascismo bresciano.

Tuttavia, come hanno osservato Coccoli e Pasini, la rimozione della statua non comportò una completa «epurazione» della piazza. Molti altri simboli del regime sopravvissero infatti al dopoguerra: gli edifici conservarono le proprie funzioni e soprattutto rimasero in loco elementi come l'Arengario e le sue formelle, compresa quella dedicata alla «Brescia fascista», nella quale sono ancora riconoscibili i saluti romani scolpiti da Maraini.[125]

La controversia non si concluse con la rimozione del monumento. A partire dagli anni Novanta e con maggiore intensità nel nuovo millennio, il dibattito sul possibile ritorno della statua nella sua collocazione originaria ha coinvolto storici dell'arte, architetti, amministratori e opinione pubblica. Da un lato vi sono coloro che ritengono necessario ripristinare l'integrità del progetto piacentiniano, restituendo alla piazza uno degli elementi fondamentali della sua composizione originaria, dall'altro vi sono coloro che continuano a

[123] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* p. 67

[124] Robecchi. *Brescia e il colosso di Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*. pp. 95-112

[125] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 67-68

considerare il "Bigio" un simbolo politicamente compromesso, la cui ricollocazione rischierebbe di riattivare significati ideologici incompatibili con il contesto democratico contemporaneo.[126]



*Figura 46: L'"Era Fascista", presso il deposito in via Rose, Brescia. Figura interna dopo la rimozione della copertura in eternit.*

In questo senso il "Bigio" costituisce uno dei più delicati casi italiani di *dissonant heritage*, ossia di "patrimonio controverso", nel quale il valore storico e artistico dell'opera si intreccia con la memoria del regime che l'ha prodotta.

Riprendendo la definizione elaborata da Tunbridge e Ashworth, Coccoli e Pasini interpretano infatti la statua dell'"Era Fascista" come un'eredità storica che non risulta più pienamente compatibile con il comune sentire e con il sistema di valori condivisi dalla comunità contemporanea, generando per questo letture divergenti, conflitti interpretativi e tensioni memoriali.[127]

La sua vicenda dimostra come la storia della piazza non possa essere ridotta né alla sola dimensione artistica né alla sola dimensione politica, la statua di Dazzi era contemporaneamente monumento, elemento prospettico, simbolo ideologico e dispositivo celebrativo del fascismo. Proprio questa sovrapposizione di funzioni spiega perché il suo destino continui ancora oggi a rappresentare uno dei nodi più dibattuti nella storia di Piazza della Vittoria e nella riflessione sul patrimonio artistico fascista.[128]

Dopo la rimozione del "Bigio" nell'ottobre 1945, nacque il problema relativo alla fontana. Difatti, in una relazione comunale del dicembre 1945 si riconosceva che il manufatto marmoreo aveva, nel complesso architettonico del centro cittadino, una «funzione non trascurabile», per questo si valutò inizialmente di non eliminare la fontana, ma di sostituire la statua con un obelisco o una stele dedicata ai caduti per la libertà.[129]

[126] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 70-75
[127] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 67-68
[128] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 67-75
[129] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 69-70

La proposta testimonia come l'amministrazione cittadina fosse consapevole del ruolo compositivo svolto dal complesso monumentale all'interno della piazza e della difficoltà di intervenire su uno degli elementi cardine del progetto piacentiniano.

Questo passaggio è particolarmente significativo perché dimostra che, anche dopo la caduta del fascismo, la fontana continuava ad essere percepita come un nodo urbanistico e scenografico difficile da risolvere. Non bastava infatti rimuovere la statua, ma occorreva individuare una soluzione capace di ricomporre l'equilibrio spaziale della piazza. La stessa amministrazione ipotizzò la collocazione di un nuovo monumento adeguato, specificando che non avrebbe dovuto avere un'altezza inferiore a quella della statua rimossa.[130] Tale indicazione conferma come il gruppo fontana-statua funzionasse originariamente come una vera e propria «unità di misura» dello spazio pubblico, determinandone gerarchie visive e rapporti proporzionali.

Successivamente, nel luglio del 1947 il *Giornale di Brescia* pubblicò un articolo dal titolo emblematico «Via la tinozza di piazza Vittoria», nel quale ci si domandava perché, dopo la rimozione del «brutto uomo nudo», fosse rimasto ancora al suo posto il basamento-fontana.[131]

L'utilizzo del termine «tinozza», chiaramente dispregiativo, mostra come nel clima del dopoguerra anche la fontana fosse ormai percepita da una parte dell'opinione pubblica come un residuo ingombrante dell'apparato monumentale fascista, nonostante non presentasse contenuti ideologici espliciti paragonabili a quelli della statua o, banalmente, dell'Arengario.

La questione si riaccese nel 1995, quando una consigliera di Alleanza Nazionale presentò un'interpellanza per verificare la possibilità tecnica di riportare il "Bigio" nella sua collocazione originaria, sostenendo che, il monumento, dovesse essere valutato soprattutto per il suo valore storico e artistico.

Il sindaco Paolo Corsini, nei primi anni Duemila, pur appartenendo a una giunta di centrosinistra, si dichiarò favorevole ad avviare un confronto pubblico sulla possibile ricollocazione della statua, purché l'operazione fosse interpretata come una scelta storico-culturale e non come una rivalutazione ideologica del fascismo. Lo stesso Corsini precisò che il ritorno del Bigio non avrebbe dovuto essere utilizzato per attribuire nuovi significati politici a un simbolo ormai storicizzato.[132]

La proposta raggiunse il massimo livello di concretezza durante l'amministrazione di Adriano Paroli, appartenente al partito politico di Forza Italia e candidato sindaco grazie alla coalizione di centro-destra nel 2008. Nell'ambito del progetto di riqualificazione di piazza della Vittoria approvato tra il 2011 e il 2012, venne infatti prevista la ricostruzione del basamento originario della fontana e il successivo riposizionamento della statua restaurata. Il progetto ottenne il consenso della Soprintendenza e sembrò per alcuni anni destinato a realizzarsi. Tuttavia, la prospettiva di riportare in piazza un simbolo direttamente associato al fascismo suscitò

[130] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 69-70

[131] *Via la tinozza di piazza Vittoria*, in «Il Giornale di Brescia», n. 173, 22 luglio 1947, p. 2.

[132] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 66-72

una forte opposizione da parte di associazioni, movimenti antifascisti e dell'ANPI, che considerarono l'iniziativa offensiva nei confronti della memoria della Resistenza e delle vittime della strage di piazza della Loggia del 1974, avvenuta a poche centinaia di metri dalla piazza stessa.[133]

Con l'elezione di Emilio Del Bono, appartenente al Partito Democratico, nel 2013 il progetto venne definitivamente accantonato. Nel maggio 2014 anche il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, guidato dal ministro Dario Franceschini, anch'essi del medesimo partito di Del Bono, dichiarò di adeguarsi alla posizione del sindaco, affermando che qualsiasi decisione avrebbe dovuto tenere conto della sensibilità della città e della particolare storia bresciana, segnata dalle vicende del terrorismo neofascista.

In questo modo il basamento ricostruito rimase privo della sua statua originaria.

Per evitare che il piedistallo restasse completamente vuoto, l'amministrazione comunale optò successivamente per una soluzione temporanea, collocandovi una scultura contemporanea di Mimmo Paladino (anche se, ad oggi, la statua dell'artista si trova ancora in sostituzione dell'opera di Dazzi). La scelta si inseriva nella prospettiva di utilizzare piazza della Vittoria come luogo di sperimentazione artistica e di rilettura critica del proprio passato, senza procedere né alla completa rimozione della memoria storica né al ripristino integrale dell'assetto fascista originario.[134]

[133] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 71-72

[134] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 72-73

# GLI EDIFICI PRINCIPALI

# DI PIAZZA DELLA VITTORIA

Dopo aver ricostruito il contesto politico, urbanistico e culturale che portò alla realizzazione di Piazza della Vittoria, è necessario soffermarsi sull'analisi dell'architetture che ne definiscono l'identità.

La piazza, infatti, non costituisce una semplice successione di edifici, ma un organismo unitario concepito dall'architetto Marcello Piacentini come un insieme coerente, nel quale ogni immobile assume un ruolo preciso sia dal punto di vista funzionale sia sul tuo profilo compositivo e simbolico. L'intero complesso rappresenta una delle più alte espressioni dell'urbanistica fascista italiana, in cui architettura, spazio pubblico e propaganda politica si integrano in un progetto unitario.

Come osserva Paolo Nicoloso, gli edifici della piazza, pur differenziandosi per utilizzo, volumetria e materiali sono accumunati da un medesimo linguaggio architettonico fondato sull'impiego di elementi classici reinterpretati in chiave moderna, quali pilastri, archi, portici e ampie superfici murarie, che conferiscono all'insieme una forte unità espressiva.[135]

L'analisi dei principali edifici che delimitano la piazza, permette quindi di comprendere come Piacentini sia riuscito a coniugare monumentalità, innovazione tecnica e continuità con la tradizione architettonica italiana affidando a ciascun edificio una specifica funzione urbana e simbolica.

Il Torrione INA, il Palazzo delle Poste, il Palazzo delle Assicurazioni Generali, il Palazzo della Riunione adriatica di Sicurità (RAS), la Banca Commerciale italiana non costituiscono episodi autonomi, ma parti di un'unica scenografia urbana progettata per esprimere ordine, efficienza, modernità e prestigio istituzionale.

L'analisi che segue prenderà in esame tali architetture, evidenziandone le caratteristiche progettuali, costruttive e decorative, il loro significato nel programma urbanistico piacentiniano e il contributo che ciascuna di esse offre per la definizione dell'immagine complessiva di Piazza della Vittoria.

[135] Nicoloso. *Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932*. pp. 89-115

# TORRIONE INA



*Figura 47: Torrione INA: fotografia frontale*

Fra gli edifici di Piazza della Vittoria, il Torrione INA costituisce il gesto più in luce della volontà di Marcello Piacentini di trasformare il nuovo centro bresciano in un manifesto di modernità urbana e politica.

La sua presenza non può essere letta soltanto come episodio architettonico isolato, ma come parte di un sistema più ampio, dove la piazza veniva concepita come fulcro della città rimodernata sorta dopo lo sventramento del quartiere medievale delle Pescherie tra il 1929 e il 1932.

In questo quadro, la nuova piazza venne inaugurata come simbolo dello "slancio modernizzatore del Regime",[136] attraverso un impianto unitario nel quale edifici diversi per funzione, dimensioni e materiali erano legati dalla medesima matrice linguistica di ripresa del Classico.

Il Torrione, costruito per l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, rappresentava all'interno di questo organismo urbano, il punto di verticalità massima, il più esplicito segnale di modernità della piazza. Se il Palazzo delle Poste, l'Arengario, la Torre della Rivoluzione gli edifici della RAS e della Banca Commerciale contribuivano a definire le quinte monumentali della piazza, il grattacielo INA ne costituiva invece il contrappunto verticale. La sua funzione non era soltanto pratica, legata alla presenza di uffici e attività commerciali, ma eminentemente simbolica: dimostrare che Brescia, città tradizionalmente legata a un impianto medievale e rinascimentale, poteva essere rappresentata con una nuova immagine novecentesca, ordinata, funzionale e tecnologicamente avanzata.

Non a caso nelle rappresentazioni coeve della piazza, il Torrione compare spesso come elemento dominante dello skyline urbano insieme al Duomo, al castello e al Palazzo della Loggia.

L'edificio fu progettato da Marcello Piacentini con la collaborazione tecnica dell'ingegner Gino Cipriani, romano, il quale lavorò contemporaneamente a un'altra opera finanziata dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni: il Complesso Residenziale INA nel quartiere Pinciano di Roma Nord. L'ingegnere ebbe un ruolo fondamentale nella definizione strutturale dell'opera, poiché il Torrione costituiva una sfida costruttiva ardua per il contesto italiano degli anni Trenta.

Alto circa 57 metri e articolato su 15 piani, esso è tradizionalmente indicato come il primo grattacielo italiano realizzato in calcestruzzo armato. La sua importanza non deriva soltanto dall'altezza, che oggi può apparire contenuta, ma dal carattere sperimentale dell'operazione, infatti, per la prima volta in una città italiana di medie dimensioni, veniva inserito nel cuore urbano un alto edificio a struttura moderna e destinato a diventare non un corpo estraneo ma il perno compositivo di una nuova piazza monumentale.

Il Torrione INA non presenta una pianta uniforme lungo tutta la sua altezza, ma nasce dalla sovrapposizione di corpi progressivamente ridotti.

[136] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 66-67

Alla base, l'edificio, occupa un lotto rettangolare di circa 41,20 × 22,40 metri. Questo primo volume, profondo e allungato, è circondato su tre lati da un porticato e attraversato longitudinalmente da una galleria coperta.

Il porticato avanza rispetto al filo del corpo verticale e occupa una porzione dello spazio della piazza, formando una sorta di basamento urbano sul quale si innesta la torre. All'interno della base è inoltre presente un cortile sopraelevato, delimitato dalle due ali posteriori del fabbricato, la cui pavimentazione costituisce la copertura del piano ammezzato.[137] [138]

La distribuzione interna rispondeva alla coeva presenza di attività commerciali, uffici e abitazioni.



*Figura 48: Torrione INA: cortile interno, visibile la divisione fra diversi spazi e alzati*

Al piano terreno erano ricavati quattordici negozi, direttamente connessi al porticato e alla galleria, mentre il piano ammezzato comprendeva trentuno locali destinati a uffici. Il primo piano ospitava, sul lato rivolto verso Piazza della Vittoria, la sede dell'agenzia locale dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, mentre verso occidente erano disposti altri uffici e alcuni spazi residenziali.

Dal secondo al nono piano l'edificio assumeva una funzione prevalentemente abitativa: le fonti indicano complessivamente trentuno appartamenti, articolati in 216 locali. Gli ultimi due piani erano invece destinati al

[137] Valentina Nava, *Torrione INA*, Lombardia Beni Culturali, scheda BS400-00610, compilazione di Lucia Morandini (2009), aggiornamento di Nadia Marino (2016).
[138] DelArs, *Restauri facciate Grattacielo Torrione INA Brescia,* 25 ottobre 2021

ristorante panoramico, la cui collocazione sommitale sfruttava la vista sulla città e sulle montagne circostanti.[139]

Non si può dunque parlare di un unico piano-tipo ripetuto invariabilmente dal basso verso l'alto.

Esiste certamente una ripetizione funzionale nei livelli residenziali compresi fra il secondo e il nono piano, ma la loro configurazione planimetrica doveva necessariamente adattarsi alle variazioni volumetriche dell'edificio.

All'altezza del sesto piano, infatti, il corpo costruito si riduce, lasciando spazio ad ampie terrazze, dal settimo piano si eleva la torre propriamente detta, impostata su una pianta quasi quadrata di circa 22,40 × 22 metri. Questa prosegue sostanzialmente invariata fino all'undicesimo piano, mentre gli ultimi due livelli risultano ulteriormente arretrati sui lati settentrionale, meridionale e occidentale. Si devono quindi distinguere almeno quattro differenti famiglie distributive: la base commerciale e porticata, i piani intermedi a maggiore estensione, il piano quasi quadrato della torre e il coronamento panoramico.

[139] *Il Grattacielo e i palazzi costruiti dalla S.A.B.I.C.*, in «Brescia. Rassegna mensile illustrata», anno VIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932, pp. 17-18).

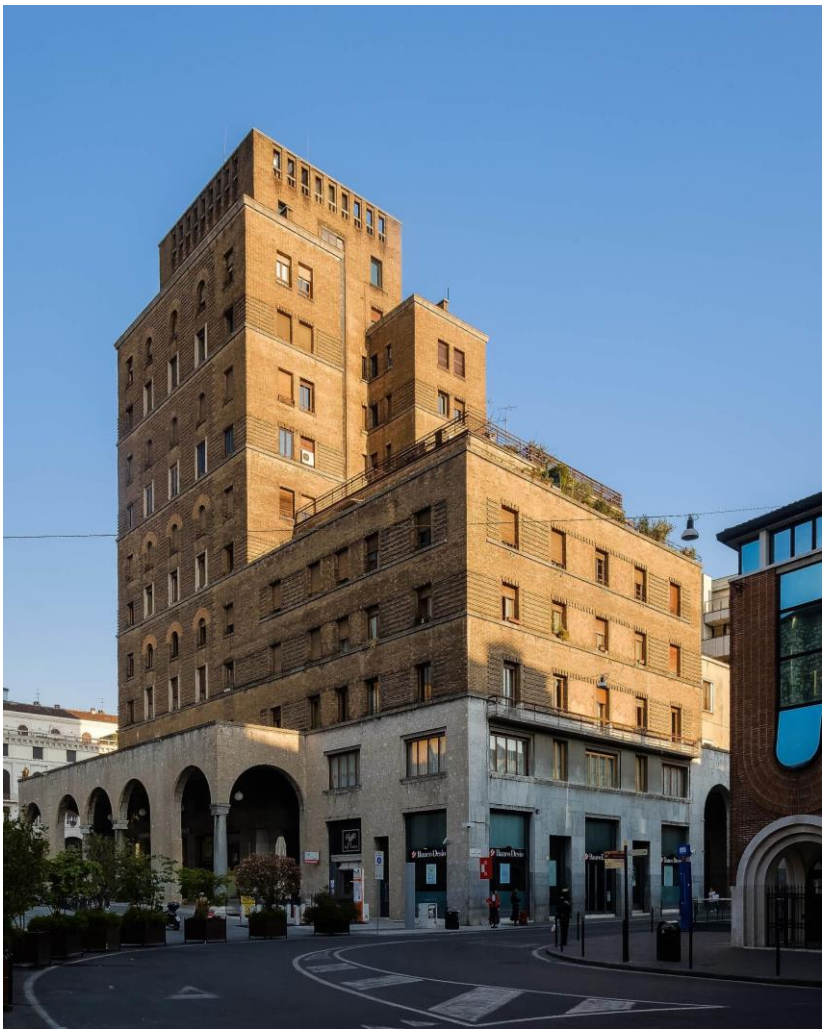


*Figura 49: Torrione INA: particolare del retro dove son ben visibili le separazioni fra i diversi blocchi costruttivi*

Le ricostruzioni pubblicate in occasione del recente restauro del 2021-2022 effettuato dal Gruppo Deldossi, indicano la presenza di due scale e cinque ascensori: quattro impianti elevatori avrebbero servito il corpo anteriore e più rialzato, mentre il quinto sarebbe stato collocato nella parte posteriore. Ciò suggerisce una separazione fra i collegamenti verticali della torre e quelli destinati al corpo basso retrostante. In assenza di una pianta esecutiva leggibile, tuttavia, non è prudente precisare ulteriormente la posizione dei singoli vani scala, dei pianerottoli e degli ascensori.[140]

Lo sviluppo verticale del Torrione può essere letto secondo una composizione tripartita: basamento, alzato centrale e coronamento, che richiama l'organizzazione dei primi grattacieli della Scuola di Chicago, reinterpretata però attraverso materiali e forme legati alla tradizione architettonica italiana.

Il basamento è costituito dal grande porticato, che si proietta verso la piazza e stabilisce una misura orizzontale comune agli edifici circostanti. Al di sopra di esso il corpo del Torrione si arretra e assume un andamento

[140] DelArs, *Restauri facciate Grattacielo Torrione INA Brescia,* 25 ottobre 2021

verticale, un secondo arretramento si produce nella parte sommitale, dove gli ultimi piani si restringono e alleggeriscono la conclusione della torre.

L'utilizzo materico differente rafforza la distinzione fra questi elementi. Il porticato e la parte basale sono rivestiti in pietra Cornabò e granito, mentre il corpo elevato è caratterizzato dal paramento in mattoni faccia a vista.

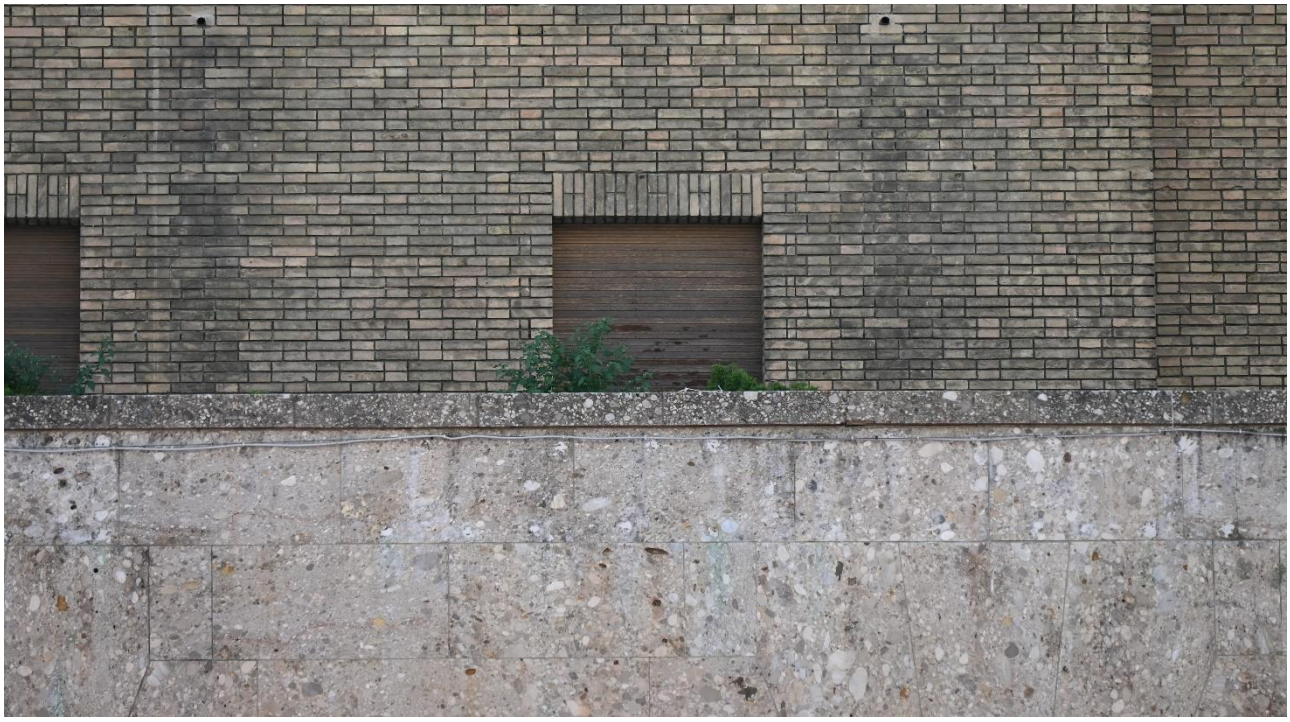


*Figura 50: Torrione INA: dettaglio di separazione cromatica fra granito e laterizio*

Il laterizio utilizzato produce un contrasto cromatico con le superfici lapidee più chiare che prevalgono negli altri edifici della piazza, facendo emergere il Torrione come elemento autonomo.

La muratura in laterizio non costituisce una superficie uniforme. I mattoni sono disposti secondo tessiture differenti, con campiture relativamente piane alternate a fasce formate da corsi aggettanti o arretrati. Queste fasce producono sottili ombre orizzontali, segnano il passaggio fra i diversi registri e interrompono la continuità delle grandi superfici. Sui prospetti laterali il ritmo orizzontale appare più marcato, mentre la facciata rivolta verso la piazza riceve una composizione maggiormente monumentale.



*Figura 51: Torrione INA: particolare di mattoni aggettanti*

Quest'ultima è organizzata mediante tre grandi campate arcuate, ripetute per quattro registri sovrapposti, per un totale di dodici archi. Ogni arco riunisce le finestre appartenenti a due piani consecutivi, la facciata, quindi, non manifesta direttamente la successione dei singoli solai, ma accorpa due livelli reali all'interno di un'unica figura verticale. Tale espediente riduce percettivamente il numero dei piani e conferisce all'edificio una scala monumentale, quasi trasformando le aperture in gigantesche logge sovrapposte.



*Figura 52: Torrione INA: particolare facciata con grandi campate arcuate*

I prospetti laterali, a differenza di quelli frontali, presentano aperture più piccole e regolari, lasciando emergere con maggiore evidenza l'effettiva successione dei piani.[141]

[141] Nava, *Torrione INA*, Lombardia Beni Culturali, scheda BS400-00610,



*Figura 53: Torrione INA: dettaglio della superficie laterale con la diversa sistemazione del laterizio*

Nella parte sommitale il linguaggio cambia nuovamente. Al sistema degli archi subentra una lunga apertura orizzontale, assimilabile alla finestra a nastro modernista, suddivisa soltanto dagli elementi verticali dei serramenti.

Questa apertura, collegata agli ambienti panoramici dell'ultimo settore dell'edificio, introduce un elemento spiccatamente modernista e contrasta intenzionalmente con il linguaggio arcuato e storicizzante del fusto sottostante. Il coronamento rappresenta così il punto nel quale la modernità dell'edificio viene espressa più apertamente tramite l'andamento orizzontale delle vetrate, le terrazze e l'arretramento dei volumi che sostituiscono la compattezza muraria dei livelli inferiori.



*Figura 54: Torrione INA: dettaglio della finestra a nastro*

L'innovazione tecnica del Torrione non consiste semplicemente nell'impiego del calcestruzzo armato, materiale già ampiamente diffuso all'inizio degli anni Trenta, ma nell'adozione di una ossatura portante a telaio, composta da pilastri, travi e strutture orizzontali collegate fra loro.

Le fotografie di cantiere mostrano elementi verticali a sezione rettangolare o quadrangolare, collegati da travi poste in corrispondenza dei piani. I muri esterni non costituiscono quindi il sistema portante principale dell'edificio: i carichi vengono trasferiti dai solai alle travi, da queste ai pilastri e infine alle fondazioni, mentre murature e rivestimenti completano gli spazi compresi fra le maglie del telaio.

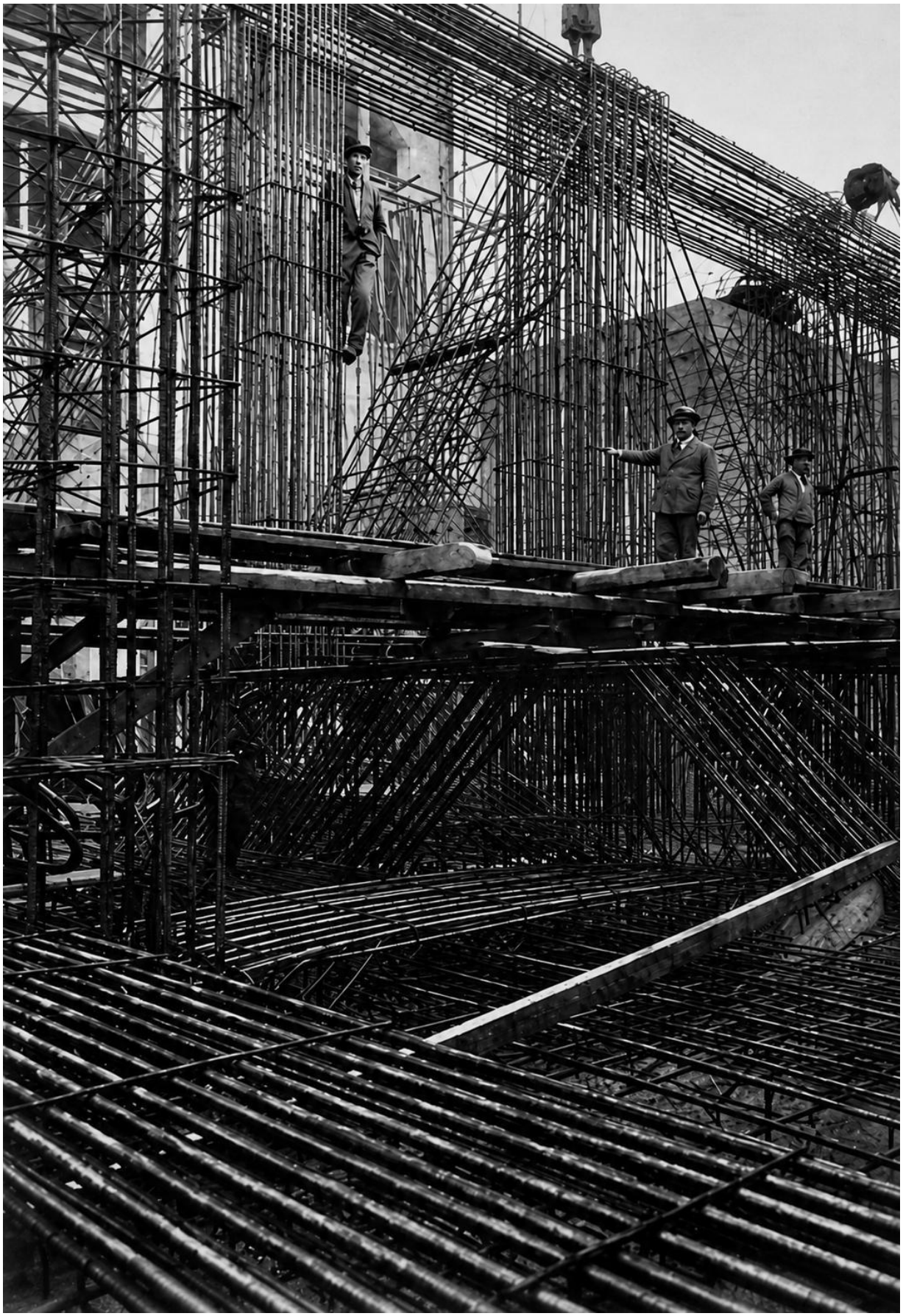


*Figura 55: Torrione INA: marzo 1931: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

In *Il Grattacielo e i palazzi costruiti dalla S.A.B.I.C* del 1932 si parla esplicitamente di «ossatura» e ricorda che il calcolo dovette considerare sia i forti carichi verticali prodotti dal peso dell'edificio sia le sollecitazioni orizzontali generate dal vento. Il progetto strutturale fu elaborato dall'ingegnere Luigi Compassini, in collaborazione con l'ufficio tecnico dell'impresa, e sottoposto alla consulenza di Arturo Danusso, professore al Politecnico di Milano.[142]

Il principio può essere accostato, sul piano generale, a quello esemplificato da Le Corbusier nella Maison Dom-Ino del 1914: in entrambi i casi l'ossatura portante è distinta dalle chiusure e dalle partizioni interne, che non devono sostenere il peso dell'edificio. Il confronto deve però essere presentato come un'analogia strutturale, non come la dimostrazione di una derivazione diretta.

Il sistema Dom-Ino era formato essenzialmente da solette piane sostenute da pilastri arretrati rispetto alle facciate e concepite per consentire la massima libertà distributiva; il Torrione è invece un edificio multipiano nel quale le fotografie documentano un più complesso telaio di pilastri e travi, progettato anche per resistere alle azioni del vento. La parentela riguarda dunque la separazione tra struttura e involucro, non l'identità delle soluzioni costruttive.[143]

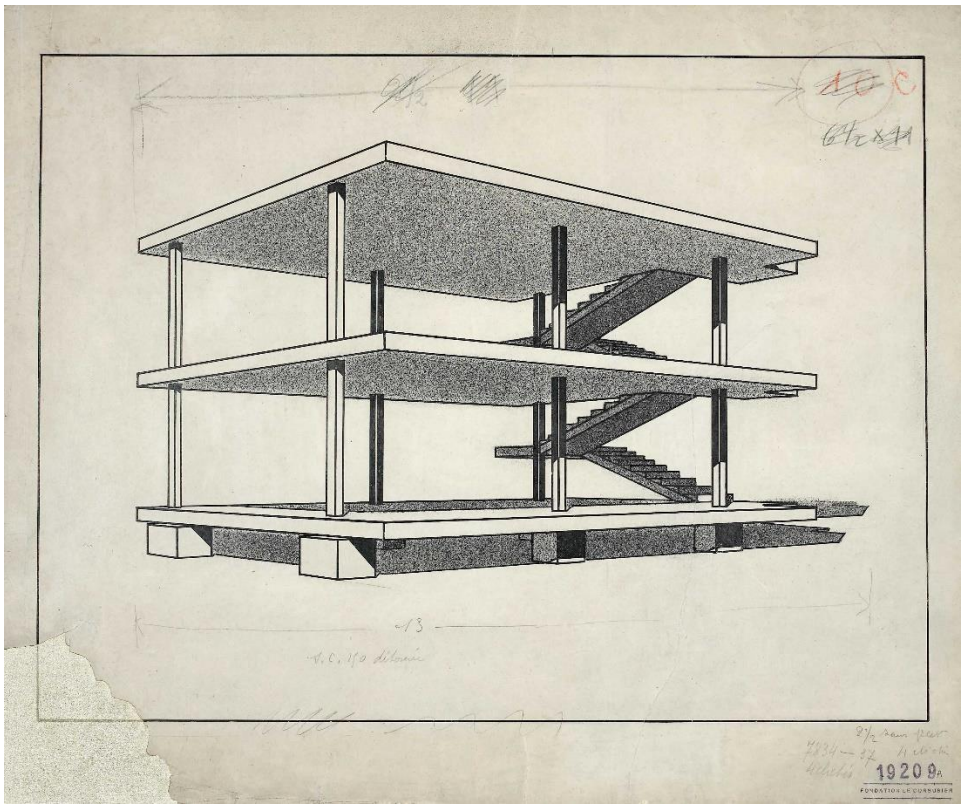



*Figura 56: Maison Dom-Ino: bozzetto illustrativo di LE Corbusier, 1914, © Fondation Le Corbusier.*

[142] *Il Grattacielo e i palazzi costruiti dalla S.A.B.I.C.*, in «Brescia. Rassegna mensile illustrata», anno VIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932, pp. 17-18.

[143] Le Corbusier, Jeanneret, Pierre (1991), *Œuvre complète de 1910-1929*, vol. I, a cura di Willy Boesiger e Oskar Stonorov, 13ª ed., Éditions d'Architecture-Artemis, Zurigo.

Complesso era il sistema di fondazione.

La documentazione tecnica ripresa durante il restauro descrive una platea irrigidita da sei grandi travi reticolari in calcestruzzo armato, disposte longitudinalmente, lunghe fra 35 e 40 metri, alte circa 8 metri e larghe 2,20 metri. La funzione di questa struttura era distribuire uniformemente sul terreno il considerevole peso della torre. I solai furono calcolati per sopportare sovraccarichi accidentali differenti: circa 1.000 kg/m² nei due sotterranei e al piano terreno, 300 kg/m² ai piani superiori e 500 kg/m² nelle scale. Anche la resistenza al vento fu differenziata fra il corpo basso e quello superiore, maggiormente esposto.[144]

Il cantiere, diretto da Cipriani, viene ricordato come un banco di prova per l'organizzazione tecnica dell'intera piazza: la costruzione procedette con un ritmo medio di poco più di due settimane per piano, permettendo di completare il grezzo in circa 8 mesi. Questa rapidità costruttiva assumeva un preciso valore propagandistico. Il Regime Fascista celebrava la velocità dell'intervento come prova della propria efficienza amministrativa e tecnica.

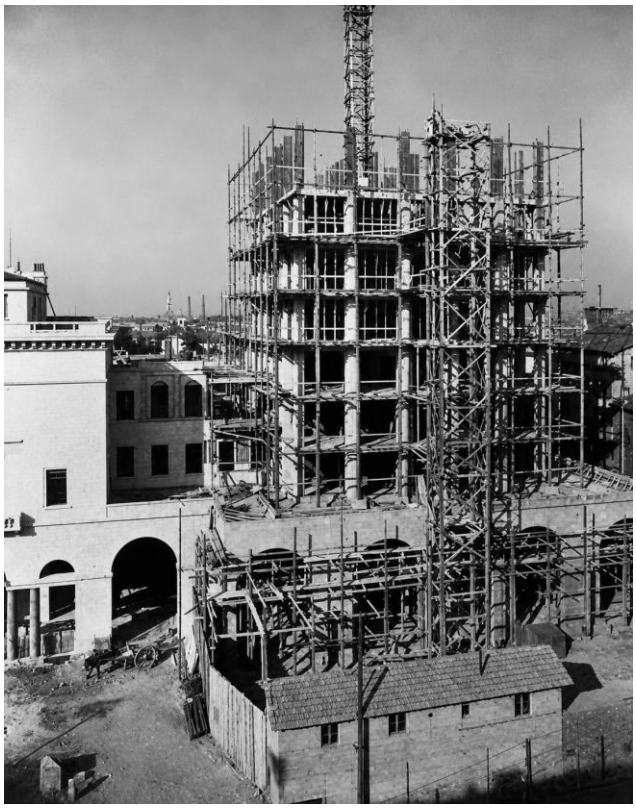




*Figura 57: Torrione INA: dicembre 1931: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

*Figura 58: Torrione INA: maggio 1932: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

[144] DelArs, *Restauri facciate Grattacielo Torrione INA Brescia,* 25 ottobre 2021

Piazza della Vittoria non doveva apparire come una normale cantiere urbano, ma come risultato visibile di una nuova capacità decisionale: demolire, progettare, finanziare e costruire in tempi brevi. In questo senso il Torrione INA diventa il "totem tecnico e simbolico" dell'intera operazione.

Dal punto di vista formale, il Torrione presenta un'estetica ambigua e proprio per questo interessante.

Da un lato è un edificio moderno, per l'altezza, struttura e destinazione funzionale, dall'altro non rinuncia alla monumentalità piacentiniana, che evita l'esibizione puramente tecnica della struttura. Piacentini non guarda al grattacielo americano come modello da imitare letteralmente: non adotta una facciata vetrata, non espone la struttura, non accentua in modo esasperato la verticalità tramite fasci continui di finestre, al contrario costruisce una torre severa, compatta, rivestita, nella quale la modernità del calcestruzzo armato viene mediata da un linguaggio architettonico italiano, più controllato e monumentale. È una modernità "disciplinata" non radicale.

Questa impostazione corrisponde bene alle idee espresse da piacentini in Architettura d'oggi.

L'architetto rifiutava l'idea che l'architettura "dell'oggi" dovesse nascere dal nulla e insisteva invece sull'esistenza di un "filo conduttore" capace di legare l'architettura contemporanea alla tradizione. Secondo Piacentini, il problema non era cancellare il passato, ma superare l'eclettismo ottocentesco attraverso una nuova sintesi di sobrietà proporzione e funzionalità. Egli riconosceva l'importanza dei nuovi materiali, ferro e calcestruzzo armato, ma metteva in guardia contro un razionalismo ridotto a semplice esibizione tecnica: l'arte, per Piacentini, non poteva essere «semplice applicazione» delle risorse costruttive perché restava prima di tutto «bisogno dello spirito».[145]

Il Torrione INA introduce esattamente questa posizione teorica. La sua struttura è moderna, ma la sua immagine resta controllata da una volontà compositiva classica. Il calcestruzzo armato consente l'altezza la rapidità e la flessibilità interna, il rivestimento murato e il disegno dei prospetti gli conferiscono, invece, un'idea di potenza e controllo sulla città.

In questo senso, il Torrione non contraddice il contesto monumentale della piazza, ma lo completa introduce la verticalità della città moderna dentro un impianto che continua a usare colonne, portici, archi e masse murarie come strumento di ordine spaziale.

Particolarmente importante è il rapporto tra la torre e la tradizione italiana delle torri civiche.

Pur essendo chiamato "grattacielo", il Torrione non si presenta come puro "skyscraper americano". La sua forma compatta e il suo ruolo urbano richiamano piuttosto la torre comunale, il campanile civile, il segnale verticale che storicamente domina le città italiane. Piacentini sembra quindi tradurre la tipologia americana del grattacielo dentro una genealogia italiana: non un oggetto isolato, ma una torre urbana, parte di una piazza. Da

[145] Piacentini, *Architettura d'oggi*. pp. 8-17

qui deriva anche il termine Torrione, che attenua l'estraneità del grattacielo simbolo dell'americanità e lo riconduce a una memoria architettonica locale, nazionale e puramente italiana.

L'edificio svolge inoltre una funzione prospettica precisa.

Collocato sul lato occidentale della piazza, esso chiude e orienta la percezione dello spazio, contrapponendosi alla più bassa continuità dei fronti laterali. La piazza, pensata come sala urbana, aveva bisogno di un punto di emergenza capace di rompere l'orizzontalità senza distruggere l'equilibrio. Il Torrione, oltre ad assolvere questa funzionalità, diventa il segnale che rende riconoscibile l'intervento anche da lontano. La sua verticalità, quindi, diventa un nuovo riferimento urbano sostituendo la complessità minuta del quartiere delle pescherie con una nuova gerarchia visiva di potere.

Un aspetto importante del Torrione riguarda anche le decorazioni.

Fra le finestre della facciata sono inseriti dodici bassorilievi in terracotta di Vittorio Saltelli, raffiguranti le attività produttive bresciane.

Le formelle non costituiscono dodici episodi narrativi indipendenti, ma una sorta di enciclopedia sintetica della produzione: i diversi mestieri sono indicati metonimicamente attraverso strumenti, prodotti, macchine, gesti e materiali.



*Figura 59:Torrione INA: particolare della facciata: bassorilievo in terracotta di V. Saltelli*

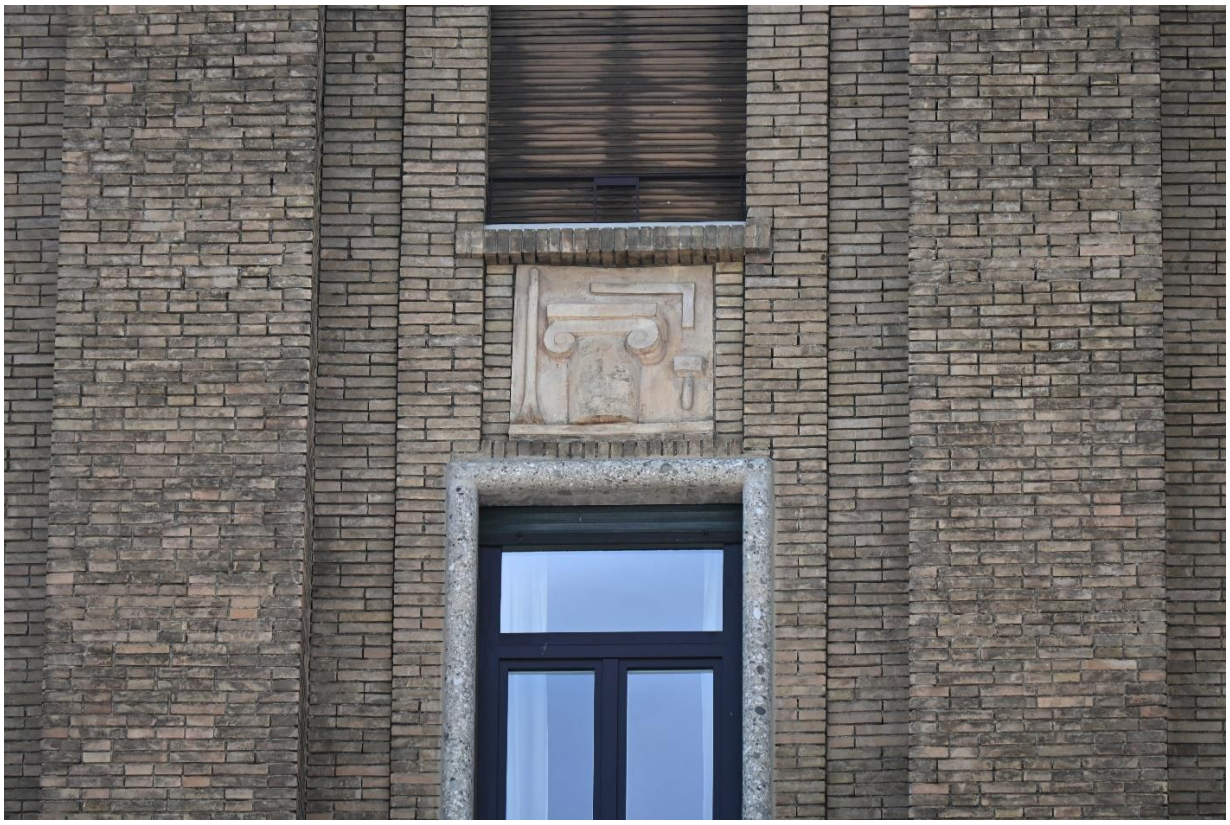


*Figura 60: Torrione INA: particolare della facciata: bassorilievo in terracotta di V. Saltelli*

Il materiale, con il quale son realizzati, non è casuale.

La terracotta appartiene alla tradizione artigianale e si accorda cromaticamente con il laterizio del Torrione, i soggetti, al contrario, celebrano meccanica, industria ed edilizia moderna. Si determina così una sintesi fra tradizione locale e innovazione tecnica.

Vanno inoltre distinti le formelle di Saltelli dall'*Annunciazione* di Arturo Martini.

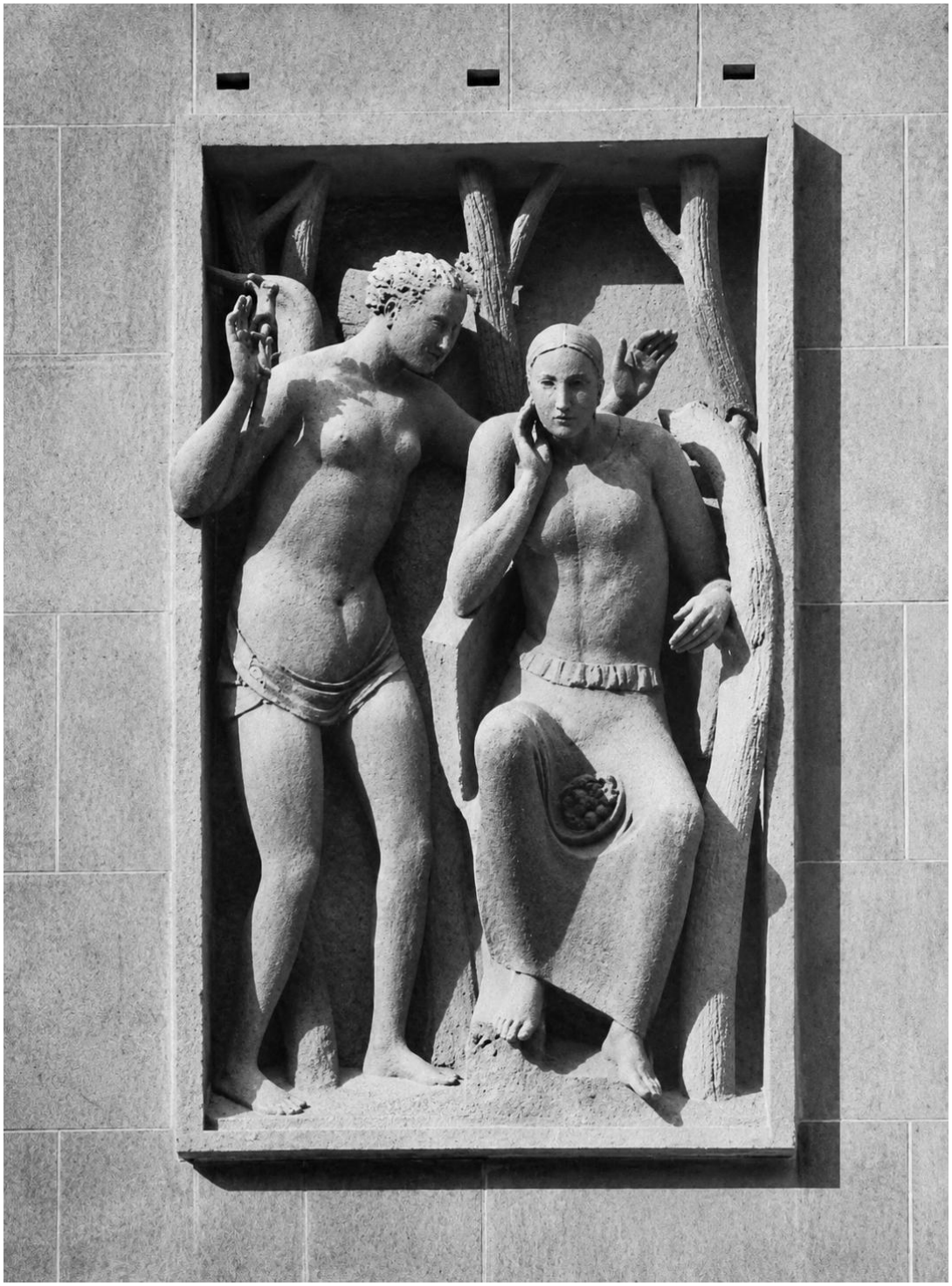


*Figura 61: L'Annunciazione, A. Martini: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

Murata sulla parete di uno dei pilastri del porticato, l'altorilievo era quindi particolarmente visibile e metteva l'opera in rapporto diretto sia con lo spazio pubblico sia con la struttura porticata alla base del nuovo edificio multipiano.

L'opera venne collocata nella primavera del 1932. Consisteva in una grande piastra rettangolare, delle dimensioni di circa 2 × 3,60 metri, definita «in grès cotto», ovvero un impasto ceramico sottoposto a una cottura elevata, resistente e particolarmente adatto a essere inserito stabilmente all'esterno di un edificio.[146]

La commissione era stata inizialmente affidata ad Adolfo Wildt, un famoso scultore italiano del primo Novecento. Wildt morì nel marzo del 1931 senza aver potuto eseguire l'opera e l'incarico passò quindi ad Arturo Martini, artista profondamente diverso per linguaggio e concezione della scultura. La sostituzione comportò un mutamento sostanziale: si passò dalla levigatezza preziosa, dalla tensione spirituale e dal simbolismo propri di Wildt al linguaggio più arcaico, materico e antiretorico di Martini.

La scelta di Martini si inseriva nella rete di collaborazioni artistiche promossa da Marcello Piacentini. Lo scultore avrebbe infatti lavorato nuovamente con l'architetto nel Palazzo di Giustizia di Milano.

L'opera è conosciuta principalmente attraverso fotografie storiche. La composizione presentava due grandi figure disposte orizzontalmente entro un paesaggio estremamente semplificato. A sinistra si trovava l'angelo annunciante, rappresentato in piedi e rivolto verso Maria; dietro il corpo era riconoscibile almeno un'ala, mentre nella mano teneva presumibilmente il tradizionale giglio, simbolo della purezza della Vergine. A destra Maria era raffigurata seduta, in una posa raccolta e quotidiana, con una mano portata al volto.

L'elemento più originale della scena era il recipiente che la Vergine teneva sulle ginocchia. Secondo l'interpretazione riportata da Robecchi, la notizia comunicata dall'angelo provocò spavento nella donna e il conseguente rovesciamento della ciotola. Martini, quindi concentrava la narrazione non sull'apparizione soprannaturale, ma sulla reazione psicologica ed estremamente umana di Maria. [147]

Il carattere antiretorico dell'opera emergeva soprattutto dal contrasto con le altre sculture della piazza. Il *Bigio* di Arturo Dazzi costruiva un'immagine atletica e monumentale dell'uomo nuovo fascista; il rilievo bronzeo di Romano Romanelli sulla Torre della Rivoluzione celebrava Mussolini a cavallo; le formelle di Vittorio Saltelli rappresentavano le attività produttive bresciane. Martini introdusse invece una scena religiosa intimamente umana, priva di monumentalità eroica. La sua *Annunciazione* occupava uno spazio ufficiale e rappresentativo, ma si sottraeva almeno in parte al linguaggio più apertamente celebrativo del complesso.

Proprio questa interpretazione quotidiana e antiaulica provocò forti reazioni nell'ambiente cattolico bresciano. Il sacerdote e storico Paolo Guerrini giudicò l'opera una deformazione offensiva del mistero cristiano,

[146] Robecchi. *Brescia e il colosso di Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*. pp. 94-99
[147] Robecchi. *Brescia e il colosso di Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*. pp. 94-99

definendola una «beffa sacrilega» contro la religione e contro l'arte. Il giudizio di Guerrini documenta la distanza tra la sensibilità religiosa tradizionale e la concezione "martininiana" dell'arte sacra.[148]

La polemica non dipendeva dal soggetto in sé, perfettamente riconoscibile, ma dal modo in cui era stato rappresentato. La riduzione della Vergine a una donna sorpresa in un ambiente quotidiano, l'aspetto corporeo dell'angelo e la semplificazione quasi popolare delle forme vennero interpretati come una banalizzazione dell'evento soprannaturale.

Durante i bombardamenti aerei del 1945 la lastra cadde dal pilastro e si frantumò.

La sua immagine continuò tuttavia a circolare. Una fotografia dell'opera venne utilizzata anche per il manifesto della prima mostra postuma di Arturo Martini, organizzata a Treviso nel 1947.

L'inaugurazione della piazza, avvenuta il 2 novembre 1932 alla presenza di Mussolini, conferì al Torrione un ulteriore valore politico. Piazza della Vittoria fu inaugurata in occasione del primo decennale dell'Era Fascista e rappresentò il punto più alto della politica urbanistica del Ventennio a Brescia. La cerimonia trasformò lo spazio urbano in una scenografia del consenso. Citando *Il Popolo di Brescia*, giornale schierato politicamente con il fascismo e che fece una cronaca dettagliata della giornata, Mussolini, uscito dal Palazzo delle Poste e dei Telegrafi, manifestò immediatamente il desiderio di raggiungere il Torrione INA, «Mussolini ridiscende di corsa e sveltendo il passo percorre l'atrio dicendo allegramente: "Adesso voglio andare sul grattacielo"».[149] La stessa cronaca ricorda che, durante la visita Mussolini del Torrione, ebbe parole di apprezzamento «per gli operai dei cantieri del grattacielo», accogliendo con soddisfazione la loro affermazione «che avrebbero saputo fare molto di più»[150], per poi chiudere la visita affacciandosi per ricevere l'ennesimo sussulto della folla.

[148] Robecchi. *Brescia e il colosso di Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*. pp. 94-99

[149] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

[150] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1




*Figura 62: Fotografia di Piazza della Vittoria durante l'inaugurazione: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932.*

Il valore politico della torre emerge anche se la si colloca nella più ampia cultura architettonica del Ventennio. De Bernardi ha osservato che i regimi totalitari cercarono di controllare non solo il tempo delle masse, attraverso feste, organizzazioni, parate e rituali, ma anche lo spazio urbano, trasformando città e piazze in "quinte teatrali" per l'autorappresentazione ideologica del potere. L'architettura diventa così un mezzo di pedagogia collettiva, capace di trasformare lo spazio pubblico in uno strumento di consenso. Gli edifici del regime erano "messaggi di pietra", destinati a rendere visibili i valori della nuova Era Fascista.[151]

Il Torrione INA va letto precisamente in questo quadro.

La sua altezza, la sua tecnica costruttiva e la sua funzione istituzionale comunicavano efficienza, progresso, ordine e fiducia nel futuro. Non era un edificio celebrativo nel senso tradizionale del termine, perché non presentava grandi bassorilievi politici o iscrizioni monumentali paragonabili ad altri apparati della piazza, tuttavia, era forse ancora più efficace come strumento propagandistico, perché trasformava la modernità tecnica in immagine quotidiana. Ogni cittadino che attraversava Piazza della Vittoria vedeva nella torre il segno tangibile di una città rinnovata.

La critica successiva ha però reso più complessa questa lettura.

Da un lato, la torre è un'opera tecnicamente avanzata, capace di introdurre in Italia una nuova tipologia edilizia e di sperimentare l'uso del calcestruzzo armato in altezza. Dall'altro, esso nasce come parte di una trasformazione autoritaria del centro storico, nella quale la modernizzazione viene ottenuta attraverso demolizioni, espropri, ricollocamento sociale e costruzione di consenso. È proprio questa duplicità renderlo un oggetto storico rilevante, ovvero, non solo monumento architettonico, ma documento materiale della cruda politica urbana fascista.

Anche nel dopoguerra il Torrione INA conservò una posizione particolare.

A differenza del Bigio, rimosso nell'ottobre del 1945, gli edifici della piazza continuarono a essere utilizzati e anzi, la stessa torre riuscì progressivamente a perdere parte della propria carica ideologica, trasformandosi in un simbolo urbano della nuova Brescia novecentesca. Ciò non significa che il suo originale significato politico sia scomparso o dimenticato, ma che l'edificio è stato riassorbito e ricollocato nella vita quotidiana della brescianità contemporanea.

[151] Alberto De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*, il Mulino Bologna, pp. 1-10

# PALAZZO DELLE POSTE E TELEGRAFI




*Figura 63: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi*

Il Palazzo delle Poste e Telegrafi occupa un ruolo essenziale nella definizione architettonica e simbolica di Piazza della Vittoria.

Se il Torrione INA rappresenta il segno verticale della modernità tecnica, il Palazzo delle Poste costituisce invece il grande fondale istituzionale della Piazza, l'edificio che ne chiude prospetticamente lo spazio e che traduce in forma architettonica la presenza organizzata dello Stato moderno. La sua importanza non deriva soltanto dalla funzione pubblica a cui era destinato, ma dalla posizione urbana, dalla scala monumentale e dal linguaggio compositivo adottato da Marcello Piacentini, che lo concepì come una delle quinte principali del nuovo centro bresciano.

Come già sostenuto, la presenza delle poste assumeva inoltre un valore politico preciso.

Nel contesto del Ventennio, gli edifici postali non erano semplici sedi di servizio, ma architetture dello Stato, luoghi in cui comunicazione, amministrazione, tecnica e controllo del territorio si intrecciavano. Il servizio postale telegrafico rappresentava una delle infrastrutture fondamentali della modernità novecentesca: permetteva la circolazione delle informazioni, il collegamento tra centro e periferia, l'efficienza amministrativo e la presenza capillare dello Stato nella vita quotidiana. Per questo il Palazzo delle Poste di Brescia doveva apparire imponente, ordinato, riconoscibile e soprattutto un'istituzione architettonica.

Dal punto di vista urbano, il palazzo occupa una posizione dominante all'interno della piazza, esso, infatti, si colloca sul lato settentrionale, che con la sua facciata monumentale, si contrappone visivamente alla verticalità del Torrione.

La composizione architettonica si fonda su un linguaggio coerente con la poetica piacentiniana degli anni Trenta. L'edificio non appartiene a un puro razionalismo né al classicismo tradizionale, Piacentini, piuttosto, costruisce una forma intermedia, in cui i riferimenti all'ordine classico vengono ridotti, semplificati e tradotti in una grammatica moderna fatta di masse compatte, pilastri, grandi aperture e severi rapporti proporzionali. La monumentalità non è ottenuta attraverso un apparato decorativo esaustivo, ma attraverso l'imponente scalinata, la simmetria, la ripetizione degli elementi verticali e il rapporto tra pieni e vuoti.

Dal punto di vista planimetrico, il Palazzo delle Poste non presenta né una pianta quadrata né una rettangolare.

Le fonti descrivono un impianto di tipo basilicale, sviluppato lungo l’asse longitudinale della piazza. Il termine “basilicale” non indica la riproduzione letterale della pianta di una chiesa, ma un’organizzazione allungata e assiale degli spazi. Dalla scalinata esterna si accede, attraverso le tre grandi aperture della facciata, al vestibolo e agli ambienti destinati al pubblico.

Il cuore distributivo dell’edificio è costituito da una grande scala circolare, affacciata sull’ampio cortile centrale, che collega l’atrio e le sale del pianterreno con i livelli superiori.

Sul fronte posteriore la composizione termina con due corpi circolari, paragonabili a due absidi, che articolano il volume e rendono riconoscibile anche il prospetto retrostante.



*Figura 64: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: una delle due absidi che chiudono il retro del palazzo*

L'organizzazione verticale risponde alle diverse funzioni del servizio postale. L'edificio occupava una superficie di circa 1.990 metri quadrati ed era composto da un piano seminterrato, destinato agli archivi e ai magazzini, da un piano terreno riservato ai servizi per il pubblico e da tre piani superiori.

In questi ultimi erano distribuiti 54 locali per uffici, una sala di circa 400 metri quadrati destinata agli apparati telegrafici e, all'ultimo piano, 4 grandi ambienti per l'officina e per i servizi elettrici collegati agli impianti.[152] [153]

Non esisteva, quindi, un unico piano-tipo ripetuto in tutto l'edificio.

Il seminterrato, il pianterreno e i piani superiori avevano funzioni e organizzazioni differenti. Soltanto i livelli destinati agli uffici dovevano prevedere una disposizione più seriale e regolare dei locali.

Come per il Torrione, anche per la facciata del Palazzo delle Poste e dei Telegrafi Piacentini elaborò una soluzione specifica, pensata per far risaltare il palazzo rispetto agli altri edifici della piazza.

[152] Rocco Nicolò, «La nuova edilizia bresciana», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932.

[153] «Notizie tecniche e statistiche sulla costruzione di P.zza della Vittoria», in *Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti*, a. XI, n. 12, dicembre 1932, p. 676.

In questo caso l'effetto non è ottenuto attraverso il contrasto tra il mattone e la pietra chiara, come nel Torrione, ma mediante l'alternanza di fasce orizzontali di pietre differenti.

I materiali utilizzati sono due pietre esteticamente lontane: la pietra di Mazzano e quella di Ceppo, entrambe lucidate.



*Figura 65: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: particolare delle due pietre che compongono la facciata*

Il Ceppo, estratto nella zona di Castro sul lago d'Iseo, forma le fasce più scure, mentre la pietra di Mazzano produce quelle più chiare. La lucidatura rende più evidente il contrasto cromatico e trasforma il rivestimento in una superficie continua, regolare e solenne.[154]

Sulla facciata si innalzano quattro grandi pilastri, privi di capitelli, che definiscono tre alte aperture rettangolari. La composizione mette in relazione due direzioni opposte: le fasce di pietra sottolineano l'andamento orizzontale, mentre i pilastri accentuano lo slancio verticale. Le tre aperture sono ulteriormente evidenziate da riquadrature in marmo nero lucidissimo, identificato come Nero del Belgio.

[154] Raffaelo Pacini, «La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini», in *Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti*, a. XI, n. 12, dicembre 1932, pp. 649-673.




*Figura 66: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: particolare della facciata*

In questo modo il nero delle cornici e la profondità degli ingressi producono un forte contrasto con il rivestimento chiaro e scuro della facciata.

Nella parte superiore, i pilastri sostengono visivamente un grande architrave sul quale è collocata la scritta «R.R. POSTE E TELEGRAFI».

Le lettere non costituiscono soltanto un'indicazione funzionale, ma diventano parte della decorazione architettonica.

Il lieve risalto dei pilastri rispetto al piano dell'architrave attenua la rigidità della composizione, mentre l'assenza dei capitelli semplifica il rifacimento all'architettura classica. Ne deriva una facciata simile a quella di un tempio, ma costruita attraverso forme geometriche semplificate e prive di un ordine classico tradizionale.

I prospetti laterali e quello posteriore hanno un carattere meno monumentale. Qui prevalgono le finestre disposte in file regolari, corrispondenti ai diversi piani degli uffici, mentre il rivestimento a fasce rimane concentrato soprattutto sulla facciata rivolta verso la piazza.



*Figura 67: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: particolare della parete laterale, finestre disposte in modo regolare*

Sul lato occidentale la continuità del prospetto è interrotta dalla parete cinquecentesca affrescata da Lattanzio Gambara, facente parte dalla cosiddetta Contrada dei Mercanti.

Durante le demolizioni del quartiere delle Pescherie emerse, infatti, il problema della tutela di alcuni elementi storici. La Soprintendenza, guidata da Ettore Modigliani, impose cautele sulle specifiche preesistenze, opponendosi alla completa cancellazione di una testimonianza ritenuta monumentale. La soluzione finale consistette nel mantenere la facciata affrescata, poi inglobata nella parete laterale del nuovo Palazzo delle Poste.

Il cosiddetto “muro delle lacrime”, rappresentava dunque una frattura dentro l'unità piacentiniana.

Piacentini mirava a ottenere una facciata laterale uniforme, organica. La presenza dell’affresco conservato introduce, invece, una discontinuità, celata dallo stesso architetto, un frammento del quartiere scomparso incastonato nel nuovo edificio.

Gli affreschi furono restaurati da Mauro Pelliccioli al termine dei lavori.



*Figura 68: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: affresco attribuito a Lattanzio Gambara facente parte di un edificio demolito durante lo sventramento del quartiere Pescherie*



*Figura 69: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: distinzione cromatica e architettonica fra "il muro delle lacrime" e il Palazzo*



*Figura 70: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: particolare dell'affresco di L. Gambara*

Anche negli interni Piacentini costruì una precisa successione di materiali e colori. Il vestibolo era rivestito con marmo grigio di Valle Strona, utilizzato nelle sue tonalità chiare e scure. Lo scalone presentava invece pietre di Reppen e Gabria, mentre la pavimentazione dei locali destinati al pubblico era realizzata in Gabria proveniente da Aurisina e il porfido bruno usato per le ampie scale del palazzo.



*Figura 71: Palazzo delle Poste e dei Telegrafi: particolare degli interni anni '30, Foto Archivio storico Poste Italiane*

Gli arredi originali erano realizzati in legno di bosso con finiture in rame. Il passaggio dalla facciata bicroma al vestibolo, allo scalone e agli ambienti luminosi del pubblico costruiva quindi una vera sequenza cromatica, nella quale la monumentalità esterna continuava all'interno attraverso materiali pregiati e superfici levigate.

Dal punto di vista costruttivo, si può affermare che il Palazzo delle Poste appartiene alla stagione dei grandi edifici pubblici degli anni Trenta, nei quali le tecniche costruttive moderne vengono generalmente integrate con rivestimenti lapidei monumentali.

A differenza del Torrione INA, dove il tema tecnico principale è l'altezza e la struttura in calcestruzzo armato, nel Palazzo delle Poste il problema architettonico principale è la costruzione di un fronte pubblico ampio, regolare e rappresentativo. La tecnica, quindi, è subordinata alla definizione di una grande facciata istituzionale, capace di chiudere lo spazio urbano e di dialogare con gli altri corpi della piazza.

Le fonti di stampa coeve, tra cui *Il Popolo d Brescia*, Costruirono l'evento inaugurale come celebrazione collettiva del Duce e della città rinnovata. Nel giubilare clima, il Palazzo delle Poste, non ancora terminato (sarà terminato nel 1933), sarà comunque luogo di visita di Mussolini, che visiterà l'interno e uscendo trionfante esclamerà "Adesso voglio andare sul grattacielo".[155]

il Palazzo delle Poste e Telegrafi continuò ad essere usato anche nel dopoguerra, mantenendo inalterata la sua funzione originale ancora oggi.

L'edificio resta certamente un prodotto della politica urbana del Ventennio, ma è anche un edificio civile che la città ha continuato a utilizzare.

[155] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

Proprio per questo esso appartiene alla categoria delle architetture difficili da giudicare a posteriori in modo univoco: non è un monumento celebrativo puro, né un semplice edificio funzionale, è un manufatto pubblico carico di storia buia del Ventennio italiano, nel quale però convive un forte valore architettonico, urbano e di utilizzo.

# TORRE DELLA RIVOLUZIONE




*Figura 72: Torre della Rivoluzione*




*Figura 73: Torre della Rivoluzione: come era stata progettata: ricca di simboli fascisti e scritte che esaltano il regime*

Sul lato orientale di Piazza della Vittoria, in posizione strategica rispetto alla composizione generale del nuovo centro s'innalza la cosiddetta Torre della Rivoluzione, successivamente denominata Torre dell'Orologio in seguito alla rimozione dei riferimenti al regime fascista.

L'edificio è costituito dalla volontà di Marcello Piacentini di fondere architettura, scultura monumentale ed esaltazione politica.

Come per il resto della piazza, non si tratta di una torre concepita come elemento isolato o puramente decorativo, ma di una vera e propria "cerniera monumentale", chiamata a concludere la quinta orientale della piazza e, nello stesso tempo, a rendere immediatamente riconoscibile la presenza del Partito unico nel nuovo centro cittadino.

La sua collocazione deve essere letta in rapporto agli assi viari che convergevano verso Piazza della Vittoria, essa, infatti, si rende visibile direttamente dall'attuale via Gramsci. In questo senso, la Torre della Rivoluzione, assumeva il valore di una meta visiva, dove l'occhio una volta seguita la verticale della massa di calcestruzzo rivestito in pietra, si trovava di fronte ha un grande altorilievo bronzeo capace di esaltare la tecnica fascista, stabilendosi quindi, gerarchicamente come palazzo dominante della piazza.

La torre faceva parte del complesso destinato alle organizzazioni economiche e politiche del regime e ospitava, secondo le fonti esaminate, locali legati al Partito Nazionale Fascista. Alla sua base si sviluppava un quadriportico, un cortile porticato collegato direttamente agli ambienti della Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Brescia.



*Figura 74: Torre della Rivoluzione: il quadriportico oggi visto dall'alto*

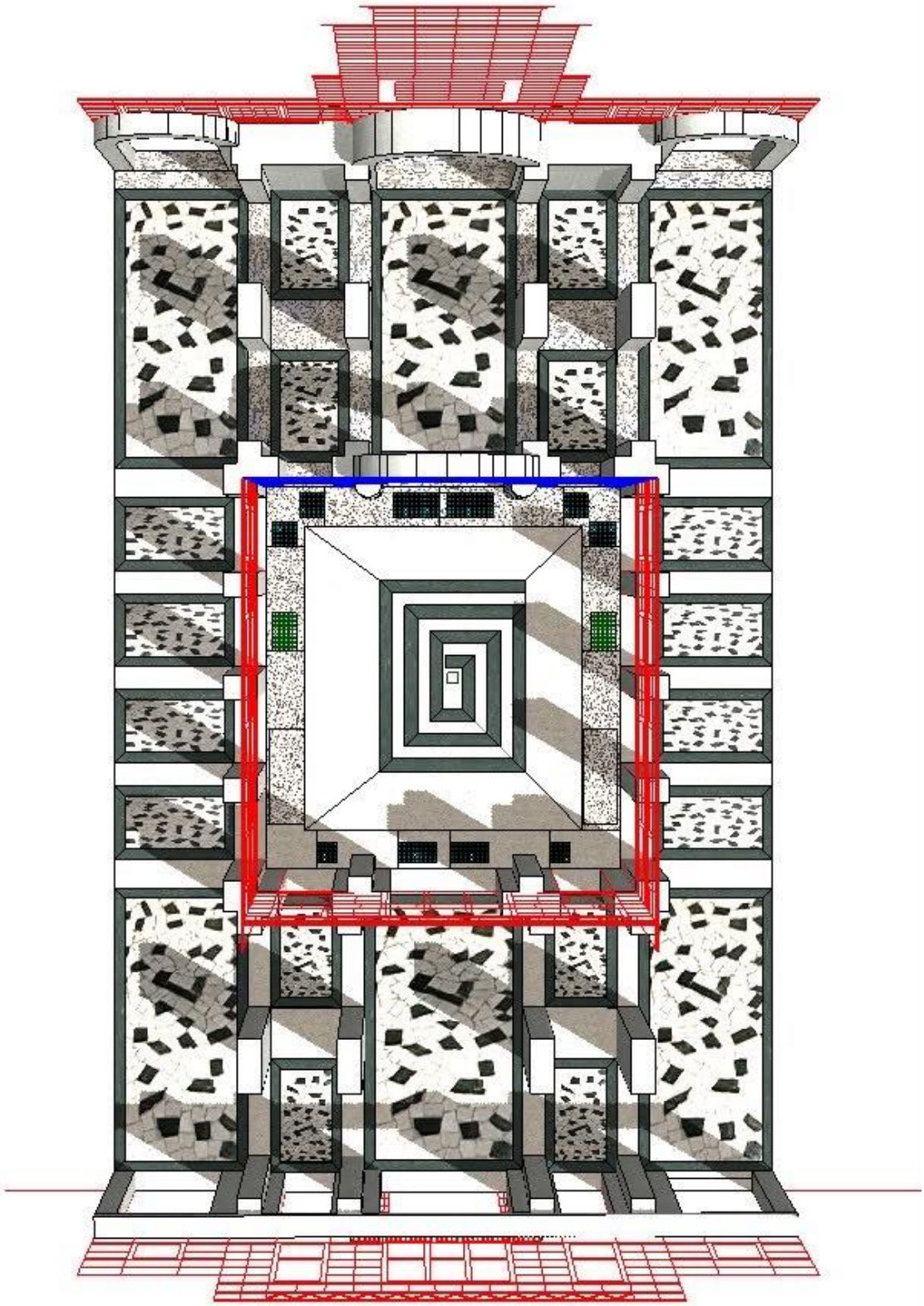


*Figura 75: Studio planimetrico effettuato dal Professor Massimo De Paoli durante un progetto universitario (2024)*

Oggi nelle ex Sale del Mercato è presente un supermercato, anche se la funzione originaria dei diversi corpi del complesso è ancora riconoscibile attraverso le iscrizioni conservate sugli edifici, per la maggior parte risalenti alla sistemazione originaria.

Alberto De Bernardi la definisce espressamente «la torre adibita a sede del PNF»[156], individuando proprio nella sua funzione politica e nella presenza dell'immagine monumentale di Mussolini uno dei due fulcri ideologici della piazza, insieme, ovviamente, all'Arengario e alla statua dell'*Era fascista* di Arturo Dazzi. Lo stesso autore vedeva Piazza della Vittoria come un «palcoscenico dichiaratamente politico»[157], destinato alla celebrazione del Duce e alla riunione del popolo nelle grandi adunate.

Questa funzione consente di precisare anche la definizione di "torre civica". [158],

La Torre della Rivoluzione riprendeva il ruolo urbano tradizionalmente svolto dalle torri comunali italiane, che nel Medioevo costituivano il principale simbolo dell'autorità civica e un punto di riferimento visivo nella struttura della città.

A differenza del Torrione INA, concepito come emblema della modernità tecnica ed economica, la Torre della Rivoluzione era invece investita di una funzione eminentemente politica e celebrativa. Il suo significato, tuttavia, non coincideva più con quello delle torri medievali: il regime fascista se ne appropriò consapevolmente, reinterpretandone il valore simbolico per trasferire sul Partito e sulla figura di Mussolini il prestigio e l'autorevolezza storicamente associati alle istituzioni comunali. In questo modo il fascismo ricorse a un linguaggio architettonico radicato nella tradizione italiana per costruire un'immagine di continuità con il passato e legittimare la propria pretesa di rappresentare la rinascita della nazione e la restaurazione della grandezza dell'Italia.

Dal punto di vista formale, la torre si presenta come un volume compatto, severo e prevalentemente privo di articolazioni decorative tradizionali. La sua immagine è affidata soprattutto alla nitidezza geometrica del parallelepipedo verticale, alla continuità delle superfici murarie e alla netta conclusione superiore, nella quale si inserisce il quadrante dell'orologio. La massa appare deliberatamente più chiusa e pesante rispetto al più slanciato Torrione: mentre quest'ultimo rappresentava la modernità tecnica, l'altezza dell'edificio multipiano e il carattere metropolitano del nuovo centro, la torre esprimeva una monumentalità più statica, quasi sacrale e autoritaria.

La sua architettura appartiene a quel linguaggio che può essere definito un classicismo semplificato e modernizzato. Così come per altre opere, Piacentini riduce il repertorio storico ai suoi principi essenziali, ovvero la massa, le proporzioni e il rapporto fra pieni e vuoti, evitando la riproduzione archeologica degli ordini antichi. La composizione mescola la retorica dell'Antica Roma, tramite l'utilizzo dell'arco di trionfo

[156] De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*. p. 10
[157] De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*. pp. 9-10
[158] De Bernardi, *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*. pp. 9-10

con tre aperture ad arco (di cui quella centrale, sotto la torre, più grande) e con la statua del sovrano a cavallo, con la tradizione della torre civica medievale, con l'orologio.

L'austera torre non costituisce, però, assenza di un apparato scultoreo o decorativo come altri edifici della piazza. La grande parete che guarda il Torrione fa da fondale architettonico sul quale il bronzo di Romano Romanelli poteva emergere con grande evidenza. L'altorilievo bronzeo raffigurava Benito Mussolini a cavallo, in una rappresentazione, anch'essa tipicamente di richiamo ai grandi condottieri equestri della Grande Italia che fu. La composizione era concepita secondo una formula iconografica ben riconoscibile, ovvero la figura del capo a cavallo che rimandava la tradizione imperiale romana, alla statuaria equestre dei condottieri rinascimentali e, più in generale, alla rappresentazione monumentale del sovrano vittorioso.

Mussolini non veniva mostrato come un amministratore o come un uomo politico moderno, ma come un comandante, un fondatore, proiettandolo come un eroe, una divinità. Il rilievo non aveva la tridimensionalità autonoma di una statua equestre collocata tipicamente nel centro della piazza. Era invece strettamente aderente alla parete, dalla quale le figure emergevano con forte aggetto.



*Figura 76: Torre della Rivoluzione: altorilievo bronzeo di R. Romanelli raffigurante Mussolini a cavallo*

Questa soluzione permetteva di mantenere il primato dell'architettura, che ricordiamo essere elemento fondamentale per la propaganda fascista, e, nello stesso tempo, di animare la superficie con una potente immagine narrativa. La figura del cavallo introduceva movimento e tensione all'interno della staticità della torre, la lamina scura del bronzo si contrapponeva al chiaro rivestimento cromatico murario. [159]

Altro elemento da sottolineare dell'altorilievo è la scala dell'immagine modificata: Mussolini appariva ingigantito ed eliminava il rapporto paritario con il suo popolo, che trovandosi in prossimità della torre di vedeva sottomesso dall'imponente figura del Duce. L'effige ricordava a tutti i bresciani chi fosse il fautore dell'imponente piazza e che il popolo dovesse esserne debitore.

L'altro elemento dominante della torre è sicuramente l'orologio collocato nella parte superiore dell'edificio.

Esso conferiva alla torre una funzione anche pratica, oltre che politica, rendendola un riferimento temporale per chi frequentava il nuovo centro amministrativo, commerciale e finanziario.

Al tempo stesso, si poteva leggere simbolicamente un altro significato: Il fascismo costruiva la propria auto rappresentazione intorno all'idea di una nuova epoca, inaugurato dalla marcia su Roma e ordinata secondo un proprio calendario, una propria enumerazione degli anni è una propria ritualità pubblica.

Nella Torre della Rivoluzione il tempo misurato dall'orologio poteva quindi essere percepito anche come il "tempo nuovo" del regime. La torre univa al controllo visivo dello spazio alla scansione pubblica del tempo, presentandosi come segno della capacità fascista di disciplinare e organizzare la vita collettiva. La denominazione stessa di Torre della "Rivoluzione" rinviava alla pretesa di aver aperto una fase storica radicalmente nuova, dove l'edificio non commemorava soltanto un evento trascorso, ma annunciava la permanenza del nuovo ordine.

[159] Baccanelli Francesco, *L'apparato scultoreo della piazza*. In *Piazza Vittoria a Brescia. Un caso italiano. Arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso*. Brescia: Associazione Artisti Bresciani (AAB), p. 44



*Figura 77: Torre della Rivoluzione: dettaglio dell'orologio posto sulla facciata*



*Figura 78: Torre della Rivoluzione: dettaglio dell'orologio ripetuto sul lato occidentale e meridionale della torre*

Ai piedi della torre si colloca l'Arengario, realizzato in pietra rossa di Tolmezzo e decorato da Antonio Maraini con il ciclo di rilievi dedicati alla storia di Brescia. Torre e Arengario formavano un unico dispositivo politico e cerimoniale. La Torre della Rivoluzione costruiva il fondale monumentale, mentre l'Arengario forniva la piattaforma reale dalla quale l'autorità poteva rivolgersi alla folla.

La relazione quindi era triplice. In alto si trovava l'immagine permanente del Duce a cavallo; a quota intermedia si collocava l'oratore vivente (nel caso dell'inaugurazione lo stesso Mussolini); in basso, disteso nella piazza, si raccoglieva la massa degli ascoltatori. L'architettura organizzava materialmente la gerarchia politica e rendeva visibile la distinzione tra chi parlava e chi ascoltava, tra chi governava e chi eseguiva, tra l'autorità e la folla.

Altro elemento decorativo e simbolico sono due teste alate poste a coronare le semicolonne dell'arco principale: la *Fama* e la *Vittoria*.

Le teste presidiano il varco e accompagnano l'ingresso nel quadriportico come figure tutelari e araldiche.

Non narrano una battaglia specifica, ma annunciano in forma sintetica il concetto di vittoria sul quale era costruita l'intera piazza. Poste accanto alle date della guerra e della marcia su Roma, contribuivano a unificare vittoria nazionale, rivoluzione fascista e rinascita urbana sotto il medesimo segno trionfale.

L'attribuzione dell'opera è presentata da Robecchi indicando Francesco Nagni come autore dell'opera e allievo prediletto del celebre scultore Attilio Selva.

La *Fama* classica vola rapidamente e diffonde il ricordo delle imprese; la *Vittoria* alata deriva invece dalla Nike greca e dalla Victoria romana, produttrice di gloria, resa eterna dalla *Fama*.[160]

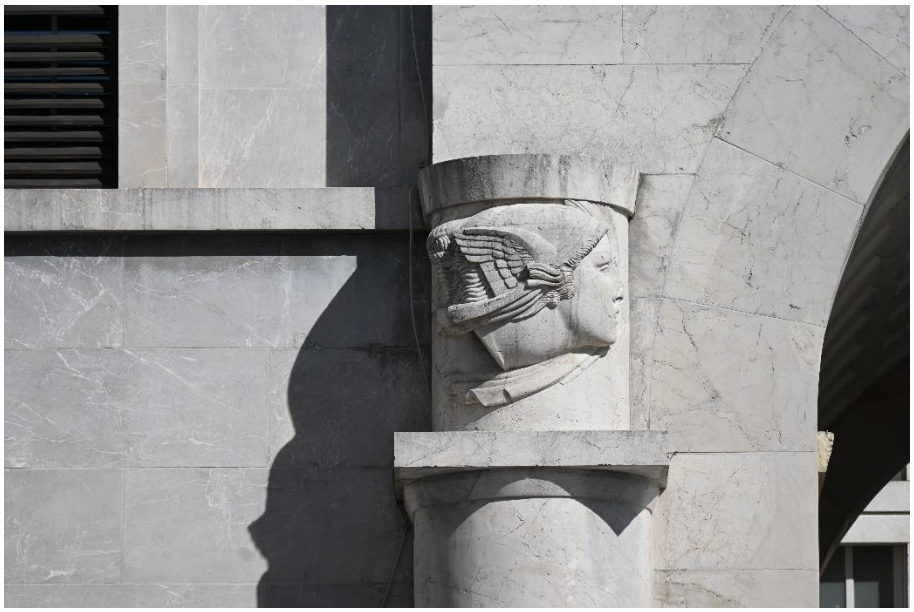


*Figura 79: Torre della Rivoluzione: particolare rappresentante la Fama sull'apertura principale*

[160] Robecchi. *Brescia e il colosso di Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*. p. 81

Anche in questo caso è importante sottolineare come i giornali dell'epoca e in particolare Il *Popolo Di Brescia*, raccontassero un Mussolini intento a pronunciare il discorso dall'Arengario sostenendo, dando le spalle alla sua rappresentazione equestre: «parlano le opere, parlano i fatti», [161]Andando di fatti a consacrare la sua figura come unico condottiero della patria.

Con la caduta del fascismo, la torre perse progressivamente il proprio significato politico originale. Il grande altorilievo di Romano Romanelli fu rimosso, così come accadde alla statua di Arturo Dazzi ed altri emblemi del regime. La torre non venne tuttavia demolita: privato dell'immagine di Mussolini e delle denominazioni più compromesse, continuò a esistere come parte integrante della piazza e venne comunemente identificata attraverso il suo elemento funzionale più neutro, ovvero l'orologio.

La trasformazione da Torre della Rivoluzione a Torre dell'Orologio costituisce un esempio significativo di risemantizzazione. L'edificio rimase fisicamente quasi invariato, ma mutò radicalmente il proprio significato. Il vuoto lasciato sulla parete dell'altorilievo testimonia il processo di selezione attraverso il quale il secondo dopoguerra conservò le architetture, elimina però gli elementi più direttamente celebrativi. Il rilievo di Romanelli costituiva la chiave ideologica della torre, senza Mussolini a cavallo, la massa verticale e l'orologio non hanno più valore politico, eliminando quindi dalla Torre della Rivoluzione il suo carattere propagandistico.




*Figura 80: Torre della Rivoluzione: spoglia delle decorazioni fasciste e in sostituzione dell'altorilievo è presente il logo delle Mille Miglia*

[161] Giarratana, *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce," Il* Popolo di Brescia", n. 261, 2 novembre 1932, p. 1

Oggi a sostituire la placca bronzea è presente il logo della gara automobilistica *Mille Miglia*, celebre gara che ha come punto di partenza Piazza della Vittoria, nel cuore della città bresciana.

È curioso soffermarsi anche sull'ideazione della suddetta gara, introdotta nel panorama italiano proprio durante il periodo fascista, nel 1927.

Nata a Brescia, per iniziativa di Aymo Maggi, Franco Mazzotti, Renzo Castagneto e Giovanni Canestrini., vede la prima edizione prendere il via il 26 marzo 1927.

Il percorso da completare era di circa 1.600 chilometri da Brescia a Roma e ritorno. Pur non essendo stata concepita direttamente dal regime, la competizione si inserì perfettamente nel clima culturale del Ventennio, fondato sull'esaltazione della velocità, della macchina, del coraggio individuale e del progresso tecnico nazionale.

Il fascismo ne comprese rapidamente il potenziale simbolico e propagandistico, presentando l'automobile e le grandi competizioni sportive come dimostrazioni dell'efficienza industriale e della modernizzazione dell'Italia. In questo quadro, piazza della Vittoria divenne il principale scenario cittadino delle operazioni di punzonatura e controllo delle vetture: nei giorni precedenti la partenza, le automobili partecipanti venivano esposte nella piazza davanti a un pubblico numerosissimo, trasformando lo spazio monumentale progettato da Piacentini in una vera e propria «affollata vetrina» della corsa. [162]

*Mille Miglia* contribuiva così ad ampliare il significato di pubblica utilità della piazza: non soltanto luogo delle celebrazioni politiche del fascismo, ma anche palcoscenico della modernità automobilistica e della spettacolarizzazione della tecnica. Anche dopo la caduta del fascismo, la gara conservò il legame fra la competizione e la piazza, contribuendo a trasformare uno spazio originariamente carico di significati politici in uno dei principali luoghi della memoria collettiva e dell'identità pubblica bresciana.

[162] Alberto Ottaviano, *Piazza Vittoria, simbolo del Novecento bresciano con la "sua" grande statua*, 2007, p. 589




*Figura 81: Logo della gara: Mille Miglia risalente all'edizione del 1932. in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 3, marzo, 1932.*

# IL PALAZZO DELLA RIUNIONE ADRIATICA

# DI SICURTA' (R.A.S.)




*Figura 82: Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà: facciata*



*Figura 83: Palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali collegato al Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà*

Il Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà, comunemente indicata attraverso l'acronimo RAS, costituisce, insieme alla Torre della Rivoluzione, l'edificio che permette la definizione del fronte orientale di Piazza della Vittoria.

Nell'assetto originario del nuovo centro bresciano esso era un organismo distinto sia dal Palazzo delle Assicurazioni Generali, collocato sul lato occidentale, sia dal Torrione dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni. La distinzione risulta dalla descrizione della piazza pubblica effettuata da Robecchi nella rivista *AB- Atlante Bresciano* che individua sul lato orientale la Torre della Rivoluzione, gli edifici della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali e il Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà, mentre assegna il fronte occidentale il Palazzo delle Assicurazioni Generali e il Torrione INA. [163]

La costruzione del Palazzo RAS deve essere inquadrata nella più ampia operazione urbanistica attraverso la quale il quartiere delle Pescherie venne demolito e sostituito dalla nuova Piazza della Vittoria.

Tra i finanziatori per la costruzione del nuovo palazzo ci fu anche la Riunione Adriatica di Sicurtà che ottenne un lotto di terreno per edificare il proprio edificio. Insieme al RAS, le Assicurazioni Generali, la Banca Commerciale italiana e ai sussidi comunali, i finanziamenti permisero la costruzione dell'intera piazza. La

[163] Robecchi Franco, *L'esproprio dell'anima mercantile del quartiere nel nome della "rivoluzione" fascista*, in Robecchi F. Treccani Gian Paolo Piazza della Vittoria, speciale della rivista "AB-Atlante Bresciano", inverno, pp. 62-66.

differenziazione di più committenze permise di avviare più cantieri contemporaneamente e quindi velocizzare la costruzione della piazza.[164]

Ovviamente, la Riunione Adriatica di Sicurtà non ebbe carta bianca per la scelta architettonica dell'edificio, ma dovette seguire le linee fondamentali imposte da Piacentini: posizione del lotto, allineamenti, altezze, rapporto con i portici sottostanti, continuità delle cornici e carattere generali delle facciate.

La presenza della RAS contribuiva inoltre a rendere visibile la convergenza fra amministrazione comunale, regime fascista e grandi organismi finanziari. L'Assicurazione non costituiva soltanto un servizio, ma rappresentava una forma moderna di organizzazione del capitale, della previdenza e del rischio. La sua sede in Piazza della Vittoria partecipava pertanto alla rappresentazione di una città ordinata, produttiva e amministrativamente efficiente.

Il Palazzo RAS si trova sul lato orientale, in prossimità del complesso formato dalla Torre della Rivoluzione, dal quadriportico e dagli edifici previdenziali. Questa posizione lo inseriva in una delle parti più articolate della piazza, dove si sovrapponevano funzioni politiche, economiche, assicurative e commerciali.

La facciata del Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà non fu concepita come una facciata unica, perfettamente simmetrica e appartenente a un solo edificio.

Essa era formata da una successione di organismi distinti per proprietà, funzione, altezza e articolazione volumetrica: il Palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali, al quale era collegata la Torre della Rivoluzione, il Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà e il corpo di raccordo fra i due edifici.

La loro unità non dipendeva quindi dalla ripetizione uniforme della medesima facciata, ma dagli allineamenti comuni, dai rapporti proporzionali, dalla continuità dei rivestimenti e soprattutto dal sistema dei portici e dei passaggi coperti.

Questa impostazione corrisponde al ruolo assunto da Marcello Piacentini nella costruzione della piazza.

Egli non si limitò a progettare singoli edifici, ma esercitò una direzione architettonica generale. La deliberazione comunale del 14 dicembre 1929 gli affidava, infatti, la definizione della parte artistica delle facciate e dei portici, comprendendo espressamente anche i passaggi fra i diversi fabbricati.[165]

Piacentini poteva così coordinare edifici appartenenti a enti differenti e destinati a funzioni diverse, trasformandoli in parti di un insieme urbano unitario.

All’interno di questa composizione, la Torre della Rivoluzione costituiva il simbolo verticale e ideologico. La sua altezza di circa 37 metri, la collocazione sopra il Palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali e la presenza originaria del rilievo raffigurante il Duce a cavallo, ne facevano un segnale riconoscibile

[164] Lanciano, *Interessi economici e propaganda di regime nel progetto di piazza della Vittoria*, pp. 26-32.

[165] Nicoloso. *Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932*. pp. 89-115

da diversi punti della città. La torre interrompeva intenzionalmente la continuità orizzontale e stabiliva una gerarchia fra i diversi corpi edilizi.

Il Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà svolgeva invece una funzione prevalentemente orizzontale. Il suo volume più regolare mediava fra la monumentalità della Torre e la scala inferiore dei negozi, dei portici e dei percorsi pedonali.

Contribuiva pertanto alla continuità della quinta orientale, ma senza annullare le differenze fra le sue varie parti. La facciata non è infatti uniformemente ripetitiva: mutano il ritmo dei portici, il raggruppamento delle finestre, la profondità delle aperture e il rapporto fra basamento e piani superiori.

Il Palazzo RAS occupa una superficie di 1.906 metri quadrati. I lavori iniziarono nel giugno del 1930 e terminarono nel dicembre del 1931.

Nel numero di settembre-ottobre di *Brescia. Rassegna mensile illustrata,* del 1932 viene documentata la presenza di due gallerie: una privata, larga 3 metri e lunga 27, e una pubblica, larga 10 metri e lunga 40. Il palazzo dispone inoltre di portici su due lati, per una superficie complessiva di 396 metri quadrati.[166]

Questi dati mostrano che l'edificio non è organizzato come un blocco chiuso. La grande galleria pubblica costituisce, tutt'oggi, un attraversamento urbano e mette in comunicazione la piazza con la strada retrostante.

[166] Nicolò, «La nuova edilizia bresciana», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932.



*Figura 84: Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà: galleria precedentemente privata che collega Piazza della Vittoria con via X Giornate*



*Figura 85: Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà: dettaglio della ex galleria privata*

Piacentini scrive che sul lato orientale una galleria collocata fra il Palazzo RAS e quello della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali conduceva verso corso Trieste, nell'area che oggi è collegata a via X Giornate.[167]

L'organizzazione planimetrica doveva, inoltre, confrontarsi con il dislivello esistente fra il piano della piazza e quello della strada retrostante.

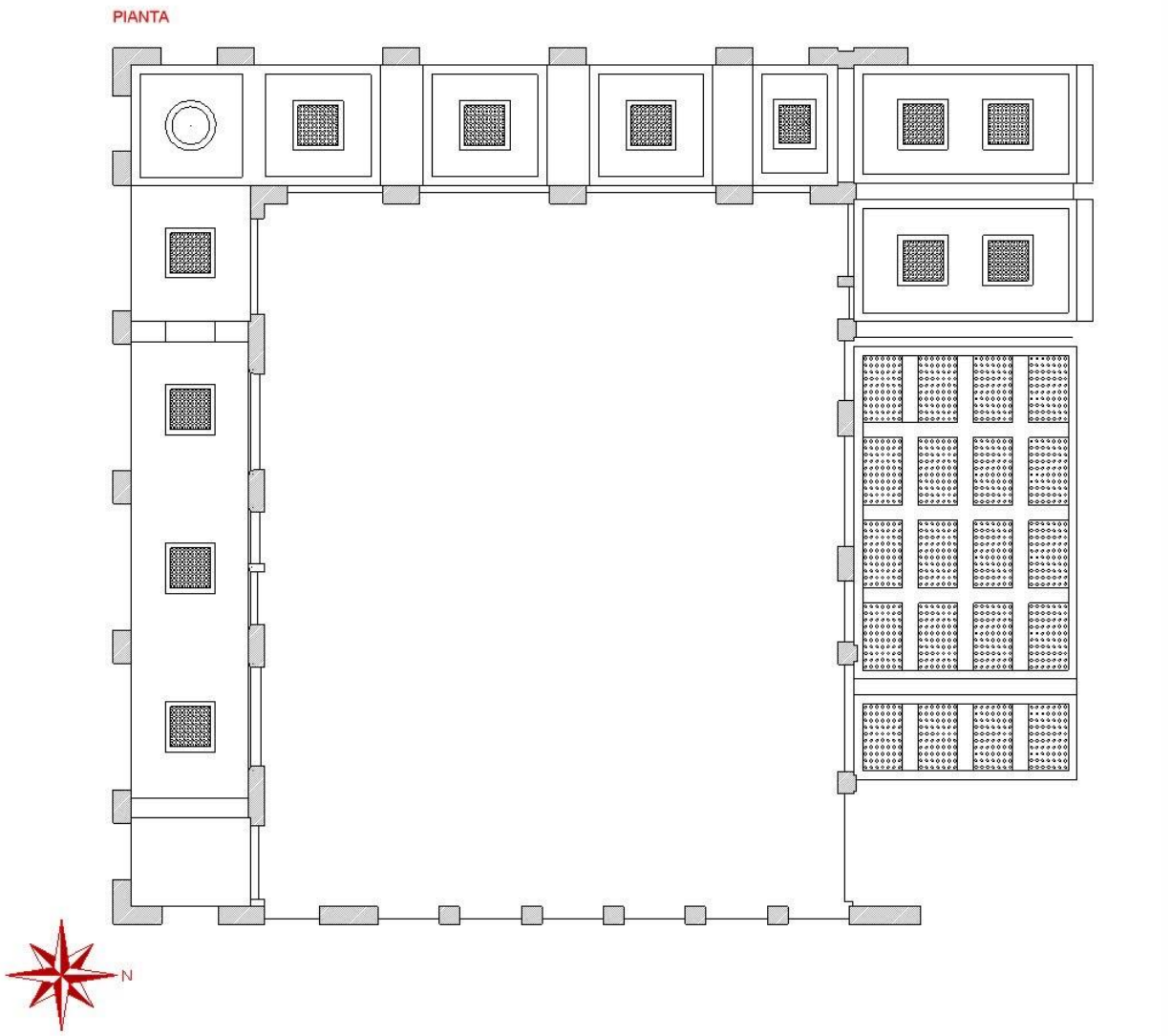



*Figura 86: Studio planimetrico relativo al porticato del Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà effettuato dal Professor Massimo De Paoli durante un progetto universitario (2024)*

[167] Piacentini Marcello, «Un documento della grande trasformazione dell'edilizia bresciana», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. V, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932

Via X Giornate segue il tracciato di una delle cortine murarie della Cittadella viscontea, che dal Castello scendeva verso Porta Bruciata e proseguiva lungo l'attuale asse stradale.[168]

L'alzato verso la piazza è caratterizzato dalla distinzione fra un basamento porticato e i piani superiori, nei quali le aperture assumono forme e raggruppamenti differenti.

Nel tratto settentrionale, in corrispondenza del raccordo con il Palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali, il portico presenta un grande arco a tutto sesto affiancato da aperture rettangolari trabeate.




*Figura 87: raccordo porticato fra Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà e Palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali*

Scendendo verso sud, il portico assume un ritmo differente.

Tre archi a tutto sesto sono raggruppati fra tratti trabeati, producendo una successione più compatta. Il passaggio fra aperture arcuate e rettangolari consente a Piacentini di evitare la monotonia di un portico interamente seriale e, allo stesso tempo, di evidenziare accessi, angoli e punti di raccordo.

[168] Gaetano Panazza, Il *volto storico di Brescia*, vol. I, Brescia, Grafo, 1978, pp. 46-47.



*Figura 88: Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà: particolare del porticato*

Anche i piani superiori presentano una notevole varietà.

Alcune finestre sono isolate entro ampie superfici murarie, altre sono riunite verticalmente o inserite in campiture delimitate da cornici. In determinati tratti prevalgono finestre rettangolari, mentre in altri compaiono aperture concluse da archi.

Cornici marcapiano, fasce lapidee, balconi e arretramenti dei volumi stabiliscono continuità orizzontali senza rendere perfettamente simmetriche le diverse parti.

Questa varietà permette al prospetto di adattarsi alle differenti funzioni interne e alle irregolarità del lotto, conservando comunque un carattere unitario.




*Figura 89: Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà: dettaglio: nella parte alta si intravede una finestra rettangolare e isolata entro un'ampia superficie muraria, scendendo ci sono finestre inglobate in campiture delimitate da cornici e colonne, nella parte bassa delle finestre arretrate dal volume della muratura*

La parte esterna dei portici del Palazzo RAS, del Palazzo della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali e della Torre della Rivoluzione è rivestita in pietra di Badia San Benedetto, proveniente dal territorio bergamasco. Le pareti di fondo degli stessi portici sono invece rivestite con lastre di Verde Roia provenienti dal Piemonte.

La scelta cromatica faceva comunque parte di un progetto più generale.

Piacentini dichiarò di avere impiegato verso le parti meridionali della piazza tonalità prevalentemente grigie e bianche, mentre nei settori rivolti verso le architetture storiche di Sant'Agata, della Loggia e del Duomo aveva preferito materiali più scuri e coloriti.

Il colore, nell'idea piacentiniana, non era dunque un semplice elemento decorativo, ma uno strumento per differenziare i diversi fronti e inserirli nel paesaggio urbano circostante.[169]

[169] Piacentini, «Un documento della grande trasformazione dell'edilizia bresciana», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. V, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932

Sulla facciata del palazzo aziendale svetta l'opera realizzata da Corrado Vigni, scultore che in quegli anni collaborò spesso con Piacentini, che completò l'opera nel 1931.

Il rilievo, posto nell'angolo superiore della facciata rivolta verso Piazza della Vittoria, raffigura il Leone di San Marco con il tradizionale libro aperto recante la scritta *PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS*. [170]




*Figura 90: Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà: dettaglio leone alato*

Sulla cornice inferiore compare l'iscrizione 1838–1931, che ricorda rispettivamente l'anno di fondazione della Riunione Adriatica di Sicurtà, istituita a Trieste nel 1838, e quello della collocazione del bassorilievo.

Nello spazio mancante subito dopo le due date, confrontandosi con le fotografie dell'epoca, era presente un'altra data: "IX", il nono anno dell'era fascista, ovvero il 1931.

Una cosa interessante da segnalare è la presenza di questo grande edificio assicurativo in un centro città. Nei secoli precedenti la rappresentatività urbana era stata affidata prevalentemente a edifici religiosi, municipali o aristocratici, in Piazza della Vittoria acquistavano invece un ruolo monumentale anche banche, assicurazioni, poste ed enti previdenziali.

[170] Yoshiaki Yoshikawa, *Bozzetti inediti di Corrado Vigni per opere pubbliche degli anni Trenta*. «五浦論叢 (Izura Review)», 17, p. 62.

Il Palazzo RAS traduceva, quindi, in architettura la crescente importanza delle istituzioni economiche nella città contemporanea. La sede assicurativa non doveva limitarsi a contenere uffici, ma comunicare stabilità, continuità e capacità amministrativa.

Tali valori venivano espressi attraverso una facciata ordinata, una massa edilizia compatta e un linguaggio privo di soluzioni effimere. La compagnia assicurativa partecipava così alla costruzione dell'immagine del nuovo centro. Il regime fascista presentava l'intervento come prova della propria capacità di coordinamento tra Stato, amministrazione locale, enti economici e capitale privato. L'architettura degli istituti assicurativi contribuiva a rendere concretamente visibile questa collaborazione.

Ciò non significa che il Palazzo RAS fosse un edificio direttamente propagandistico come la Torre della Rivoluzione o come i simboli all'interno della piazza. Il suo ruolo ideologico era più indiretto: rappresentava l'efficienza, l'ordine e la solidità economica che il regime attribuiva alla propria azione modernizzatrice. La funzione assicurativa veniva inserita in un sistema urbano nel quale anche le attività quotidiane concorrevano alla rappresentazione politica del nuovo ordine.

Il Palazzo RAS, così come altri già presentati in questo elaborato, conservarono la propria presenza urbana anche dopo la caduta del fascismo. A differenza degli apparati più esplicitamente politici, l'edificio assicurativo non fu oggetto di una sistematica cancellazione. La sua funzione economica direzionale gli consentì di essere riutilizzato senza richiedere una radicale trasformazione simbolica.[171]

La permanenza del Palazzo RAS dimostra come l'architettura funzionali del complesso abbiano avuto una storia differente rispetto ai monumenti celebrativi.

In conclusione, il Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà è sicuramente uno degli elementi meno appariscenti della piazza, ma fondamentale per la resa finale. La sua storia permette di comprendere come la trasformazione del centro di Brescia non fosse soltanto un'operazione monumentale e propagandistica, ma anche un progetto economico e immobiliare fondato sulla partecipazione di grandi enti finanziari.

La RAS contribuì alla realizzazione del nuovo centro assumendo la costruzione di un edificio destinato alle proprie attività assicurative e direzionali. Il fabbricato fu collocato sul lato orientale, accanto agli edifici previdenziali e in relazione con la Torre della Rivoluzione. La sua architettura venne subordinata al disegno generale di Piacentini, attraverso il controllo degli allineamenti, delle altezze e del linguaggio della facciata.

Inaugurato insieme al nuovo centro nel 1932, il Palazzo RAS superò i danneggiamenti bellici e continuò a essere utilizzato nel secondo dopoguerra. La sua permanenza fu favorita dalla natura funzionale dell'edificio, che non richiese la rimozione o la trasformazione radicale subita dagli apparati più esplicitamente fascisti.

[171] Vittorio Lucci, *Brescia – La Piazza della Vittoria*, in "Opere pubbliche", n. 11, novembre, pp. 555-567.

Oggi il fabbricato prosegue il proprio ruolo di ente assicurativo nella struttura architettonica della piazza ed, anche se conserva ancora la scritta originale sulla facciata “Riunione Adriatica di Sicurità”, esercita come Allianz S.p.A.

# IL PALAZZO DELLE ASSICURAZIONI GENERALI




*Figura 91: Palazzo delle Assicurazioni Generali*

Sul lato occidentale di piazza della Vittoria, accanto al Torrione INA, si colloca il Palazzo delle Assicurazioni Generali, l'edificio attraverso il quale Marcello Piacentini completò la definizione architettonica e funzionale del nuovo centro bresciano.

La sua presenza deve essere letta all'interno del sistema unitario della piazza, nel quale edifici appartenenti a committenti differenti furono ricondotti ad una medesima disciplina compositiva.

La denominazione dell'edificio deriva dalle Assicurazioni Generali, la grande compagnia assicurativa fondata a Trieste nel 1831e una delle più importanti realtà economiche italiane già nel primo Novecento. La presenza della società nel nuovo centro cittadino non rispondeva soltanto ad esigenze funzionali, ma contribuiva a conferire alla piazza il ruolo di polo amministrativo, finanziario e direzionale della Brescia moderna.

Dal punto di vista architettonico il Palazzo Generali si distingue per uno sviluppo prevalentemente orizzontale, che bilancia la poderosa verticalità del vicino Torrione INA.

Se quest'ultimo costituisce il principale segno emergente della piazza e rappresenta il simbolo della modernità tecnologica, il Palazzo Generali svolge una funzione di equilibrio compositivo, costruendo una quinta continua che definisce e contiene lo spazio urbano.

Il pian terreno è scandito dal porticato, elemento ricorrente nella composizione della piazza e fondamentale per il rapporto fra architettura e spazio pubblico.




*Figura 92: Palazzo delle Assicurazioni Generali: parte del porticato*

Rispetto al Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà, tuttavia, il portico del Palazzo delle Assicurazioni Generali adotta una soluzione differente.

Nel Palazzo RAS prevalgono pilastri quadrangolari massicci, privi di basi e capitelli, alternati ad aperture arcuate e trabeate, mentre, nel Palazzo Generali, si sussegue una serie più regolare di archi a tutto sesto impostati su colonne libere. I fusti sono conclusi da capitelli semplificati, sormontati da brevi segmenti di trabeazione sui quali ricadono gli archi.

Le colonne, inoltre, sono monolitiche, alte 4,60 metri e realizzate in granito Serizzo Ghiandone proveniente dalla Val d'Ossola.[172]



*Figura 93: Palazzo delle Assicurazioni Generali: dettaglio delle colonne monolitiche*

Il materiale e la continuità dei fusti conferiscono al porticato un carattere più elegante e scandito rispetto alla maggiore solidità muraria del basamento del Palazzo RAS.

Il portico, pertanto, non costituisce un motivo decorativo, ma realizza una fascia di mediazione tra l'edificio e la piazza, garantendo continuità ai percorsi pedonali e rafforzando l'unità della cortina edilizia.

[172] Nicolò, «La nuova edilizia bresciana», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932.

Attraverso questo sistema Piacentini riprende una tipologia profondamente radicata nella tradizione urbana italiana, reinterpretandola però secondo un linguaggio semplificato e monumentale. La continuità del percorso coperto non comporta infatti la ripetizione della medesima soluzione architettonica: ogni edificio presenta un differente disegno dei sostegni, degli archi e delle aperture, conservando così una propria identità all'interno dell'insieme.

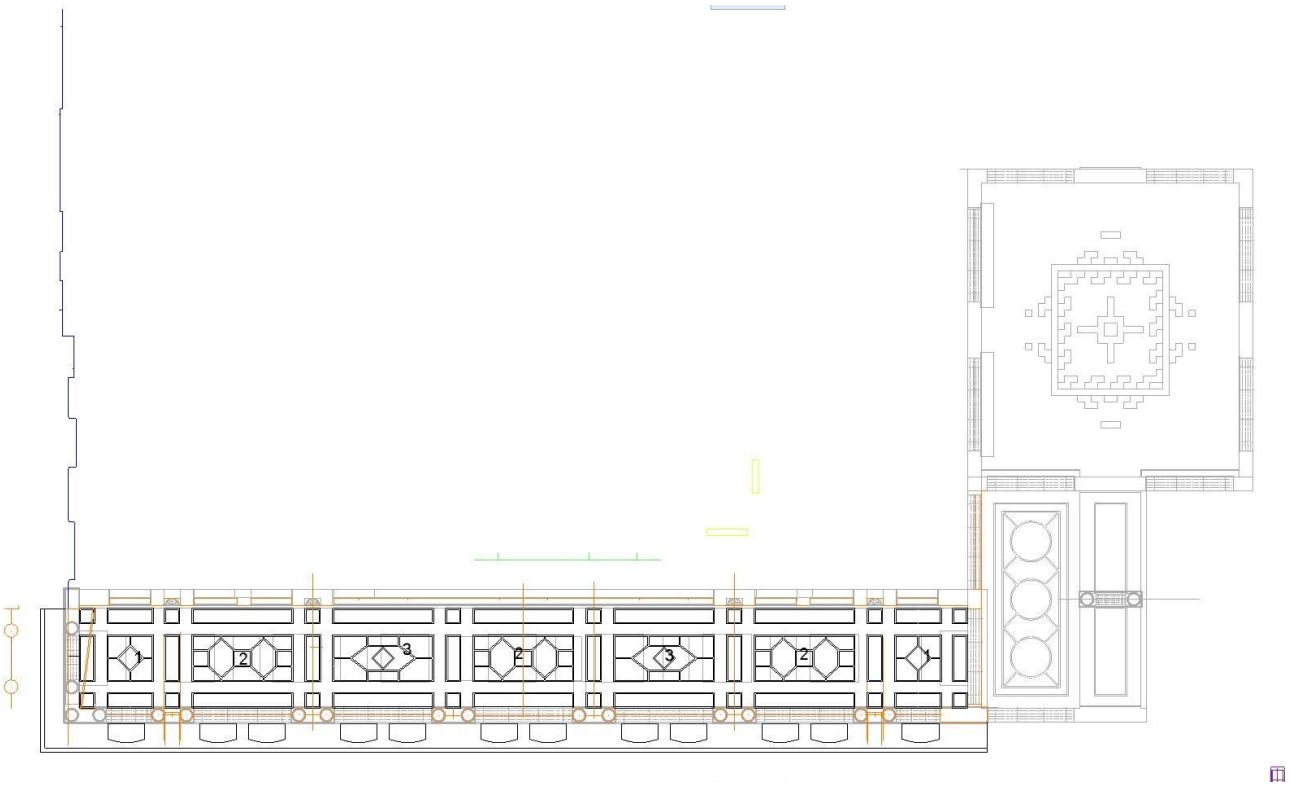



*Figura 94: Studio planimetrico relativo al porticato del Palazzo delle Assicurazioni Generali effettuato dal Professor Massimo De Paoli durante un progetto universitario (2024)*

Ai piani superiori la facciata del Palazzo Generali è organizzata mediante una rigorosa scansione verticale, ma le finestre non sono percepite come una successione uniforme di aperture isolate. Esse sono prevalentemente disposte a coppie, formando unità binate separate da porzioni murarie più ampie. La sequenza produce un ritmo alternato, quasi sincopato: alla concentrazione delle due finestre segue la pausa della superficie piena, quindi la ripresa della coppia successiva.




*Figura 95: Palazzo delle Assicurazioni Generali: dettaglio della facciata*

Le fotografie storiche permettono di riconoscere questa organizzazione, estremamente diversa da quella del Palazzo RAS, nel quale il ritmo, la forma e il raggruppamento delle aperture cambiano maggiormente fra i diversi corpi della facciata.

Il Palazzo Generali appartiene così a quel classicismo semplificato che Piacentini teorizzava anche nei suoi scritti. In *Architettura d'oggi* l'architetto individuava nel passaggio dall'eclettismo alla modernità la ricerca della «sobrietà», della «sintesi» e della «castigatezza», osservando tuttavia come continuassero a sopravvivere lo spirito classico, le ampie proporzioni, i piloni murari, i cornicioni e gli arconi.

La facciata del Palazzo Generali traduce concretamente questo orientamento: conserva archi, colonne, capitelli e trabeazioni, ma ne riduce la complessità ornamentale e li inserisce in una composizione fondata sulla chiarezza delle masse e sulla misura dei rapporti.[173] (Piacentini, *Architettura d'oggi*, 1930, pp. 17-24).

Peculiare risulta il trattamento delle balconate. Diversamente dal Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà, posto sul lato orientale della piazza, dove i balconi contribuiscono a una maggiore articolazione del prospetto, nel Palazzo Generali essi assumono un andamento prevalentemente continuo e orizzontale, amplificando la lettura unitaria della facciata. Le balconate non interrompono infatti la compattezza della massa edilizia, ma

[173] Piacentini, *Architettura d'oggi*. pp. 17-24.

ne sottolineano lo sviluppo longitudinale, contribuendo ad accentuare il carattere misurato e rappresentativo dell'intero edificio.



*Figura 96: Palazzo delle Assicurazioni Generali: particolare del balcone che non si interrompe nella facciata*

Anche il Palazzo Generali, come gli altri edifici della piazza, rinuncia ad un apparato ornamentale ridondante. Gli elementi della tradizione classica vengono reinterpretati attraverso rapporti proporzionali, ordine compositivo e controllo delle superfici, piuttosto che mediante la riproduzione filologica di modelli storici. Ne deriva un'architettura che esprime autorevolezza e rappresentatività senza ricorrere agli eccessi decorativi dell'Ottocento, incarnando quella sintesi fra tradizione e modernità che costituisce uno degli aspetti più significativi della ricerca piacentiniana.

Il carattere simbolico dell'edificio non coincide con quello più apertamente celebrativo della Torre della Rivoluzione o dell'Arengario, ma rappresenta piuttosto la presenza delle grandi istituzioni economiche all'interno del nuovo centro cittadino. La concentrazione di banche, enti pubblici e compagnie assicurative trasformava infatti Piazza della Vittoria non soltanto nello scenario delle manifestazioni del regime, ma anche nel nuovo cuore amministrativo ed economico della Brescia moderna.



*Figura 97: Palazzo delle Assicurazioni Generali: l'unica decorazione è il simbolo di Generali*

# LE SALE COMMERCIALI E LE ATTIVITA'

# LIMITROFE

## Le nuove Sale commerciali del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa

Nel numero di settembre e ottobre di *Brescia-rivista mensile illustrata* vengono dedicate diverse pagine alle «Nuove Sale Commerciali del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa».[174]




La rivista chiarisce innanzitutto che questi ambienti erano inseriti nel complesso delle opere promosse dal Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa e che la loro creazione dovesse essere intesa come una componente essenziale della trasformazione funzionale del nuovo centro cittadino. Non si trattava, dunque, di semplici negozi disposti al piede degli edifici, ma di un organismo appositamente progettato per concentrare attività commerciali, esposizione delle merci, incontri economici e servizi collegati alle nuove funzioni direzionali della piazza.

La planimetria presente nel numero consente di comprendere la natura articolata dell'impianto. L'organizzazione si sviluppava attraverso un insieme di ambienti collegati ma differenziati, nei quali la circolazione del pubblico e la distribuzione degli spazi commerciali erano integrate a un vasto sistema di percorsi.

[174]«Le nuove Sale Commerciali del Consiglio Provinciale dell'economia corporativa», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932.

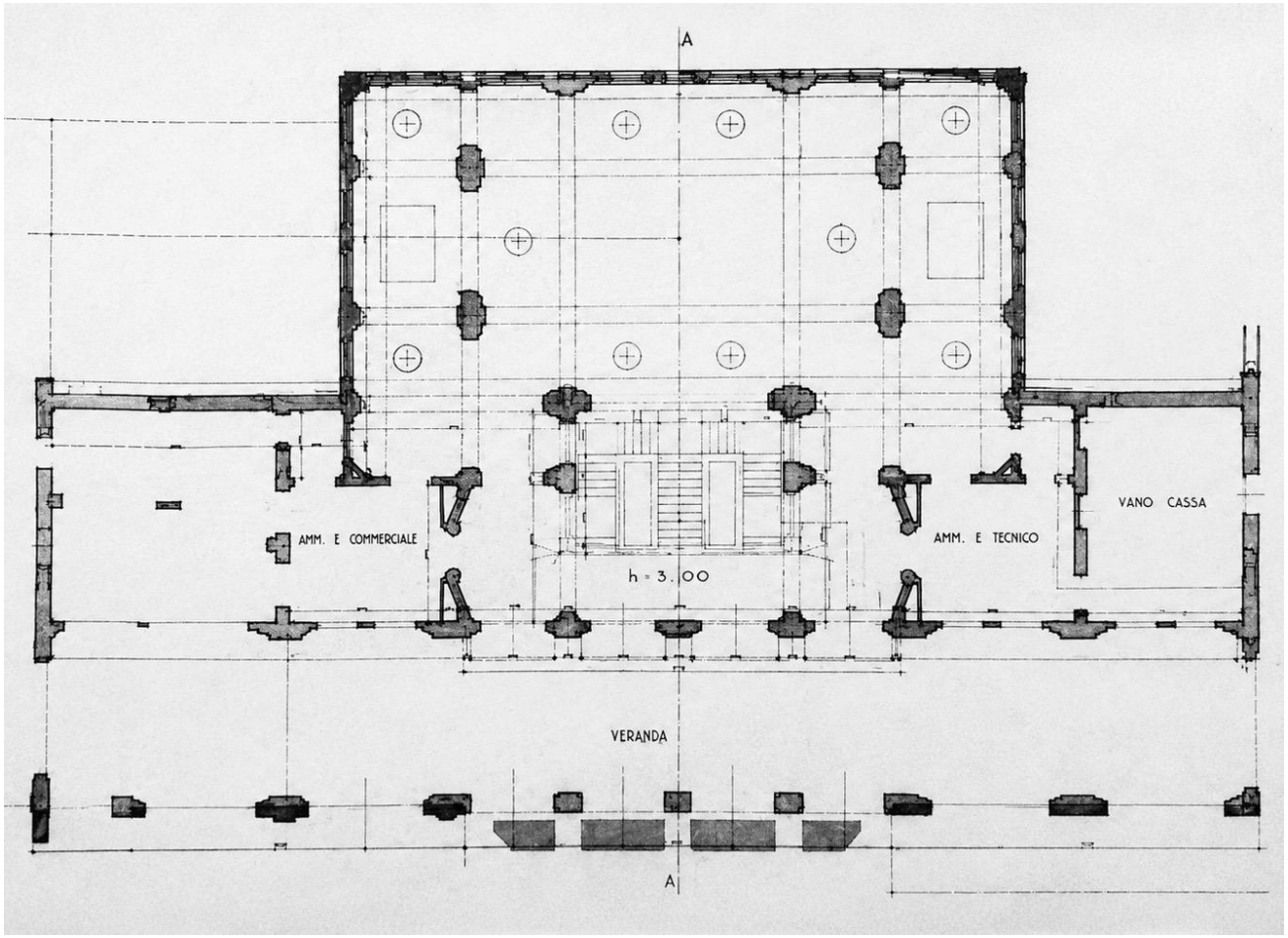



*Figura 98: Planimetria del sotterraneo delle Sale Commerciali: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

La rivista insiste sul fatto che nella concezione di questi locali non si era voluto riprodurre passivamente il modello tradizionale della bottega, ma realizzare spazi capaci di rispondere alle esigenze di un commercio moderno. La stessa architettura interna assumeva quindi un valore rappresentativo: materiali, illuminazione e disposizione delle merci dovevano rendere immediatamente percepibile il carattere nuovo e razionale dell'ambiente.



*Figura 99: Sale del Mercato: interno ancora conservato simile all'originale*



*Figura 100: Sale del Mercato: interno ancora conservato simile all'originale*



*Figura 101: Sale del Mercato: particolare della scalinata verso gli ex magazzini*

È soprattutto l'apparato artistico a rendere queste Sale particolarmente interessanti.

Nello stesso servizio vengono infatti riprodotte le opere di Angelo Righetti e Virgilio Vecchia, dimostrando che la decorazione non era concepita come un elemento sovrapposto all'architettura, ma come parte focale dell'organizzazione degli interni.

Le due grandi statue di Righetti, entrambe alte due metri e scolpite in Botticino: *La Fecondità* e *Il Lavoro*.

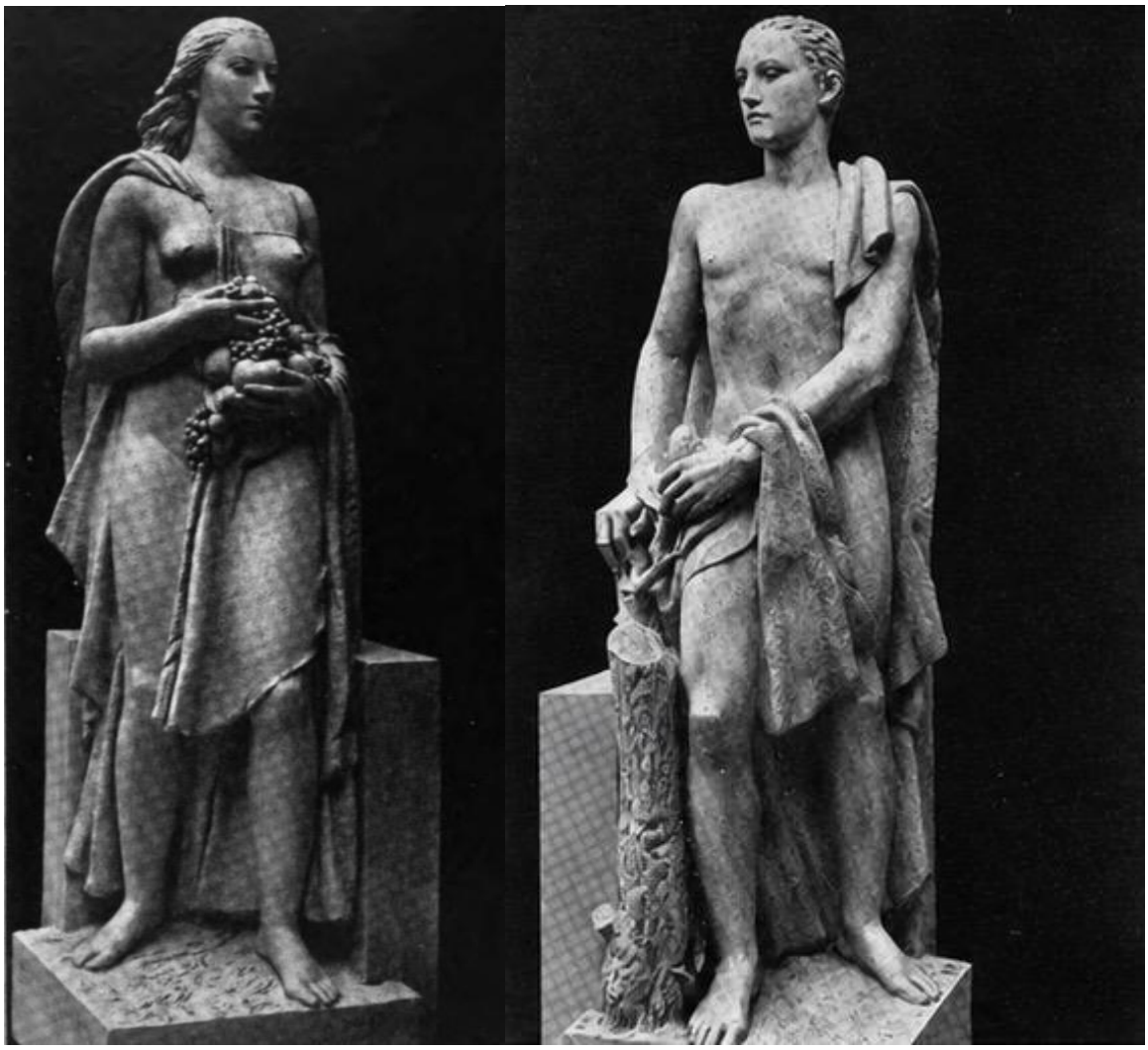


*Figura 102: a sx: "La Fecondità"- A. Righetti - statua in Botticino, 2m: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

*Figura 103: a dx: "Il Lavoro"- A. Righetti - statua in Botticino, 2m: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

La scelta del marmo di Botticino è utile a rappresentare la nuova economia cittadina, venendo utilizzato uno dei materiali più identificativi dell'architettura bresciana.

*La Fecondità* presenta una figura femminile stante, massiccia, composta, con frutti raccolti fra le mani e appoggiati contro il corpo per l'enorme quantità.

L'iconografia rinvia immediatamente all'abbondanza, alla fertilità della terra e alla prosperità. Non siamo di fronte a una figura narrativa, ma a una personificazione pagana dove il corpo diventa rappresentazione sintetica di un valore economico e sociale.

Nella stessa pagina *Il Lavoro* è incarnato invece da una figura maschile, anch'essa in posizione eretta, appoggiata agli strumenti e alla materia del proprio mestiere.

La scelta dei soggetti appare perfettamente coerente con la destinazione dell'edificio. All'interno di ambienti del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa, il lavoro non è rappresentato nella sua durezza quotidiana, ma trasformato in valore morale e collettivo. Analogamente la fecondità diviene immagine di abbondanza e continuità produttiva. L'apparato decorativo finiva così per conferire una dimensione quasi monumentale a funzioni che erano commerciali ed economiche

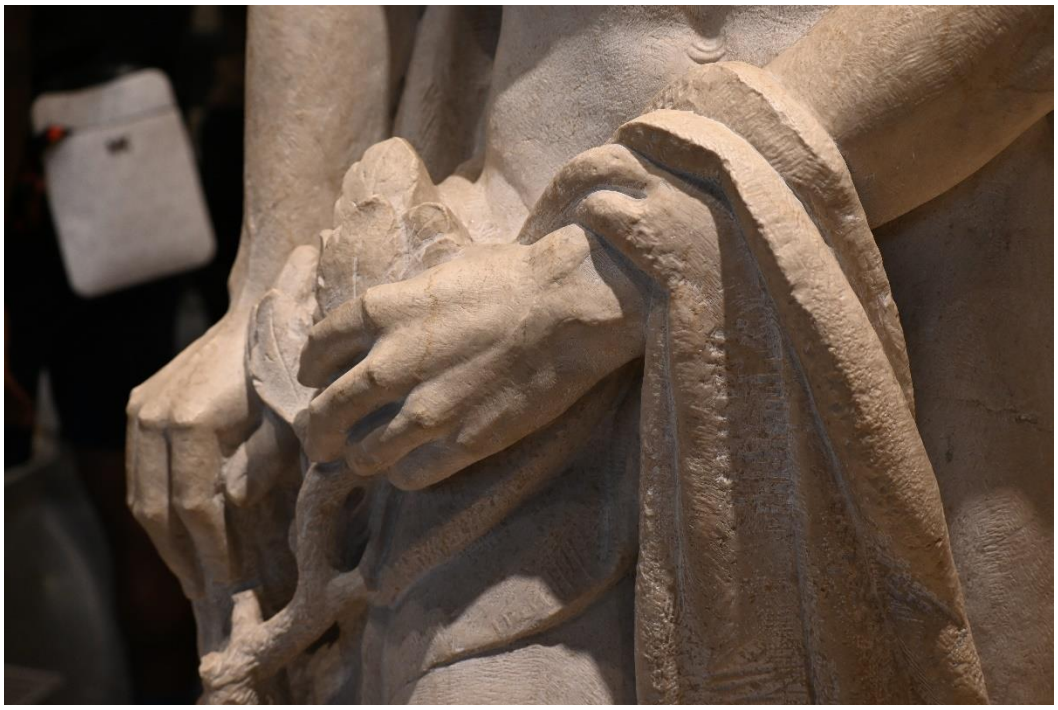


*Figura 104"Il Lavoro"- A. Righetti - dettaglio*

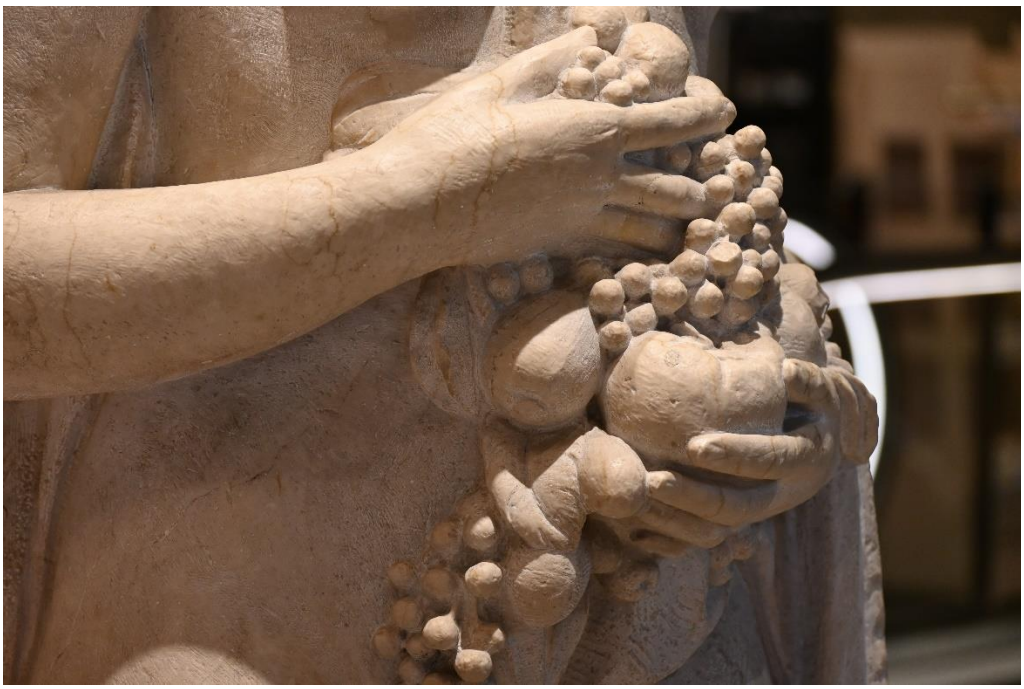


*Figura 105: "La Fecondità"- A. Righetti - dettaglio*

Ancora più esplicita è questa impostazione nei due grandi pannelli decorativi di Virgilio Vecchia.

Anche in questo caso i soggetti dell'opera sono *Il Lavoro* e *La Fecondità.*

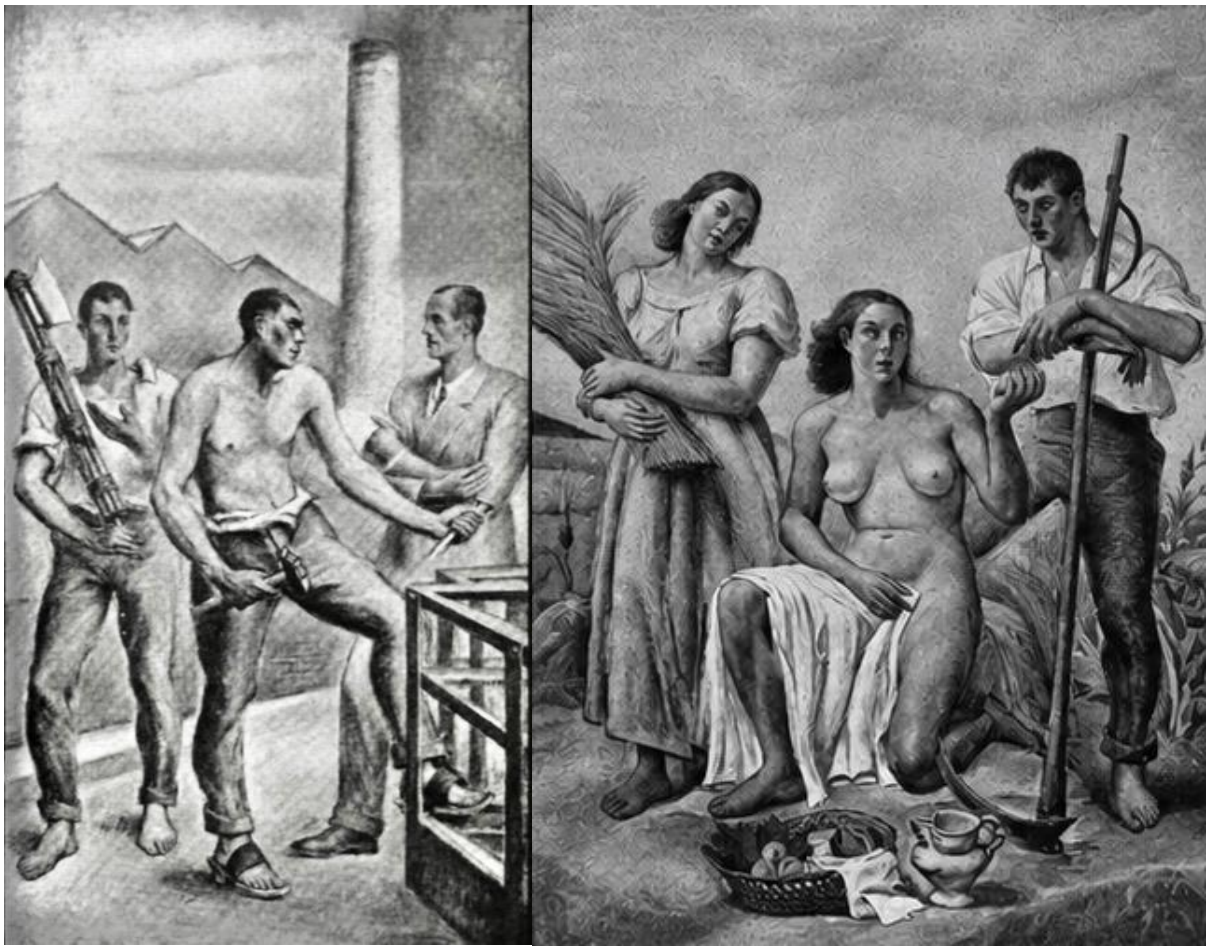


*Figura 106: a sx: "Il Lavoro"- V. Vecchia – pannello dipinto: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

*Figura 107: a sx: "La Fecondità"- V. Vecchia – pannello dipinto: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

Il primo pannello costruisce una scena corale di attività produttiva: più figure maschili sono inserite in un contesto industriale dominato da strumenti, strutture metalliche e da un'alta ciminiera che emerge sullo sfondo. La produzione moderna non viene quindi rappresentata astrattamente, ma attraverso il corpo dei lavoratori e la presenza dell'industria. Il secondo pannello presenta invece un gruppo di figure organizzato attorno a una donna seduta, con elementi agricoli e prodotti della terra. Alla dimensione industriale del primo episodio si contrappone così quella agricola e generatrice del secondo.

È notevole che Righetti e Vecchia utilizzino gli stessi due temi, perché ciò lascia intravedere un programma iconografico unitario.

Righetti lavora anche nella realizzazione della *Brescia armata*, personificazione civica in terracotta e alta oltre un metro, era collocata nel bar delle Sale commerciali della Borsa, sotto la Torre della Rivoluzione e in rapporto diretto con gli ambienti affacciati sul Quadriportico.

La scultura raffigurava una figura femminile munita di lancia e scudo, secondo un'iconografia che congiungeva l'identità della città alla virtù militare e alla capacità di difesa. L'opera originale risulta oggi perduta: secondo Franco Robecchi sarebbe stata distrutta, probabilmente, durante il bombardamento aereo che interessò Piazza della Vittoria. Della composizione sopravvivono due fusioni in bronzo, entrambe segnalate dallo studioso presso collezioni private, delle quali non è resa nota l'ubicazione.[175]



*Figura 108: "Brescia Armata" - A. Righetti, Terracotta, collocata nel bar delle Sale Commerciali sotto la Torre della Rivoluzione: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

[175] Robecchi, *Brescia e il colosso di Arturo Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di piazza della Vittoria*, 2008, p. 102.

Le Sale commerciali non erano dunque soltanto decorate da opere d'arte, ma costruivano mediante le arti una rappresentazione programmatica dell'economia. Il commercio veniva presentato come punto di arrivo di un sistema più ampio, fondato sul lavoro industriale, sulla produzione agricola e sulla prosperità.

Le fotografie degli interni mostrano un linguaggio fortemente geometrizzato, con superfici lisce, grandi partizioni rettilinee e un uso deciso del contrasto fra materiali chiari e scuri. Gli elementi destinati all'esposizione delle merci sono integrati nell'architettura, anziché apparire come mobili indipendenti accostati successivamente. Nelle immagini si distinguono dispositivi espositivi, banconi bassi, vetrine e strutture verticali ritmate geometricamente.



*Figura 109: Particolare delle Sale del Commerciali, fotografia d'epoca: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

L'impressione complessiva è quindi assai distante dalla bottega tradizionale del quartiere delle Pescherie demolito pochi anni prima. Alla piccola attività commerciale affacciata sulla strada si sostituiva un luogo controllato nella sua interezza dal progetto: percorso, luce, pavimento, pareti, espositori e opere d'arte erano concepiti come parti dello stesso ambiente. Non viene sostituita soltanto l'architettura della città, ma anche la forma fisica attraverso cui il commercio viene mostrato e praticato.[176]

[176] «Le nuove Sale Commerciali del Consiglio Provinciale dell'economia corporativa», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932.

# Il Caffè Principe.




*Figura 110: il Caffè Principe: particolare in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 2, febbraio, 1932.*

Un discorso ancora più approfondito è possibile per il Caffè Principe, posto nella maestosa galleria che collegava Piazza della Vittoria con l'attuale via X Giornate.

Fin dall'apertura dell'articolo, «La città che si rinnova», il locale viene presentato come dimostrazione concreta della trasformazione moderna di Brescia.

Gli edifici della nuova Piazza della Vittoria stavano «gradatamente trasformandosi in ambienti modernissimi» e il Caffè Principe uno degli esempi di questa nuova cultura progettuale. Gli interni sono attribuiti agli architetti Bega e Berardi, dei quali viene lodata l'«arditezza di concezioni architettoniche» e la «pura modernità» dell'arredamento. [177]

Il giudizio è particolarmente utile per comprendere come quei locali fossero percepiti nel 1932.

La modernità non era identificata soltanto nell'impiego di forme nuove, ma nella volontà di liberarsi dall'imitazione degli stili storici. L'articolo polemizza apertamente contro l'idea che il "loro" secolo dovesse

[177] «La città che si rinnova», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, n. 2, febbraio, 1932.

trovare la propria forma espressiva, senza ripetere linguaggi del passato e presenta il Caffè Principe come dimostrazione dell'esistenza di un razionalismo capace di produrre un'autonoma cultura dell'interno.

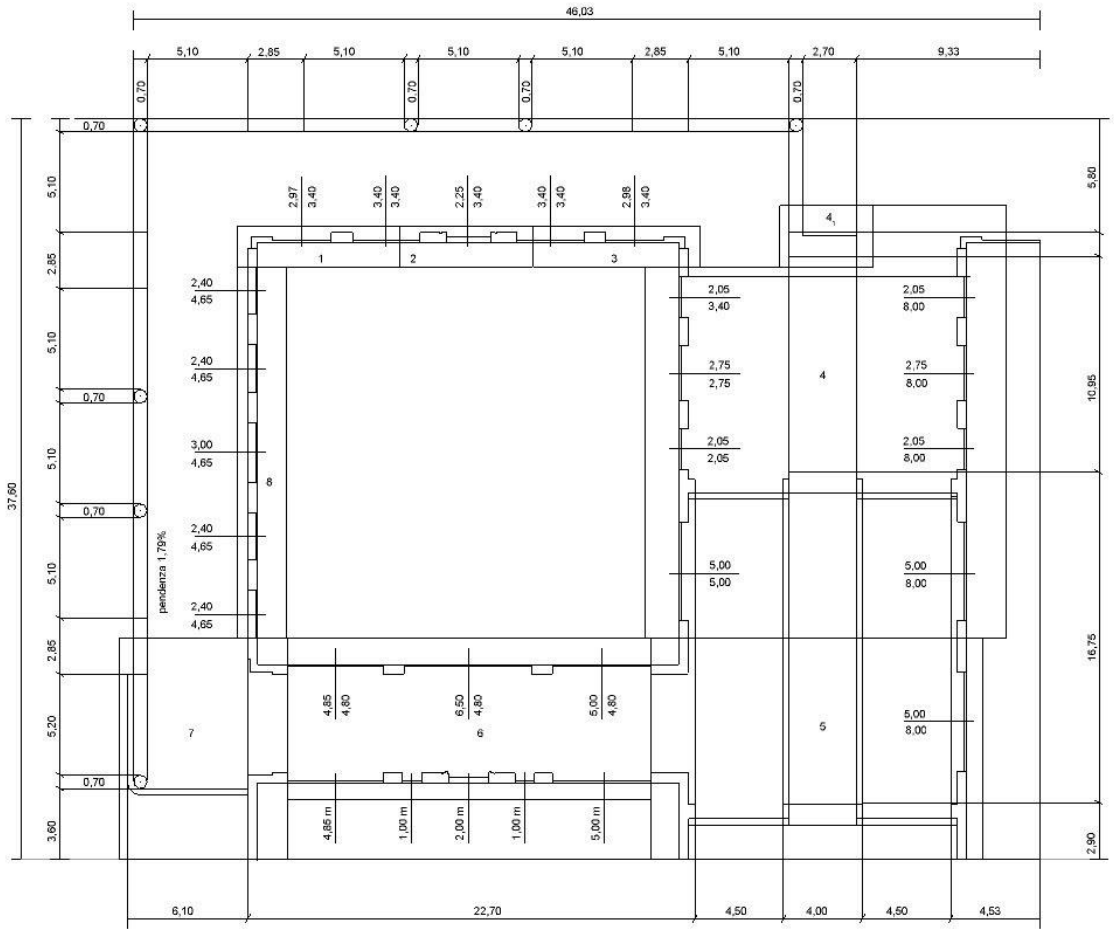



*Figura 111: piano terra quotato relativo al Palazzo delle Assicurazioni Generali, con presenza del Caffè Principe nello spazio centrale effettuato dal Professor Massimo De Paoli durante un progetto universitario (2024)*

La prima immagine mostra l'ingresso e lo scalone. La didascalia specifica che la ringhiera seguiva l'andamento della scala anche nel corrimano superiore, mentre la loggetta posta sul fondo veniva descritta come una «ottima lega solida ed elegante».[178]



*Figura 112: Particolare della scalinata del Caffè Principe: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 2, febbraio, 1932.*

Già in questo punto il progetto rivela una concezione estremamente unitaria, dove la scala non è solo dispositivo utilitario, ma elemento compositivo, e perfino corrimano e parapetti vengono studiati come parti della forma architettonica.

L'utilizzo di materiali pregiati e diversi a livello cromatico fra di loro è un altro aspetto segnalato all'interno della rivista, che esalta ancora di più lo svincolarsi dal Classicismo Ottocentesco.

il banco era realizzato in radica di noce, con piano di marmo e zoccolo in linoleum.

[178] «La città che si rinnova», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, n. 2, febbraio, 1932.




*Figura 113: Particolare del bancone e dell'interno del Caffè Principe: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 2, febbraio, 1932.*

I diffusori luminosi risultavano incastonati nella dispensa e perfino le macchine erano state progettate su disegno dell'architetto. È un dettaglio fondamentale perché dimostra il grado di controllo esercitato dal progettista: non soltanto spazio e mobili, ma anche attrezzature tecniche e illuminazione contribuivano al risultato finale.

L'illuminazione costituisce l'elemento più sofisticato dell'intero progetto, sul quale vale la pena soffermarsi.

Un grande dispositivo luminoso geometrico a soffitto, formato da un doppio quadrato di diffusori connessi mediante piccole travi anch'esse luminose, permise di risolvere il problema dell'illuminazione del bar, dello scalone che conduceva al caffè sotterraneo e di buona parte dello spazio circostante.

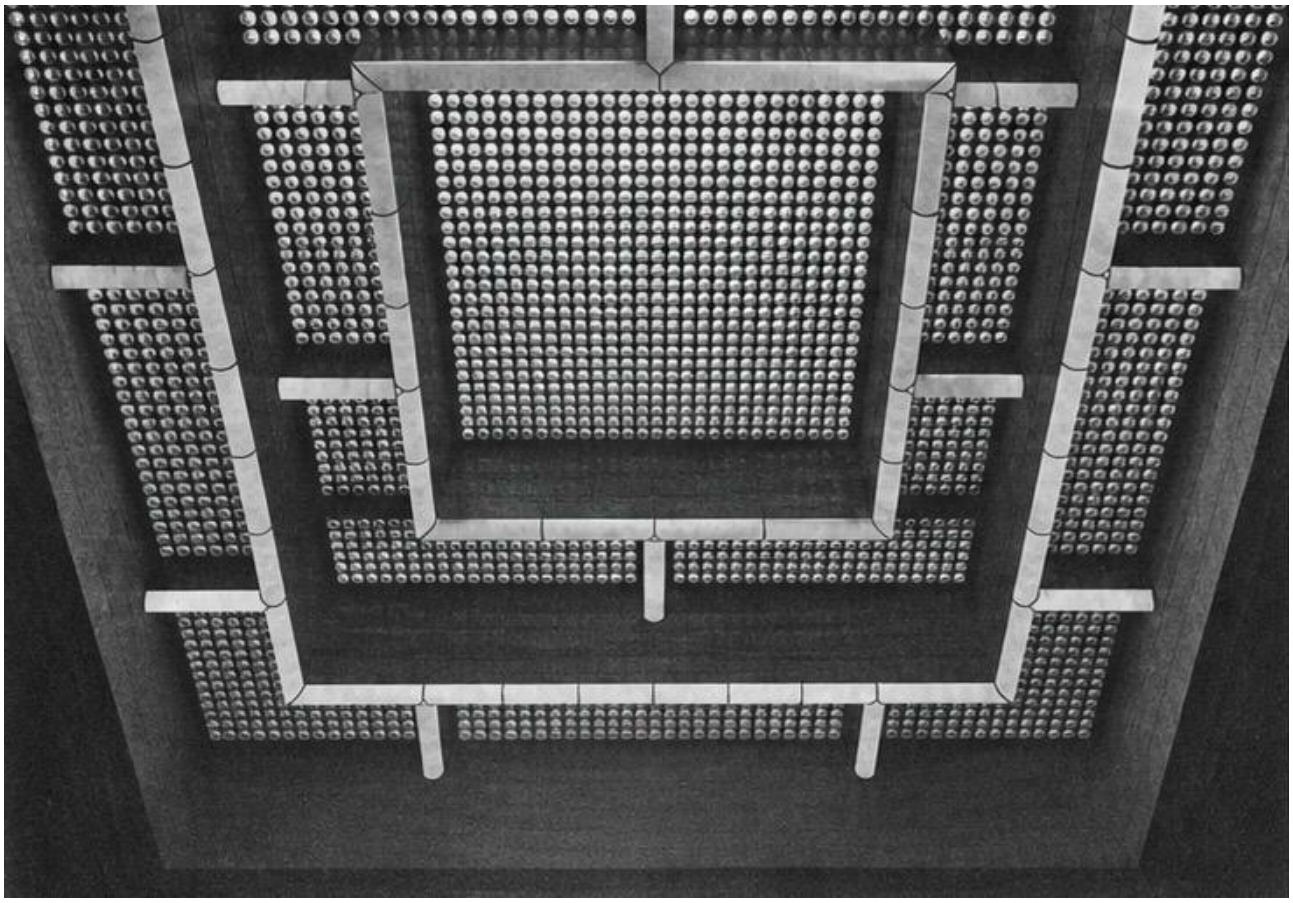


*Figura 114: Particolare dell'illuminazione del Caffè Principe: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 2, febbraio, 1932.*

Si comprende quindi come l'organismo fosse sviluppato su livelli differenti. Esisteva un settore a quota della piazza, collegato al ristorante e alla galleria, e un caffè sotterraneo, raggiungibile attraverso lo scalone. Questa articolazione verticale aumenta notevolmente l'importanza del Principe, che non era solamente una sala affacciata sul porticato, ma una complessa organizzazione di spazi di ristorazione, intrattenimento e incontro distribuiti su più livelli.

Modernissimo per l'epoca era anche il salotto del jazz.

Descritto come un piccolo ambiente raccolto nel caffè sotterraneo, dove l'elemento dominante era un grande anello luminoso centrale, lungo le pareti trovavano posto sedute, tavolini e mobili contenitori. La didascalia insiste ancora una volta sulla luce: i diffusori circolari nascosti nel soffitto lasciavano cadere sui frequentatori una luce morbida, tiepida e raccolta, conferendo all'ambiente una «profonda signorilità». [179]

Il riferimento al jazz è tutt'altro che marginale. Dimostra che Piazza Vittoria non era immaginata soltanto come spazio delle cerimonie ufficiali e delle istituzioni, ma anche come sede di una nuova cultura urbana legata alla

[179] «La città che si rinnova», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, n. 2, febbraio, 1932.

musica, alla ristorazione e alla vita serale. Il Principe introduceva nel cuore della piazza un modello di socialità assimilabile ai grandi caffè e locali metropolitani contemporanei.



*Figura 115: Sala sotterranea dedita al ballo del Caffè Principe: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 2, febbraio, 1932.*

# Il Cinema Palazzo.

Sempre nel medesimo numero, compare un articolo intitolato «Città 1932. Un cinematografo moderno», relativo al nuovo Cinema Palazzo.

Anche questo intervento consente di capire quanto la trasformazione della piazza penetrasse negli interni degli edifici. Il cinema viene descritto come esempio di architettura moderna non fondata sulla decorazione aggiunta, ma sulla struttura stessa dell'ambiente, sull'organizzazione funzionale e sul controllo delle proporzioni.

Il progetto è attribuito a Pier Niccolò Berardi, il medesimo progettista del Caffè Principe.

Una delle caratteristiche più evidenti è il grande sistema delle scale e dei percorsi, rappresentato nelle fotografie attraverso parapetti metallici dalle linee continue e curve e grandi superfici prive di decorazioni tradizionali, soluzione adottata anche nel Caffè.



*Figura 116: Particolare della scalinata del Cinema Palazzo: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932.*

La sala principale rivela un'impostazione radicalmente contraria ai cinematografi dell'epoca, ispirati alle sale teatrali del secolo precedente.



*Figura 117: Sala principale del Cinema Palazzo: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932.*

Lo spazio non presenta alcun apparato di colonne decorative, palchi teatrali o stucchi, le file delle poltrone convergono verso lo schermo mentre travi, balconata, pilastri e soffitto restano chiaramente leggibili

La galleria superiore era integrata alla sala mediante una struttura a balconata sorretta da elementi verticali di forte semplicità geometrica. Gli arredi, le balaustre e i corpi illuminanti erano coerenti con il medesimo linguaggio.

L'importanza del Cinema Palazzo risiede dunque nella sua appartenenza allo stesso sistema urbano del Palazzo RAS. La sede assicurativa non era un corpo monofunzionale riservato agli uffici: la presenza di una sala cinematografica trasformava l'edificio anche in luogo di pubblico spettacolo. Piazza Vittoria veniva così dotata di un'infrastruttura capace di attirare frequentatori anche al di fuori degli orari amministrativi e commerciali.[180]

[180] «Città 1932: un cinematografo moderno», in *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, a. VIII, n. 11, novembre, 1932.

# Hotel Vittoria.




*Figura 118: Hotel Vittoria: facciata*

L'Hotel Vittoria costituisce una componente essenziale, benché meno appariscente rispetto agli edifici pubblici e direzionali, del programma funzionale di Piazza della Vittoria.

L'edificio fu progettato dall'ingegnere bresciano Egidio Dabbeni nell'ambito della sistemazione coordinata da Marcello Piacentini e venne aperto al pubblico nel 1933.

L'edificio, nel 1932, veniva indicato come «Nuovo Albergo Vittoria»: una denominazione che ne sottolinea l'inserimento nel programma di modernizzazione del centro cittadino.

L’albergo aveva la fronte principale su via X Giornate, occupava una superficie complessiva di 1.231 metri quadrati, dei quali 572 destinati ai porticati e presentava al piano terreno «un ristorante, una pasticceria ed un caffè, oltre ai locali per il servizio dell’albergo propriamente detto».[181]

Questa disposizione mostra che il piano terreno non era pensato esclusivamente come vestibolo di accesso alle camere, ma come un piano pubblico, utile ai cittadini e non solo ai clienti.

Ristorante, pasticceria e caffè stabilivano una continuità funzionale fra il portico, la strada e l’interno. L’albergo partecipava così alla trasformazione del nuovo centro in luogo di incontro e rappresentanza: accanto alle banche, agli uffici, alle sedi assicurative, al cinema e alle Sale commerciali, offriva spazi destinati all’ospitalità, al consumo e alla sociabilità borghese.

Negli altri quattro piani erano distribuite 64 camere «per i forestieri», ciascuna dotata di W.C. e bagno, oltre a quattro sale e all’appartamento del direttore. [182]



*Figura 119: Hotel Vittoria: interno*

Nel contesto dei primi anni Trenta era raro trovare abitazioni con servizi igienici e, ciò presentava l’Hotel Vittoria come un’infrastruttura ricettiva moderna, fondata sui nuovi criteri di igiene, comfort e riservatezza.

[181] *Notizie tecniche sul Nuovo Albergo Vittoria*], in «Brescia. Rassegna mensile illustrata», a. V, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932, p. 40

[182] *Notizie tecniche sul Nuovo Albergo Vittoria*], in «Brescia. Rassegna mensile illustrata», a. V, nn. 9-10, settembre-ottobre 1932, p. 40

L’attuale configurazione degli interni non corrisponde integralmente a quella del 1933. La scheda redatta dal Gruppo Associato Paterlini, responsabile di un importante intervento di recupero, riferisce che dopo una fase di fortuna l’albergo attraversò un periodo di decadenza, soprattutto dagli anni Settanta, fino alla chiusura nel 1983. La medesima scheda ricorda il successivo passaggio di proprietà e l’incarico affidato allo studio per il completo restauro e rinnovamento dell’edificio; come data dell’intervento è indicato il 2004, su un’area complessiva di circa 6.000 metri quadrati.[183]



*Figura 120: Hotel Vittoria: particolare scalinata originale*

Per quanto riguarda gli arredi, i progettisti dichiarano di aver cercato di «mantenere e consolidare» quelli sopravvissuti e, laddove la conservazione non fosse possibile, di aver introdotto elementi coerenti sotto il profilo filologico e stilistico con il carattere dell’albergo.

Gli interni attuali sono il risultato di una continuità selettiva, non di una conservazione integrale, vi convivono arredi storici, elementi restaurati, sostituzioni in stile e attrezzature contemporanee. Il loro carattere novecentesco è pertanto autentico come immagine complessiva, ma non ogni singolo oggetto può essere attribuito con certezza alla fase originaria

[183] Gruppo Associato Paterlini (GAP), «Hotel Vittoria», scheda di progetto, data dell’intervento: 2004, https://www.gap-bs.it/portfolio_page/hotel-vittoria/

# Le attività limitrofe.

Le Sale commerciali e le attività limitrofe devono quindi essere lette come una componente fondamentale della concezione complessiva della piazza.

Il progetto di Piazza Vittoria non costruiva soltanto un fondale monumentale per le adunate del regime. All'interno e al piede degli edifici veniva articolato un sistema di vita urbana: mercato e sale commerciali, ristorante, bar, sale sotterranee, musica, cinema, negozi di abbigliamento e calzature, attività editoriali, mobilifici e servizi.

Ne deriva un'immagine di Piazza Vittoria più complessa rispetto a quella, pur corretta ma incompleta, di semplice “piazza monumentale fascista”.

La sua modernità veniva costruita anche attraverso il consumo, il tempo libero e la socialità. Il cittadino poteva attraversare i portici, entrare in un negozio, consultare o acquistare pubblicazioni presso Apollonio, mangiare al Principe, ascoltare musica nel locale sotterraneo o assistere a una proiezione al Cinema Palazzo. Tutte queste esperienze avvenivano entro architetture e interni pensati secondo un linguaggio consapevolmente moderno.

In questo senso il passaggio dalle antiche Pescherie alla nuova Piazza Vittoria non coincide solamente con la sostituzione di un tessuto edilizio medievale mediante edifici monumentali. Coincide anche con la sostituzione di un modello di commercio minuto e spontaneo con una forma organizzata, spettacolare e progettata del consumo urbano, nella quale l'architettura diviene lo strumento attraverso cui vengono disciplinati e rappresentati anche i comportamenti quotidiani.



*Figura 121: Arredamento in esposizione della ditta G.D. Silva, portici X Giornate: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932.*




*Figura 122: Pubblicità Arengo Bar, Piazza della Vittoria: in Brescia. Rassegna mensile illustrata, VIII, n. 11, novembre, 1932.*

# IL COMPLETAMENTO DEL CANTIERE DOPO L'INAUGURAZIONE (1932-1934)

L'inaugurazione di Piazza della Vittoria, avvenuta il 1° novembre 1932 alla presenza di Benito Mussolini, non coincise con la conclusione effettiva del cantiere. Sebbene la nuova piazza fosse ormai pienamente utilizzabile e costituisse il principale scenario della celebrazione del decennale della Rivoluzione fascista, numerosi interventi risultavano ancora in corso oppure richiedevano successivi perfezionamenti tecnici per carenze economiche o mancati pagamenti.

La documentazione conservata presso gli archivi comunali di Brescia dimostra come tra il 1932 e il 1934 l'amministrazione fosse ancora impegnata nella definizione delle opere lapidee, nella sistemazione delle pavimentazioni, nell'esecuzione dei collaudi, nella liquidazione delle imprese e nella risoluzione delle prime problematiche costruttive emerse dopo l'apertura al pubblico.

La piazza inaugurata da Mussolini rappresentava quindi un'opera sostanzialmente conclusa dal punto di vista urbanistico e simbolico, ma ancora in fase di perfezionamento sotto il profilo costruttivo ed esecutivo.

La definitiva configurazione delle pavimentazioni, delle gradinate monumentali e dei raccordi lapidei che collegavano il grande invaso urbano ai principali edifici della piazza, fu un cavillo importante da sistemare nel periodo subito successivo all'inaugurazione.

La documentazione tecnica consente di ricostruire con precisione il ruolo svolto dalla ditta *Figli di Cadei Romano di Sarnico,* protagonista della fornitura degli elementi in granito e porfido destinati sia alla piazza sia alle vie immediatamente circostanti.

L'impresa compare anzitutto negli atti relativi alla sistemazione dei marciapiedi che completavano il nuovo centro monumentale. Nell'ottobre del 1933, l'Ufficio Strade e Fognature ricorda, come già nella primavera dell'anno precedente, fossero stati preventivati circa 500 metri quadrati di lastre di granito, delle dimensioni di 0,50 × 0,15 metri, destinati alla costruzione dei marciapiedi delle strade adiacenti alla piazza. I lavori furono eseguiti attraverso l'impresa incaricata della manutenzione delle strade interne e la Cooperativa Operai Selciatori, mentre la fornitura del materiale lapideo veniva affidata alla ditta di Sarnico. Le consegne erano organizzate in lotti successivi, soluzione che consentiva di limitare l'accumulo del materiale nei depositi comunali e di ottimizzare i trasporti verso il cantiere.




*Figura 123: Trafiletto pubblicitario in Brescia. Rassegna mensile illustrata, a. VIII, settembre-ottobre 1932.*

Una prima fornitura, datata 10 ottobre 1933, pari a circa 250 metri quadrati, fu destinata alla realizzazione dei marciapiedi di via XXIV Maggio, via XXIII Marzo e di un tratto di via Volta, retrostante il Palazzo delle Poste.[184]

Una relazione del 27 novembre 1933 documenta, inoltre, una successiva consegna di 283,80 metri quadrati di granito, dei quali 96,78 metri quadrati furono impiegati per il completamento dei marciapiedi di via Volta, mentre i restanti 187,02 metri quadrati vennero trasferiti nel deposito comunale di via Calatafimi. Il materiale era stato acquistato al prezzo di 55 lire al metro quadrato, per un importo complessivo di 15.609 lire, con

[184] ASBs, Archivio dell'Amministrazione comunale, rubr. XVI, cl. 7, b. 1292, fasc. 54.

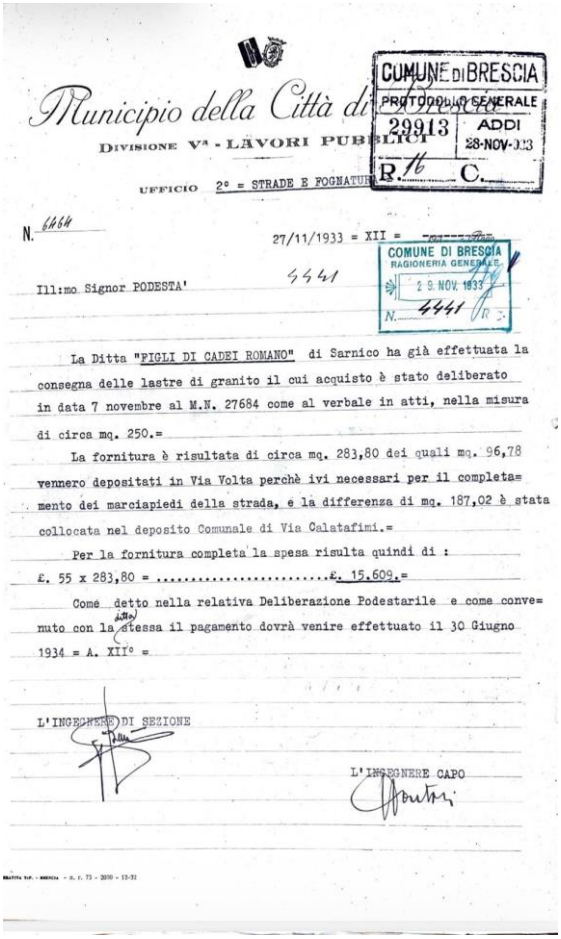
pagamento previsto entro il 30 giugno 1934; gli atti precisano inoltre che il mandato doveva essere intestato alla ditta Figli di Cadei Romano e riscosso da Virginio Cadei di Sarnico.[185]

Il contributo più importante dell'impresa riguardò tuttavia il completamento della grande scalinata monumentale posta davanti al Palazzo delle Poste, alla Torre della Rivoluzione e all'Arengario, una delle parti architettonicamente più raffinate dell'intero progetto piacentiniano. Un verbale di collaudo ricorda infatti che, con contratto del 2 luglio 1932 (repertorio municipale n. 5244; protocollo generale n. 12538), alla ditta fu affidata la fornitura del porfido rosso della Valle Camonica destinato alla realizzazione della gradinata della piazza. Il collaudo attestò che la fornitura era stata iniziata e conclusa entro i termini contrattuali e che la liquidazione predisposta dalla Direzione dei lavori venne accettata dall'impresa senza contestazioni.[186]

La scelta del porfido rosso non rispondeva esclusivamente a esigenze di carattere funzionale. Le sue elevate caratteristiche meccaniche, unite alla resistenza all'usura e agli agenti atmosferici, ne facevano un materiale particolarmente adatto per spazi soggetti a intenso calpestio; allo stesso tempo il colore caldo della pietra contribuiva a definire un efficace contrasto cromatico con i rivestimenti chiari degli edifici, accentuando la monumentalità delle gradinate e sottolineando le variazioni di quota fra la piazza e gli edifici pubblici.

[185] ASBs, Archivio dell'Amministrazione comunale, rubr. XVI, cl. 7, b. 1292, fasc. 54.

[186] ASBs, Archivio dell'Amministrazione comunale, rubr. XVI, cl. 7, b. 1292, fasc. 54.



Municipio della Città di Brescia

DIVISIONE V^a - LAVORI PUBBLICI

UFFICIO 2° = STRADE E FOGNATURE

COMUNE DI BRESCIA
PROTOCOLLO GENERALE
29913 ADDI 28-NOV-33
R. 16 C.

N. 6464

27/11/1933 = XII =

COMUNE DI BRESCIA
RAGIONERIA GENERALE
29 NOV. 1933
N. 4441

4441

Ill:mo Signor PODESTA'

La Ditta "FIGLI DI CADEI ROMANO" di Sarnico ha già effettuata la consegna delle lastre di granito il cui acquisto è stato deliberato in data 7 novembre al M.N. 27684 come al verbale in atti, nella misura di circa mq. 250.=

La fornitura è risultata di circa mq. 283,80 dei quali mq. 96,78 vennero depositati in Via Volta perchè ivi necessari per il completamento dei marciapiedi della strada, e la differenza di mq. 187,02 è stata collocata nel deposito Comunale di Via Calatafimi.=

Per la fornitura completa la spesa risulta quindi di :

£. 55 x 283,80 = .....£. 15.609.=

Come detto nella relativa Deliberazione Podestarile e come convenuto con la stessa il pagamento dovrà venire effettuato il 30 Giugno 1934 = A. XII° =

L'INGEGNERE DI SEZIONE

L'INGEGNERE CAPO

*Figura 124: Lettera datata 27 novembre 1932: La Ditta "FIGLI DI CADEI ROMANO" aggiorna il Podestà sul costo delle lastre di granito*

La documentazione progettuale dimostra inoltre il livello di precisione raggiunto nella progettazione esecutiva. I computi metrici e i casellari di lavorazione suddividevano infatti l'intera gradinata in gradini, alzate, listelli, pavimenti dei ripiani, banchine e raccordi curvilinei ciascuno identificato mediante una numerazione progressiva che ne consentiva la lavorazione in officina e il successivo montaggio in cantiere. Non si trattava quindi della semplice posa di elementi modulari, ma di una costruzione lapidea, nella quale ogni singolo pezzo veniva progettato e lavorato secondo una precisa posizione all'interno della composizione monumentale. Il casellario distingue infatti gli elementi destinati allo scalone esterno, ai pianerottoli, alla gradinata principale, alle banchine circolari e al fronte della Torre e dell'Arengario.

Anche il computo metrico conferma l'entità dell'intervento: esso registra circa 9,93 metri cubi di elementi segati dello spessore di 10 centimetri, oltre 223 metri quadrati di elementi dello spessore di 5 centimetri, 18,891 metri cubi di elementi lavorati, circa 675 metri lineari di gradini e oltre 15 metri lineari di listelli. Un'ulteriore annotazione precisa, inoltre, che il pavimento compreso tra l'Arengario e la Torre raggiungeva una superficie

di circa 199 metri quadrati. L'insieme di questi dati dimostra come la definizione materiale della piazza fosse il risultato di un accurato progetto costruttivo e non di una semplice fornitura di pietrame.[187]

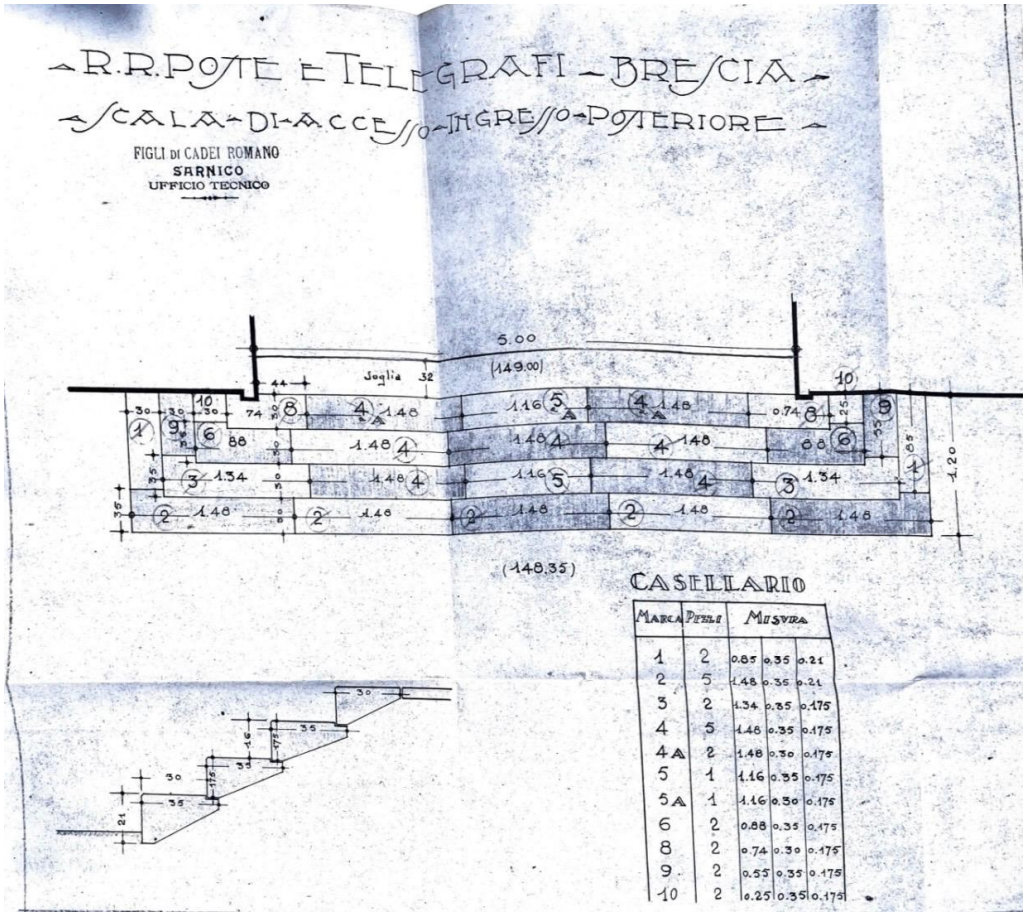



*Figura 125: Casellario e misure per la realizzazione della scalinata d'ingresso posteriore del Palazzo delle Poste e dei Telegrafi*

La fase conclusiva del cantiere fu accompagnata anche da una complessa gestione economica. Il saldo ancora dovuto dal Comune per la fornitura del porfido rosso ammontava inizialmente a 26.300 lire; nell'ottobre del 1933 la ditta si dichiarò tuttavia disponibile a concedere un abbuono del 20%, purché il pagamento fosse effettuato immediatamente in contanti. L'amministrazione accettò la proposta, riducendo il debito complessivo a 21.040 lire, episodio che evidenzia come il completamento della piazza fosse strettamente legato anche alle disponibilità finanziarie comunali e alla continua negoziazione con le imprese esecutrici.

Parallelamente ai lavori di completamento emersero le prime problematiche conservative. Già nel luglio 1933 l'Ufficio Tecnico segnalò come le pavimentazioni dei portici, realizzate dalle singole società proprietarie degli edifici, non fossero ancora state formalmente prese in consegna dal Comune. Nel portico del Palazzo della Riunione Adriatica di Sicurità il pavimento in mosaico a grossa scaglia presentava infatti difetti del materiale agglomerante che lasciavano prevedere un rapido deterioramento della superficie; nello stesso tempo furono

[187] ASBs, Archivio dell'Amministrazione comunale, rubr. XVI, cl. 7, b. 1292, fasc. 54.

riscontrate alcune lastre rotte presso la Loggia dei Mercanti. Analoghi inconvenienti interessarono il portico del Palazzo delle Assicurazioni Generali, dove diverse lastre risultavano fuori piano o inclinate. Solo dopo l'esecuzione delle necessarie riparazioni, il 6 dicembre 1933, il Comune procedette alla definitiva presa in consegna delle pavimentazioni.

L'insieme di questi documenti restituisce un'immagine assai diversa da quella suggerita dalla retorica inaugurale del novembre 1932. La piazza appariva certamente conclusa agli occhi della propaganda, ma la sua realizzazione materiale richiese ancora molti mesi di lavoro. Le forniture lapidee, i collaudi, le riparazioni, le sistemazioni dei marciapiedi e le definizioni economiche continuarono infatti fino al 1934, dimostrando come il nuovo centro monumentale fosse il risultato di un lungo processo di perfezionamento tecnico che seguì la grande inaugurazione pubblica. Solo al termine di questa fase il progetto di Marcello Piacentini poté considerarsi realmente concluso, sia dal punto di vista costruttivo sia sotto il profilo amministrativo.[188]

[188] ASBs, Archivio dell'Amministrazione comunale, rubr. XVI, cl. 7, b. 1292, fasc. 54.

# I BOMBARDAMENTI E LA RICOSTRUZIONE

La Seconda Guerra Mondiale segnò una nuova fase di trasformazione per Piazza della Vittoria.

Brescia subì numerose incursioni aeree tra il 14 febbraio 1944 e l'8 aprile 1945, con l'apice che si raggiunse il 13 luglio 1944.

Nella notte fra il 12 e il 13 luglio circa 200 bombe furono lanciate in pochi minuti sulla zona industriale, mentre alle 11:00 della mattina successiva 5 formazioni di bombardieri colpirono nuovamente la città e gli impianti ferroviari.

Le vittime furono quasi 200 e i danni interessarono anche il centro storico, in particolare via Dante e via Verdi, nelle immediate vicinanze di Piazza della Vittoria.

Il Torrione INA e l'ala nord-ovest rimasero sostanzialmente intatti, mentre gli edifici del lato orientale uscirono dal bombardamento gravemente danneggiati.




*Figura 126: Archivio Luce-immagine del Palazzo della RAS distrutto dai bombardamenti.*



*Figura 127: Archivio Luce-immagine del Palazzo della RAS distrutto dai bombardamenti.*

Durante i bombardamenti anche l'*Annunciazione* di Arturo Martini, l'altorilievo in terracotta collocato sopra il portico del Torrione INA, crollò a causa delle onde d'urto provocate dallo schianto degli ordigni.

Nel 1948 il sindaco Bruno Boni sollecitò l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni proprietario del Torrione affinché rimuovesse ciò che restava dell'altorilievo di Martini.

I frammenti furono rimossi tra la fine di marzo e l'inizio di aprile del 1949 in occasione della celebrazione per il centenario delle 10 giornate di Brescia.

Nei mesi successivi dalla Liberazione, ordigni collocati da partigiani danneggiarono l'*Era Fascista* di Dazzi, esportandone un braccio e parte di una gamba.

Il "Bigio" venne rimosso il 12 ottobre 1945 e trasferito in un deposito comunale.

Nel dopoguerra la piazza conservò dunque l'impianto urbanistico e gran parte degli edifici progettati da Marcello Piacentini, i quali, continuarono a essere utilizzati, spesso con le stesse funzioni praticate durante il Regime.

L’attuale configurazione di Piazza della Vittoria non è, pertanto, il risultato delle distruzioni belliche, ma anche delle scelte attraverso le quali la neonata Brescia democratica tentò di ridefinire il rapporto con l’eredità monumentale del fascismo.[189] [190]

[189] Maria Paola Pasini, *L’urbanistica delle bombe. Dalle incursioni alleate agli attentati del dopoguerra: come cambia il volto di piazza della Vittoria.* in *Piazza Vittoria a Brescia: un caso italiano*. 2018, Brescia: Edizioni AAB, 38-42.

[190] Coccoli e Pasini, *Città che si adattano?* pp. 70-75

# CONCLUSIONE

Osservata oggi, Piazza della Vittoria si presenta come uno spazio nel quale tempi storici differenti continuano a sovrapporsi.

Gli edifici progettati negli anni del Ventennio conservano in larga misura la propria fisicità e alcune delle funzioni originarie. Con la fine della guerra la maggior parte dei simboli fascisti fu rimossa, mentre altri elementi furono conservati oppure risemantizzati: il basamento un tempo destinato all'*Era fascista* di Arturo Dazzi ospita oggi la stele di Mimmo Paladino, mentre l'Arengario conserva nelle sue formelle tracce ancora leggibili del programma politico originario.

Questa compresenza rende la piazza un caso esemplare di patrimonio dissonante: non un oggetto del passato definitivamente separato dal presente, ma un luogo nel quale la città continua a negoziare il rapporto fra valore architettonico, memoria del regime e uso contemporaneo.

Proprio la persistenza di tale conflitto dimostra la necessità di ricostruire la storia della piazza senza semplificarla.

I risultati della ricerca possono essere ricondotti a tre tensioni interpretative strettamente connesse: **continuità** e **rottura**, **modernità** e **tradizione**, **permanenza** e **rimozione**.

Queste coppie non individuano opposizioni assolute, ma descrivono la compresenza di fenomeni superficialmente contraddittori.

La prima tensione, quella fra **continuità** e **rottura**, riguarda l'origine dell'intervento. Piazza della Vittoria non nacque dal nulla nel 1929 e il fascismo non inventò il problema urbano delle Pescherie. Il degrado igienico, la congestione e la difficoltà di attraversamento del quartiere erano oggetto di discussione negli ambienti amministrativi bresciani almeno dalla fine dell'Ottocento e avevano prodotto piani regolatori, espropri e proposte di risanamento. Il progetto fascista si collocò dunque in continuità con un dibattito già avviato, ma ne modificò radicalmente presupposti, strumenti e finalità.

La discontinuità introdotta dal regime consistette nella capacità di concentrare il potere decisionale, accelerare le procedure e convertire una questione igienica e funzionale in un programma monumentale e politico. Il fascismo si appropriò, dunque, di un problema preesistente e presentò la propria soluzione radicale come prova della superiorità del nuovo Stato rispetto all'amministrazione liberale.

Il confronto fra Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini permette di precisare la natura di questa trasformazione.

Lo sventramento delle Pescherie rappresentò l'opposto della teoria giovannoniana del diradamento inteso come conservazione attiva del tessuto storico. Non si intervenne mediante aperture selettive e miglioramenti puntuali, ma attraverso la cancellazione di un organismo urbano e sociale, sostituito da un nuovo sistema di edifici, funzioni e percorsi.

La rottura riguardò quindi, contemporaneamente, la forma urbana, la composizione sociale e gli usi dello spazio: insieme agli edifici medievali furono eliminate relazioni di vicinato, attività commerciali e consuetudini sedimentate nel quartiere.

La piazza, tuttavia, non può essere ricondotta alla sola volontà di un progettista. La documentazione esaminata restituisce una rete di responsabilità e competenze. Augusto Turati fornì la copertura politica e il collegamento con le gerarchie nazionali; Pietro Calzoni assicurò il controllo amministrativo e la rapidità delle procedure; l'Ufficio Tecnico comunale, aiutato da figure come Oscar Prati e Alfredo Giarratana, tradusse le indicazioni generali in elaborati e pratiche operative; Piacentini coordinò il disegno urbano e i rapporti con i grandi enti interessati all'investimento nella piazza.

Lo scambio epistolare fra Piacentini e Calzoni ha consentito di osservare questo processo nel suo farsi. Dietro l'immagine compatta della piazza conclusa emerge una costruzione fatta di negoziazioni, modifiche e adattamenti.

La stessa scelta dei soggetti edificatori non rispondeva soltanto a esigenze rappresentative, ma a un preciso modello economico: il Comune acquistava e liberava le aree, mentre gli enti finanziari e statali sostenevano la costruzione dei nuovi corpi edilizi. Alla concentrazione di valore e di funzioni nel centro corrispose l'espulsione della popolazione che vi abitava. Gli sfrattati delle Pescherie furono trasferiti verso l'Oltremella, mentre le botteghe vennero sostituite da banche, assicurazioni, uffici, sale commerciali, caffè, cinema e alberghi.

La ricerca non nega le condizioni problematiche del quartiere preesistente, ma mostra che il risanamento fu inseparabile dalla selezione dei gruppi sociali e delle attività cui veniva riconosciuto il diritto di occupare il nuovo centro. La modernizzazione produsse insieme servizi, infrastrutture e nuove forme di esclusione.

La seconda tensione, fra **modernità** e **tradizione**, consente di far convivere il razionalismo, nato in quegli anni, con la cultura architettonica italiana.

La radicalità urbanistica dello sventramento non si espresse attraverso un linguaggio formalmente rivoluzionario, ma con Piacentini che trasformò il centro bresciano grazie ad una grammatica di archi, pilastri, portici, trabeazioni e masse compatte, capace di evocare continuità e appartenenza alla tradizione italiana.

Il Torrione INA costituisce un esempio evidente di tale rapporto.

L'edificio adotta una struttura a telaio in calcestruzzo armato e ospita una distribuzione mista di negozi, uffici, abitazioni e attività commerciali, tuttavia, la sua innovazione tecnica e tipologica viene resa compatibile con l'immagine complessiva della piazza attraverso il rivestimento in laterizio, gli archi sovrapposti e la composizione tripartita. La verticalità del Torrione non deve quindi essere letta come un corpo razionalista estraneo alla piazza, ma come il risultato della mediazione piacentiniana fra la tipologia moderna del grattacielo e la ricerca di un linguaggio affine al panorama laterizio italico.

La terza tensione, fra **permanenza** e **rimozione**, riconduce infine l'analisi sul presente.

Dopo il 1945 i riferimenti più espliciti al regime furono in parte eliminati, ma la rimozione dei simboli non comportò la cancellazione dell'impianto spaziale, delle architetture e delle gerarchie incorporate nella piazza. L'*Era fascista* di Arturo Dazzi fu rimossa, mentre le formelle dell'Arengario, la Torre della Rivoluzione e la configurazione monumentale dell'invaso continuarono a rendere riconoscibile, con intensità differenti, il programma politico originario.

La storia successiva della piazza non può essere descritta come un processo di cancellazione, ma di una continua risemantizzazione: edifici e spazi concepiti per rappresentare il regime sono stati assorbiti nella vita della città democratica, mentre nuovi interventi hanno attribuito significati diversi a luoghi già fortemente connotati. La collocazione della stele di Mimmo Paladino sul basamento del "Bigio" non annulla la memoria della statua precedente, ma produce una sovrapposizione nella quale assenza e presenza continuano a richiamarsi reciprocamente.

Permanenza e rimozione non rappresentano dunque esiti opposti.

Ciò che è stato rimosso può continuare ad agire nella memoria pubblica attraverso il vuoto lasciato, le controversie sulla possibile ricollocazione e le nuove opere che ne occupano il posto. Parallelamente, ciò che è rimasto può perdere parte del significato originario oppure acquisirne di nuovi attraverso l'uso quotidiano.

È questa instabilità semantica, ancor più della semplice sopravvivenza materiale, a rendere Piazza della Vittoria un patrimonio dissonante.

Il contributo originale della ricerca risiede nell'aver rintracciato queste tensioni tramite fonti solitamente studiate separatamente: teoria urbanistica, corrispondenza amministrativa, documentazione economica, stampa, iconografia, architettura, interni e materiali del cantiere. L'incrocio delle fonti ha permesso di mostrare che le tre chiavi interpretative non agiscono indipendentemente.

La **continuità** del dibattito urbano si accompagna alla **rottura** sociale dello sventramento; la **modernità** delle tecniche e delle funzioni viene ordinata attraverso un linguaggio **tradizionale**; la **permanenza** delle strutture spaziali convive con la **rimozione** dei simboli.

Per questa ragione il problema contemporaneo non può essere risolto né attraverso una celebrazione acritica dell'unità piacentiniana né mediante l'illusione che la semplice rimozione dei simboli possa cancellare la storia.

Piazza della Vittoria richiede conoscenza, contestualizzazione e strumenti capaci di rendere leggibili insieme il valore architettonico, la violenza dello sventramento, gli effetti sociali, la funzione propagandistica e le successive trasformazioni democratiche.

Considerare congiuntamente questi aspetti non significa equipararli o neutralizzarne i conflitti, ma riconoscere che il valore documentario della piazza risiede proprio nella loro compresenza.

Solo accettando questa complessità lo spazio può cessare di essere un'eredità muta o un semplice oggetto di contrapposizione ideologica e diventare una fonte storica attiva, attraverso la quale comprendere come il potere costruisca la città e come la città, nel tempo, possa reinterpretarne criticamente le forme.

# BIBLIOGRAFIA

## Fonti primarie e scritti coevi


Calzoni, P. (1932). «Il piano regolatore del nuovo centro». *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, 8(9-10), 26.

Dugnani, I. (1932). «A Noi!». *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, 8(9-10), 23.

Giovannoni, G. (1913). «Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri». *Nuova Antologia*, 48(997), 53-76.

Giovannoni, G. (1925). *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Società editrice d'arte illustrata.

Giovannoni, G. (1945). *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*. Roma: Apollon.

Giovannoni, G. (1997). *Dal capitello alla città*. A cura di G Zucconi. Editoriale Jack Book.

Gnaga, A. (1935). «Gli scavi per la piazza della Vittoria e la topografia romana di Brescia». *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1934*, 73-96.

Gruppo 7 (1926). «Architettura». *La Rassegna italiana*, 9(103), 849-54.

Gruppo 7 (1927). «Architettura. Impreparazione-incomprensione-pregiudizi». *La Rassegna italiana*, 10(106), 247-52.

Guerrini, P. (1932). «La "Madonna" del grattacielo». *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, 3, 242-44.

Lechi, F. (1932). «Parole del presidente conte cav. uff. dr. Fausto Lechi aprendo la solenne adunanza annuale a Palazzo Tosio, il 5 giugno 1932». *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1932*, p. 9.

Lonati, V. (1933). «Relazione annuale del segretario sui lavori accademici del 1932». *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1933*, pp. 58-59.

Lucci, V. (1932). «Brescia. La Piazza della Vittoria». *Opere pubbliche*, 11, 555-67.

Nezi, A. (1930). «Sistemazioni urbane e questioni edilizie. L'antico e il nuovo centro di Brescia». *Emporium*, maggio.

Nicodemi, G. (1934). «La Piazza della Vittoria a Brescia». *Emporium*, marzo, 143-51.

Nicolò, R. (1932). «La nuova edilizia bresciana». *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, 8(9-10).

«Notizie tecniche e statistiche sulla costruzione di P.zza della Vittoria» (1932). *Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti*, 11(12), 676.

Pacini, R. (1932). «La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini». *Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti*, 11(12), 649-73.

Pezzi, M. (1930). «Una città rinnovata dal fascismo: Brescia di ieri e di domani». *Bollettino del Consiglio e Ufficio provinciale dell'economia corporativa di Brescia*, 8, 233-34.

Piacentini, M. (1913). «Estetica regolatrice nello sviluppo della città». *Rassegna contemporanea*, 6(7), 30-36.

Piacentini, M. (1916). *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna*. Roma: Aternum.

Piacentini, M. (1920). «Arte aristocratica e arte paesana». *La Tribuna*, 3 aprile.

Piacentini, M. (1922). «Nuovi orizzonti dell'edilizia cittadina». *Nuova Antologia*, 57(1199), 60-72.

Piacentini, M. (1929). «Il centro della nuova Roma e il rispetto dell'antica. M. Piacentini replica a G. Giovannoni». *Il Giornale d'Italia*, 1° agosto, 3.

Piacentini, M. (1930). *Architettura d'oggi*. Roma: Paolo Cremonese Editore.

Piacentini, M. (1932a). «Il nuovo centro di Brescia». *L'Illustrazione italiana*, 23 ottobre, 634-35.

Piacentini, M. (1932b). «Piazza della Vittoria. Aspetti della nuova monumentalità». *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, 8(9-10), 34-36.

Piacentini, M. (1932c). «Un documento della grande trasformazione dell'edilizia bresciana». *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, 8(9-10).

Piacentini, M. (1936). «L'Esposizione universale dell'anno ventesimo e la più grande Roma del piano imperiale». *Il Giornale d'Italia*, 14 ottobre, 3.

Piacentini, M. (1941). «Onore all'architettura italiana». *Architettura*, 19(7), 263-73.

Serena, G. (1929). «Il grande solco». *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, ottobre, 21-27.

## Studi e contributi critici


AAB (Associazione Artisti Bresciani) (2018). *Piazza Vittoria a Brescia: un caso italiano. Arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso*. Brescia: Edizioni AAB. Quaderni dell'AAB 10.

Adorno, S. (2009). «Urbanistica fascista. Tecnici e professionisti tra storiografia e storia disciplinare». *Contemporanea*.

Baccanelli, F. (2018). «L'apparato scultoreo della piazza». AAB 2018, 43-50.

Barisone, S. (2009). «Architettura di guerra». Rossini, G. (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagini e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*. Milano: Skira.

Belli, C. (1962). «Ritratto di Brescia 1929-1933». *Il Bruttanome*, 2, 147-69.

Benevolo, L.; Bettinelli, R. (1981). *Brescia moderna. La formazione e la gestione urbanistica di una città industriale*. Brescia: Grafo.

Bonaccorso, G.; Moschini, F. (a cura di) (2019). *Gustavo Giovannoni. L'architetto integrale*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca; Edizioni Kappa.

Caramel, L.; Maraini, A. (1997). *I modelli in gesso e i disegni per l'arengario di piazza della Vittoria = Catalogo della mostra*. Eredi F. Salami.

Ciucci, G. (1980). «A proposito di "Mussolini urbanista"». *Casabella*, novembre-dicembre, 119.

Ciucci, G. (1982). «Il dibattito sull'architettura e le città fasciste». Zeri, F. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*. Vol. 3, Dal Medioevo al Novecento. Torino: Einaudi, 263-378.

Ciucci, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi.

Coccoli, C.; Pasini, M.P. (2024). «Piazza della Vittoria a Brescia: storia di uno spazio controverso». Cuneo, C. (a cura di), *Città che si adattano? Adaptive Cities?* Vol. 1, *Adattabilità o incapacità adattiva di fronte al cambiamento*. Torino: AISU International, 65-79.

Consonni, G.; Tonon, G. (1977). «Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo». *Studi Storici*, 18(4), 77-110.

Corsini, P. (1988). *Fascismo e lotta politica a Brescia 1922-1926. Il feudo di Augusto Turati*. Milano: FrancoAngeli.

De Bernardi, A. (2005). *Le città nuove. Architettura e urbanistica del fascismo*. Bologna: Il Mulino.

Frati, V.; Massa, R.; Piovanelli, G.; Robecchi, F. (1989). *Brescia*. Roma-Bari: Laterza. Le città nella storia d'Italia.

Kallis, A. (2014). *The Third Rome, 1922-1943. The Making of the Fascist Capital*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kossel, E. (2008). *Die Piazza della Vittoria in Brescia und Bozen. Architektur und Politik im faschistischen Italien*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.

Lanciano, M. (1993). «Interessi economici e propaganda di regime nel progetto di piazza della Vittoria». Robecchi, F.; Treccani, G.P. (a cura di), *Piazza della Vittoria*. Suppl., *AB. Atlante Bresciano*, 37, 26-32.

Le Corbusier; Jeanneret, P. (1991). *Œuvre complète de 1910-1929*. Vol. 1. A cura di W. Boesiger e O. Stonorov. 13ª ed. Zürich: Éditions d'Architecture-Artemis.

Lonati, R. (1969). «Fontane pubbliche in Brescia». *Biesse*, pp. 97-98.

Lupano, M. (1980*). Marcello Piacentini: Architettura e città tra le due guerre*. Laterza.

Lupano, M. (1991). *Marcello Piacentini*. Roma-Bari: Laterza.

Lupano, M. (2008). *Mussolini architetto*. Einaudi, Torino.

Lupano, M. (2011). *Piacentini and Unitary Architecture: Directions for Italian Cities.* Journal of Architectural History.

Lupano, M. (2018). Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932. AAB, Brescia.

Lupano, M. (2022). *Architetti e urbanisti del Novecento, Marcello Piacentini.* Carocci editore, Roma.

Neumann, D. (2014). «A Skyscraper for Mussolini». *AA Files*, 68, 141-53.

Nicoloso, P. (1999). *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*. Milano: FrancoAngeli.

Nicoloso, P. (2008). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.

Nicoloso, P. (2018). «Piazza della Vittoria e il suo progettista Marcello Piacentini. 1927-1932». AAB 2018, 23-37.

Nicoloso, P. (2019). «Piacentini and Unitary Architectural Directions for Italian Cities». Enss, C.M.; Monzo, L. (eds), *Townscapes in Transition. Transformation and*

*Reorganization of Italian Cities and Their Architecture in the Interwar Period*. Bielefeld: transcript Verlag.

Nicoloso, P. (2022). *Marcello Piacentini*. Roma: Carocci.

Nicoloso, P.; Resmini, M. (2021). *Piacentini a Bergamo. 1906-1953*. Udine: Gaspari.

Pagano, G. (1976). *Architettura e città durante il fascismo*. A cura di C. De Seta. Roma-Bari: Laterza.

Panazza, G. (1978-1980). *Il volto storico di Brescia*. Voll. 1-3. Brescia: Grafo.

Porta, G. (2018). «Obiettivi ed effetti sociali degli sventramenti di piazza della Vittoria. Gli sfrattati dell'Oltremella». AAB 2018, 85-94.

Robecchi, F. (1980). *La nuova forma urbana. Brescia tra Ottocento e Novecento*. Brescia: Grafo.

Robecchi, F. (1993). «L'esproprio dell'anima mercantile del quartiere nel nome della "rivoluzione" fascista». Robecchi, F.; Treccani, G.P. (a cura di), *Piazza della Vittoria*. Suppl., *AB. Atlante Bresciano*, 37, 62-66.

Robecchi, F.; Treccani, G.P. (a cura di) (1993). Piazza della Vittoria, supplemento ad AB. Atlante Bresciano, 37

Robecchi, F. (1998). *Brescia littoria. Una città modello dell'urbanistica fascista*. Roccafranca: La Compagnia della Stampa.

Robecchi, F. (2008). *Brescia e il colosso di Arturo Dazzi. Nascita, caduta e riabilitazione della statua politicamente scorretta di Piazza della Vittoria*. Roccafranca: La Compagnia della Stampa.

Tirelli, G. (2018). *Piazza della Vittoria e Era fascista. Contro l'inganno della sineddoche, e altro*. Brescia: Fondazione Luigi Micheletti.

## Tesi di laurea

Begni, G.L. (1983). *La realizzazione di piazza della Vittoria a Brescia. Operazione immobiliare dall'adozione del Piano all'inizio dei lavori (1929-32)* [tesi di laurea, a.a. 1982-83]. Venezia: Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Relatore C. Carozzi.

Facchi, R. (1983). *L'amministrazione comunale e i piani regolatori di Brescia dal concorso del 1927 al P.R. del 1954* [tesi di laurea]. Venezia: Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Relatore G. Ernesti.

Lanciano, M. (1978). *Brescia 1926-1933, un "piano" per una città dell'era fascista* [tesi di laurea]. Venezia: Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Relatore G. Ciucci.

## Stampa e periodici

«A chi il Duce? A noi!» (1932). *Il Popolo di Brescia*, 1° novembre, 1-2, 8.

«Brescia terra di eroismi e di fede, dimostrerà al Duce di aver saputo osare e di aver saputo vincere» (1932). *Il Popolo di Brescia*, 30 ottobre, 1-2.

«Centomila bresciani hanno acclamato il Duce» (1932). *Il Popolo di Brescia*, 2 novembre, 1-3.

«In questo momento, dal monte al piano, tutto il popolo della nostra terra si è già mosso incontro al Duce» (1932). *Il Popolo di Brescia*, edizione straordinaria, 31 ottobre, 1.

«Il piano regolatore del centro della città di Brescia» (1929). *La Famiglia bresciana. Commemorazione dell'80° anniversario delle Dieci giornate*, numero unico, 7.

«Piccola monografia sul piano regolatore» (s.d.). *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, gennaio, 22-23.

«Via la tinozza di piazza Vittoria» (1947). *Il Giornale di Brescia*, 173, 22 luglio, 2.

«Il Grattacielo e i palazzi costruiti dalla S.A.B.I.C.» (1932). *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, 8(9-10), 17-18.

«La città che si rinnova» (1932). *Brescia. Rassegna mensile illustrata*, 8(9-10), 19-25.

«La II Esposizione di architettura razionale italiana alla Permanente di Milano» (1931). *Rassegna di architettura*, luglio, 257.

## Sitografia


Davis, L. (2013). «Row over fascist-era statue reveals schism in how Italians deal with past». *The Guardian*, 5 aprile. https://www.theguardian.com/world/2013/apr/05/italy-fascist-statue-row-bigio (consultato il 1 settembre 2026).

DelArs (s.d.). «Restauri facciate Grattacielo Torrione INA Brescia». https://delars.it/cantiere/restauri-facciate-torrione-ina-brescia/ (consultato il 26 agosto 2026).

Lombardia Beni Culturali (2016). «Torrione INA», scheda BS400-00610. Testo di V. Nava; compilazione di L. Morandini (2009); aggiornamento di N. Marino (2016). https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/BS400-00610/ (consultato il 26 agosto 2026).

«Piazza Vittoria, "il" modello del fascismo-messaggio» (2018). *Giornale di Brescia*, 10 aprile. https://www.giornaledibrescia.it/brescia-e-hinterland/piazza-vittoria-il-modello-del-fascismo-messaggio-qz7cc511 (01/09/26).

«Il Palazzo delle Poste, storia del colosso di piazza Vittoria» (2021). *Giornale di Brescia*, 14 ottobre. https://www.giornaledibrescia.it/cultura/il-palazzo-delle-poste-storia-del-colosso-di-piazza-vittoria-lb8x41qe (01/09/26).

«Mussolini inaugura Piazza della Vittoria a Brescia (1932)» (2012). *YouTube,* https://youtu.be/YCBgzI0C_VY?si=QRk7qUBPiO_ERT8q (05/09/2026)

## Fonti archivistiche e fotografiche

ASB, Archivio di Stato di Brescia, Archivio dell'Amministrazione comunale, rubr. XVI, Strade, ponti, piazze, cl. 7, Affari speciali - manutenzione, ricostruzione, opere varie, b. 1292, fasc. 54, 1933. Brescia: Archivio di Stato.

ASB, Archivio di Stato di Brescia, Piani regolatori della città, pratica 156, b. 4. Brescia: Archivio di Stato.

ASB, Archivio di Stato di Brescia, XVIII A, Ornato, edilizia, passeggi, giardini, torri, orologi, pratica 2153, b. 1b. Brescia: Archivio di Stato.

ASB, Archivio di Stato di Brescia, XVIII A, Ornato, edilizia, passeggi, giardini, torri, orologi, pratica 2154, b. 1d. Brescia: Archivio di Stato.

AFDM, Archivio Fotografico della Direzione Musei di Brescia. Brescia: Fondazione Brescia Musei.

# REGESTO DOCUMENTARIO

Il presente regesto raccoglie la documentazione archivistica utilizzata per ricostruire la genesi, la progettazione, l'attuazione amministrativa e le fasi di completamento di Piazza della Vittoria a Brescia.

Le schede sono ordinate cronologicamente e descrivono i singoli documenti conservando, per quanto leggibile, date, protocolli, mittenti, destinatari, qualifiche, oggetti e dati quantitativi presenti sulle carte. Quando un elemento non risulta chiaramente leggibile nel documento fotografato, esso non viene integrato con dati desunti da fonti secondarie.

Le principali serie documentarie considerate sono relative al Piano regolatore del centro cittadino, alla corrispondenza intercorsa tra il Comune di Brescia e Marcello Piacentini, agli accordi con gli enti proprietari degli edifici prospicienti la nuova piazza e alle opere di pavimentazione e completamento eseguite nel 1933.

## Genesi del Piano regolatore e organizzazione dell'Ufficio del Piano

### 21 aprile 1927

**Ente produttore:** Comune di Brescia
**Tipologia:** bando di concorso nazionale
**Oggetto:** concorso per lo studio del Piano regolatore e di ampliamento della città di Brescia
**Data:** 21 aprile 1927

**Descrizione:**
L'Amministrazione comunale bandisce un concorso nazionale tra ingegneri e architetti italiani per la redazione del nuovo Piano regolatore e di ampliamento della città. Il provvedimento nasce dalla constatazione dell'inadeguatezza del precedente strumento urbanistico e dalla necessità di affrontare con un disegno unitario alcuni problemi ritenuti ormai non rinviabili: espansione urbana, intensificazione del traffico, adeguamento della rete viaria, risanamento dei quartieri centrali e riorganizzazione delle principali funzioni cittadine. Particolare rilievo assume la trasformazione dei quartieri più densamente edificati del centro, in rapporto alla futura creazione di nuovi assi e spazi pubblici. La documentazione successiva ricorda espressamente il 21 aprile 1927 come data del bando.

**Collocazione:** ASB, Archivio di Stato di Brescia, *Piani regolatori della città*, pratica 156, b. 4.

**28 gennaio 1928**

**Mittente:** Pietro Calzoni, podestà di Brescia
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera ufficiale del Municipio di Brescia
**Data:** Brescia, 28 gennaio 1928
**Protocollo:** Comune di Brescia, Protocollo generale n. 2216, 28 gennaio 1928

**Descrizione:**
Il podestà Calzoni comunica a Piacentini le decisioni assunte in merito alla costituzione dell'Ufficio incaricato di sviluppare il Piano regolatore. Dalla carta emerge la necessità di individuare un professionista che operi stabilmente a Brescia seguendo l'elaborazione tecnica del piano. Calzoni chiede pertanto a Piacentini di segnalare il nominativo di un ingegnere ritenuto adatto all'incarico. La lettera precisa anche le condizioni economiche offerte per il servizio, distinguendo stipendio e indennità.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, Ornato, edilizia, passeggi, giardini, torri, orologi, classe 9A, Affari speciali – Piano d'ampliamento della città, fasc. 1b, b. 2153, 1924-1931.

**31 gennaio 1928**

**Mittente:** Marcello Piacentini
**Destinatario:** Pietro Calzoni, podestà di Brescia
**Luogo:** Roma
**Tipologia:** lettera dattiloscritta con firma autografa
**Data:** 31 gennaio 1928

**Descrizione:**
Piacentini risponde alla precedente comunicazione di Calzoni riferendo di non essere ancora riuscito a individuare il tecnico adatto all'incarico presso l'Ufficio del Piano regolatore. Nella lettera informa il podestà di avere contatti e interlocuzioni in corso e accenna inoltre alla necessità di confrontarsi con Augusto Turati prima di formulare una proposta definitiva.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**3 aprile 1928**

**Mittente:** Marcello Piacentini
**Destinatario:** Pietro Calzoni
**Tipologia:** comunicazione relativa a incontro di lavoro
**Data:** Roma, 3 aprile 1928

**Descrizione:**
Piacentini invita Calzoni a recarsi a Roma presso il proprio studio, situato in piazza Grazioli 5, per discutere direttamente le questioni ancora aperte relative al Piano regolatore. La comunicazione conferma il carattere personale e frequente delle relazioni fra progettista e podestà e testimonia come molte decisioni sul piano bresciano venissero affrontate in incontri diretti, non esclusivamente attraverso la corrispondenza formale.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**7 aprile 1928**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera ufficiale
**Data:** Brescia, 7 aprile 1928

**Descrizione:**
Calzoni comunica l'impossibilità di rispettare l'incontro precedentemente programmato a Roma. Dal documento emerge che alla riunione avrebbero dovuto prendere parte, oltre allo stesso podestà, il vice-podestà ing. Fanti, l'ingegnere Martignoni e l'architetto Oscar Prati. Calzoni propone quindi il rinvio dell'appuntamento.

La carta è particolarmente utile perché consente di identificare alcuni dei tecnici coinvolti concretamente nella fase operativa del Piano e mostra come il lavoro fosse già organizzato attraverso una pluralità di figure coordinate dall'Amministrazione e da Piacentini.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**13 aprile 1928**

**Ente produttore:** Municipio di Brescia
**Destinatario:** arch. Oscar Prati
**Tipologia:** comunicazione organizzativa
**Oggetto:** incontro a Roma con Marcello Piacentini

**Descrizione:**
L'Amministrazione comunica a Oscar Prati l'organizzazione di un incontro presso lo studio romano di Piacentini, con la partecipazione dei rappresentanti comunali coinvolti nel Piano regolatore. La documentazione collegata testimonia l'inserimento di Prati all'interno del nucleo tecnico incaricato di tradurre operativamente le direttive generali del progettista romano.

La suddetta lettera consente di documentare la costituzione della squadra tecnica locale e il ruolo di Prati quale cerniera fra Piacentini e gli uffici comunali. Nelle fonti successive l'Ufficio del Piano viene infatti associato a figure tecniche locali che operano sotto la regia generale di Piacentini.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

## Dal concorso alla definizione operativa del Piano

### 25 ottobre 1928

**Tipologia:** elaborazione tecnica del Piano regolatore
**Soggetti coinvolti:** Ufficio Tecnico comunale; Vittorio Toscolini; Oscar Prati; Marcello Piacentini
**Data:** 25 ottobre 1928

**Descrizione:**
Viene completato il primo assetto organico del Piano elaborato dall'Ufficio tecnico, al quale le fonti attribuiscono un ruolo centrale a Vittorio Toscolini e Oscar Prati, sotto la regia progettuale di Piacentini. Il documento rappresenta il momento in cui le indicazioni emerse dal concorso e le successive elaborazioni vengono trasformate in uno strumento urbanistico utilizzabile dall'Amministrazione per procedere alle acquisizioni e alle trasformazioni fondiarie.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

### 3 novembre 1928

**Autorità:** podestà Pietro Calzoni
**Tipologia:** approvazione amministrativa
**Oggetto:** Piano elaborato dall'Ufficio tecnico

**Descrizione:**
Calzoni approva il Piano predisposto dall'Ufficio tecnico. L'atto consente di passare dalla fase eminentemente progettuale all'attuazione delle procedure fondiarie, comprese acquisizioni, trattative e successivi espropri necessari alla liberazione dell'area del futuro centro urbano.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

## Piacentini e Calzoni: la fase decisiva del 1929

### 9 febbraio 1929

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera
**Data:** 9 febbraio 1929

**Descrizione:**
Calzoni scrive a Piacentini manifestando la necessità che l'architetto si rechi personalmente a Brescia e vi rimanga per il tempo necessario a definire le numerose questioni ancora aperte relative al Piano regolatore. Il Podestà sottolinea implicitamente che le trattative con enti, proprietari e futuri costruttori non possono procedere efficacemente senza decisioni progettuali definitive.

Il tono della lettera testimonia una fase di forte accelerazione mettendo fretta all'architetto: il Comune necessita di trasformare il disegno generale in decisioni puntuali su edifici, lotti e rapporti tra i diversi operatori.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

### 25 febbraio 1929

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera
**Data:** 25 febbraio 1929
**Descrizione:**
Il podestà torna a sollecitare Piacentini, osservando che il protrarsi della situazione di incertezza rende difficile l'avanzamento delle pratiche. Nella lettera viene affrontata la necessità di definire le modalità di collaborazione con alcuni dei professionisti già coinvolti nel concorso per il Piano regolatore.

Il documento illumina il sistema di lavoro scelto per Brescia: non l'affidamento di tutti i singoli edifici a un solo progettista, ma la costruzione di una regia unitaria nella quale Piacentini coordina una pluralità di tecnici e progettisti. Le fonti successive confermano il coinvolgimento di diversi professionisti provenienti anche dall'esperienza concorsuale.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**28 febbraio 1929**

**Mittente:** Marcello Piacentini
**Destinatario:** Pietro Calzoni
**Tipologia:** lettera

**Descrizione:**
Piacentini comunica le proprie determinazioni circa il coinvolgimento di professionisti destinati a collaborare alla progettazione del nuovo centro. La carta documenta il tentativo di trasformare l'esito del concorso in un sistema collaborativo più ampio, pur mantenendo la regia generale nelle mani del progettista romano.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**1929, relazione sul nuovo Piano regolatore**

**Ente produttore:** Comune di Brescia
**Tipologia:** relazione tecnico-amministrativa
**Oggetto:** criteri generali del Piano regolatore

**Descrizione:**
La relazione ricostruisce le ragioni che rendono necessaria la predisposizione del nuovo Piano. Viene ricordata la scadenza, nel dicembre 1922, del precedente Piano regolatore e d'ampliamento approvato con regio decreto del 19 dicembre 1897 e viene sottolineata la necessità di affrontare sistematicamente problemi cittadini non più rinviabili.

Il testo sostiene un principio apparentemente duplice: da un lato la conservazione, «per quanto è possibile», dell'antico e delle memorie significative della città; dall'altro la necessità di demolire i quartieri giudicati malsani e troppo densamente abitati. La relazione afferma che proprio in tali aree l'aumento del valore fondiario conseguente al risanamento avrebbe potuto consentire l'intervento edilizio.

**Collocazione:** ASB, *Piani regolatori della città*, pratica 156, b. 4.

**25 aprile 1929**

**Autorità:** Regno d'Italia / Comune di Brescia
**Tipologia:** provvedimento di approvazione e manifesto municipale
**Oggetto:** approvazione del Piano regolatore edilizio del centro cittadino
**Data:** 25 aprile 1929

**Descrizione:**
Con regio decreto-legge viene approvato il Piano regolatore edilizio del centro della città di Brescia. Il manifesto municipale conservato fra le carte rende noto il provvedimento e richiama esplicitamente la normativa relativa alle espropriazioni per pubblica utilità. Al piede compare la firma del podestà ing. Pietro Calzoni.

**Collocazione:** ASB, *Piani regolatori della città*, pratica 156, b. 4.

## Espropri, trasferimenti e nuova destinazione dell'area

### 1929: Espropri ed elenco famiglie sfrattate

**Ente:** Comune di Brescia
**Tipologia:** elenco amministrativo

**Descrizione:**
Il fascicolo registra le famiglie interessate dalle operazioni di trasferimento e liberazione degli immobili compresi nell'area destinata alla nuova piazza. La copertina reca la data «1929» e l'indicazione «Elenco famiglie sfrattate da P.zza Vittoria».

Il documento costituisce una fonte primaria di particolare valore perché consente di osservare l'intervento non soltanto dal punto di vista urbanistico e architettonico, ma anche nelle sue conseguenze sociali: la realizzazione della piazza comporta infatti il progressivo svuotamento dell'area delle Pescherie e il trasferimento della popolazione residente.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

## La definizione dei lotti e i rapporti con banche e assicurazioni

**8 luglio 1929**

**Mittente:** Marcello Piacentini
**Destinatario:** Pietro Calzoni
**Tipologia:** lettera
**Oggetto:** dati economici sugli edifici del nuovo centro

**Descrizione:**
Piacentini richiede all'Amministrazione informazioni relative ai costi di costruzione a Brescia e alle possibili rendite dei fabbricati previsti nel nuovo centro, con particolare attenzione ai canoni ottenibili da negozi, uffici e abitazioni.

Il documento dimostra che il progetto non viene valutato soltanto in termini di composizione urbanistica, ma anche secondo una precisa logica di sostenibilità economica dell'operazione immobiliare.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**settembre 1929**

**Mittente:** Marcello Piacentini
**Destinatario:** Pietro Calzoni
**Tipologia:** lettera
**Oggetto:** lotto adiacente alla Banca Commerciale e Assicurazioni Generali

**Descrizione:**
Piacentini comunica a Calzoni di avere ricevuto un telegramma relativo a un appuntamento finalizzato alla definizione del lotto vicino alla Banca Commerciale. Nella stessa lettera affronta le trattative con le Assicurazioni Generali, sulle quali dichiara di non avere ancora una decisione definitiva.

Il documento mostra che la configurazione finale della piazza dipende da una continua negoziazione fra progetto unitario e esigenze dei grandi soggetti economici destinati a costruire i singoli fabbricati.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**7 ottobre 1929**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera
**Oggetto:** pratiche relative a Generali, Banca Commerciale e Cassa Assicurazioni Sociali

**Descrizione:**
Calzoni informa Piacentini sullo stato delle trattative riguardanti alcuni dei più importanti lotti della futura piazza. Vengono menzionati gli edifici destinati alle Assicurazioni Generali, alla Banca Commerciale e alla Cassa delle Assicurazioni Sociali.

Il documento affronta anche le modalità con cui dovranno essere esaminati e approvati i progetti dei singoli fabbricati, sottolineando implicitamente la necessità che essi si conformino al quadro architettonico generale.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**18 dicembre 1929**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera

**Descrizione:**
Calzoni informa Piacentini che è imminente la firma dell'atto di mutuo con la Cassa delle Assicurazioni Sociali. Fa inoltre il punto sui rapporti con le Assicurazioni Generali e con gli altri enti interessati all'operazione.

La lettera attesta il passaggio dalla fase di trattativa preliminare a quella contrattuale e finanziaria vera e propria, che rende concretamente possibile l'avvio dei cantieri.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**9 gennaio 1930**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera
**Data:** Brescia, 9 gennaio 1930

**Descrizione:**
Calzoni comunica che la firma dell'atto di mutuo con la Cassa delle Assicurazioni Sociali è imminente. Fa quindi il punto sulle trattative con le Assicurazioni Generali di Trieste, sulle condizioni contrattuali e sulla sistemazione definitiva dei rapporti fra il Comune e gli enti interessati.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

## Progettazione esecutiva e definizione architettonica della piazza

**16 dicembre 1930**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera

**Descrizione:**
Il podestà comunica di avere ricevuto la documentazione relativa a un lotto e segnala che sono pervenuti i disegni relativi alla costruzione. Richiama inoltre la necessità di sottoporre il progetto agli organi amministrativi competenti e di garantire la corretta corrispondenza fra quanto pattuito nei contratti e quanto effettivamente costruito.

La lettera mostra come, anche una volta cedute le aree, il Comune non rinunci al controllo sul risultato architettonico della piazza.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**20 gennaio 1931**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera
**Oggetto:** passaggio coperto e iscrizioni

**Descrizione:**
Calzoni riferisce sullo stato dei lavori per il passaggio coperto e per l'edificio della Banca Commerciale. Viene affrontata la questione delle lapidi e delle scritte previste ai fianchi dell'ingresso principale del passaggio verso Piazza della Vittoria.

Il podestà chiede a Piacentini indicazioni circa il tenore delle iscrizioni epigrafiche e la loro sistemazione.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**24 agosto 1931**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** on. gr. uff. dott. Italo Bonardi, deputato al Parlamento
**Luogo del destinatario:** Salò
**Tipologia:** lettera ufficiale
**Data:** 24 agosto 1931

**Descrizione:**
Calzoni riferisce che, durante una recente visita ai lavori di Piazza della Vittoria, Piacentini ha proposto di riunire nei locali posti sotto il portico delle Assicurazioni Generali di Trieste diversi servizi connessi al movimento turistico.

Fra le funzioni ipotizzate figurano uffici del Touring Club Italiano, agenzie di navigazione, distribuzione di biglietti ferroviari e spazi per l'esposizione o la promozione automobilistica.

Il documento rivela una concezione della nuova piazza come spazio non soltanto amministrativo e monumentale, ma anche commerciale, turistico e infrastrutturale.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**settembre 1931**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera
**Oggetto:** restituzione di progetti

**Descrizione:**
Il Comune trasmette a Piacentini progetti presentati da soggetti operanti sul nuovo centro, chiedendone l'esame e la restituzione per consentire la prosecuzione delle procedure amministrative. Il documento testimonia il continuo controllo esercitato dal progettista romano sui singoli edifici della piazza.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

**28 dicembre 1931**

**Mittente:** Pietro Calzoni
**Destinatario:** Marcello Piacentini
**Tipologia:** lettera
**Data:** 28 dicembre 1931

**Descrizione:**
Calzoni comunica a Piacentini di avere presentato ad Augusto Turati il progetto della cosiddetta Torre Mussolini, che sarebbe stato approvato. Informa inoltre l'architetto di essersi recato a Viareggio il 2 gennaio per vedere la statua realizzata da Arturo Dazzi e di avere concordato una visita a Firenze per l'Arengario di Antonio Maraini.

Il documento è estremamente significativo perché mette in relazione, nello stesso momento amministrativo, tre elementi centrali dell'apparato monumentale della piazza: la torre, la grande statua e l'Arengario.

**Collocazione:** ASB, Comune di Brescia, XVIII A, classe 9A, fasc. 1b, b. 2153.

## Pavimentazioni, portici e completamento del cantiere

Il fascicolo sulle pavimentazioni documenta una fase spesso trascurata: la piazza inaugurata nel 1932 non è ancora un'opera amministrativamente «chiusa». Nel 1933 continuano infatti lavori, sistemazioni di portici e marciapiedi, consegne di granito, accordi con le società proprietarie e liquidazioni alle imprese.

### 1933, verbale di consegna del portico delle Assicurazioni Generali

**Tipologia:** verbale di consegna
**Oggetto:** pavimentazione del portico del Palazzo delle Assicurazioni Generali Venezia in Piazza della Vittoria

**Soggetti:** Comune di Brescia; Assicurazioni Generali Venezia/Trieste

**Descrizione:**
Il verbale richiama un precedente atto di compravendita rogato dal notaio Armando Belpietro il 22 aprile 1930, repertorio generale n. 9542, registrato a Brescia l'11 giugno. In base a tale accordo la società assicurativa aveva acquistato la parte meridionale dell'area prospiciente Piazza della Vittoria, impegnandosi a costruire un fabbricato con portico destinato al pubblico transito.

Poiché la società aveva già realizzato l'edificio secondo gli accordi, si rende necessario disciplinare la consegna della pavimentazione del portico al Comune, il quale avrebbe assunto gli obblighi conseguenti alla destinazione pubblica del passaggio.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

### 31 luglio 1933

**Mittente:** Municipio della Città di Brescia, Divisione VI – Lavori pubblici, Ufficio 2° Strade e Fognature
**Destinatario:** Podestà
**Data della relazione:** 31 luglio 1933

**Descrizione:**
L'Ufficio tecnico informa il podestà della necessità di procedere alla pavimentazione dei portici di Piazza della Vittoria. Richiama il fatto che i porticati, pur appartenendo alle società proprietarie degli edifici prospicienti la piazza, sono gravati da servitù di pubblico transito e devono pertanto essere sistemati in modo coerente con le esigenze comunali.

La relazione tratta inoltre il problema della qualità e della manutenzione del materiale già messo in opera in alcune zone e propone di procedere alla consegna formale delle pavimentazioni soltanto dopo la verifica delle condizioni del manufatto.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

**25 agosto 1933**

**Mittente:** Assicurazioni Generali
**Destinatario:** Comune di Brescia – Ufficio Tecnico
**Protocollo del Comune:** n. 22434, 25 agosto 1933
**Oggetto:** pavimentazione del portico

**Descrizione:**
La Direzione delle Assicurazioni Generali risponde alla precedente comunicazione comunale riguardante la pavimentazione del portico dell'edificio. La società osserva che il Comune non può considerarsi completamente estraneo alla manutenzione delle superfici, poiché il portico è ormai aperto al pubblico transito.

La carta testimonia quindi una discussione concreta sulla ripartizione degli obblighi fra ente proprietario e Amministrazione comunale.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

**26 agosto 1933**

**Ente:** Municipio di Brescia
**Tipologia:** verbale di deliberazione
**Data:** 26 agosto 1933
**Presiede:** podestà co. Lechi cav. uff. dott. Fausto
**Oggetto:** lavori e spese relative a sistemazioni stradali

**Descrizione:**
Con deliberazione podestarile vengono approvati interventi riguardanti opere stradali e sistemazioni già eseguite o da completare. Il documento registra l'importo complessivo dei lavori e autorizza il relativo pagamento alle ditte fornitrici, imputando la spesa al competente capitolo di manutenzione stradale.

La carta documenta la trasformazione delle esigenze di completamento della piazza in veri e propri atti contabili dell'Amministrazione.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

**5 settembre 1933**

**Mittente:** Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale
**Destinatario:** podestà di Brescia
**Protocollo del Comune:** n. 24726, settembre 1933
**Oggetto:** Piazza della Vittoria – pavimentazione sotto il porticato

**Descrizione:**
L'Istituto comunica al Comune osservazioni relative all'esecuzione della pavimentazione sotto il porticato del proprio edificio. Dalla carta risulta l'esigenza di coordinare le quote e la posa del materiale con le sistemazioni comunali circostanti, in modo da garantire continuità fra spazio privato porticato e spazio pubblico della piazza.

Il documento conferma che le pavimentazioni vengono considerate parte integrante del disegno unitario di Piazza della Vittoria e non semplici opere accessorie.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

**10 ottobre 1933**

**Ente:** Municipio della Città di Brescia – Ufficio Strade e Fognature
**Destinatario:** podestà
**Oggetto:** fornitura di guide e lastre di granito per i marciapiedi
**Numero pratica:** P.G. n. 26141/10/10/1933; U.T. n. 5787/11/10/1933

**Descrizione:**
L'Ufficio tecnico ricostruisce gli accordi presi con il vice-podestà e l'ing. Buffoli per la sistemazione dei marciapiedi nelle vie adiacenti Piazza della Vittoria.

Era stata prevista una fornitura di circa 500 m² di guide o lastre di granito, destinate alla sistemazione delle vie circostanti. Una prima metà, pari a circa 250 m², risulta già impiegata; l'altra parte rimane in deposito in attesa delle successive sistemazioni.

Il materiale viene fornito dalla ditta Figli di Cadei Romano di Sarnico. Il documento affronta inoltre le modalità di pagamento e il problema della futura utilizzazione delle quantità ancora disponibili.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

**7 novembre 1933**

**Ente:** Figli di Cadei Romano, Sarnico
**Tipologia:** verbale di consegna / fornitura
**Oggetto:** lastre di granito

**Descrizione:**
Viene formalizzata la consegna al Comune di Brescia del materiale lapideo fornito dalla ditta Figli di Cadei Romano per le sistemazioni stradali del nuovo centro. Il documento viene richiamato dalla successiva relazione del 27 novembre quale atto di riferimento per il computo della quantità effettivamente consegnata.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

**27 novembre 1933**

**Ente:** Municipio della Città di Brescia – Ufficio Strade e Fognature
**Destinatario:** podestà
**Numero documento:** n. 6464
**Protocollo generale:** n. 29913, 28 novembre 1933

**Descrizione:**
L'Ufficio tecnico comunica che la ditta Figli di Cadei Romano di Sarnico ha effettuato la consegna delle lastre di granito acquistate in forza della precedente deliberazione.

La fornitura effettivamente consegnata risulta pari a circa 283,80 m². Il documento determina quindi la liquidazione economica della partita e rinvia alla deliberazione podestarile per la scadenza del relativo pagamento.

**Collocazione:** ASB, Archivio dell'Amministrazione comunale, XVI, *Strade, ponti, piazze*, cl. 7, *Affari speciali – manutenzione, ricostruzione, opere varie*, b. 1292, fasc. 54, 1933.

## Valore complessivo della documentazione

L'insieme delle carte permette di distinguere almeno quattro fasi documentarie ben precise.

La prima, fra il 1927 e il 1928, riguarda la costruzione dello strumento urbanistico: concorso, creazione dell'Ufficio del Piano e definizione dei rapporti tra Comune e Piacentini.

La seconda, concentrata nel 1929, registra il passaggio alla fase operativa, attraverso approvazione del Piano, espropri, trasferimento della popolazione e scelta dei soggetti destinati a costruire i nuovi fronti. Il bando del 1927 e l'approvazione del piano nel 1928-29 costituiscono infatti i passaggi che consentono di aprire concretamente le operazioni fondiarie.

Una terza fase, fra il 1929 e il 1931, è documentata soprattutto dalla corrispondenza Calzoni-Piacentini. Qui emerge chiaramente il carattere della piazza come operazione coordinata: Piacentini controlla progetto urbano e singoli edifici, mentre Calzoni gestisce trattative, convenzioni, mutui e rapporti con Banca Commerciale, Assicurazioni Generali, Cassa delle Assicurazioni Sociali e gli altri enti. Alla fine del 1931 l'attenzione si estende agli elementi monumentali, come dimostra la comunicazione riguardante Torre Mussolini, statua di Dazzi e Arengario di Maraini.

Infine, la documentazione del 1933 mostra che l'inaugurazione non coincide con la conclusione amministrativa del cantiere. Pavimentazioni, porticati, quote, lastre di granito, consegne e manutenzioni continuano a essere oggetto di accordi fra Comune e proprietari. Il fascicolo della ditta Figli di Cadei Romano consente in particolare di seguire una vera microstoria del materiale lapideo: previsione della quantità, deposito, utilizzazione parziale, consegna definitiva e liquidazione.